ETT FLICKLABORATORIUM I VALDA BITAR

Den här boken har kommit till med hjälp av frikostiga tryckbidrag från Letterstedtska föreningen och Stiftelsen Olle Engkvist Byggmästare. Även Karl och Betty Warburgs fond har bidragit generöst. Det har även Föreningen för kvinnliga forskare i Uppsala, i form av Karin Westman Berg-priset. Tack!

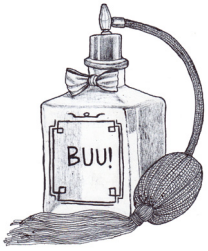
Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005
Avhandling i litteraturvetenskap, Uppsala universitet
© Maria Margareta Österholm och Rosenlarv förlag, 2012

Omslag: Emelie Östergren
Grafisk form: Olof Svenblad
Foto: Hanna Öberg
Tryckeri: Bulls Graphics AB, Halmstad, 2012

ISBN 978-91-977935-8-2

WWW.ROSENLARV.SE

MARIA MARGARETA ÖSTERHOLM



ETT FLICKLABORATORIUM I VALDA BITAR

Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005

ROSENLARV FÖRLAG

Innehåll

9 FLICKOR I VALDA BITAR

17 INLEDNING: BERÄTTELSER OM EN LJUSRÖD FLICKA SOM SKAVER

25 innerliga hjältinnor och galenkärringar?
Litteraturkritik och feministisk historieskrivning

53 SKEVA FLICKOR.
SYFTE, URVAL OCH ETT VIKTIGT BEGREPP

63 FORSKNINGSÖVERSIKT.
FLICKFORSKNING, SAMTIDSLITTERATUR OCH ÄTSTÖRNINGAR

75 DOXLABORATORIET.
METODOLOGISKA INGÅNGAR

76 Besök i doxskåpet

78 Kryphål och poetisk sanning.
Den dolda läroplanen

81 Skrubben.
Litterär kunskap

83 Rhizomatik och kristallisering

86 Skeva figurationer och heterotopier.
Teori tar kropp och plats

91 Skevt läsande och skrivande

94 Skeva flickbrev.
Om ett post/akademiskt skrivande

97 SKEVA FLICKOR I SKEVA BERÄTTELSER.
ETT TEORETISKT PARAPLY OCH EN GURLESK KJOL

99 Gurlesk

103 Queer och performativitet

107 Flicka, flickrum och gullighet

111 Riktiga Flickor

117 Skeva femininiteter

133 SKELETTFÅGLARNA I SJÄLVMORDSKLUBBEN.
BERÄTTELSER OM ÄTSTÖRNINGAR OCH SJÄLVDESTRUKTIVITET

136 Skeva textkroppar.
Figuration istället för genre

144 Skelettvardagen.
Om relationen till kropp, mat och sjukdom

148 Befriande galenskap.
Mat(vägran), tal och skrift som eget utrymme

158 I andras och egna berättelser.
Metafiktion och gränstillvaro

166 Två flickor i en.
Dubbelgångare och inre vilddjur

172 Jag är en flicka, döda mig nu då!
Om livsfarlig femininitet

183 MITTEMELLANFÖRSKAPETS MONSTERFLICKOR.
BÅDEOCH OCH VARKENELLER

186 Monsterteori

194 Skev hårväxt.
Flickskap över styr

207 Skev päls.
Håriga metamorfoser och metaforer

216 Spegel, spegel.
Groteska syskon och dubbelgångare

229 Monstret i spegeln

233 DET SKEVA FLICKRUMMET. DOCKOR, DOLDA LÄROPLANER OCH EGNA VÄRLDAR

236 Heterotopi. Figurationen som plats

242 Tystnad och andra skeva uttryck

259 Vårt skeva flicklaboratorium

278 En uppväxts egna alfabet. Skeva flickrum i språk och form

284 Det skeva slutet

287 ETT SLAGS KAOS ELLER SKEVA FLICKOR I EN GURLESK SKRUBB. SLUTDISKUSSION

309 Tack!

315 Summary

321 Litteraturförteckning

333 Register

Flickor i valda bitar

En sån som om hon har, fortsätter min mamma, låt oss säga sju par underbyxor är mån om att hänga ut dem allesammans på en gång till allmänt beskådande på torksträcket ovanför sitt badkar. Så att de får hänga där, och alla ser dem.

Monika Fagerholm, *Diva*, 1998, s. 59.

Jag skulle kunna säga att jag vet vad det betyder att vara utanför, men jag har inte en röst som hörs.

Annika Korpi, *Hevonen Häst*, 2005, s. 18.

Flicka? Vanlig? *Kvinna*? Har alltid tyckt att det ordet inte passar på mej.

Pirkko Lindberg, *Berenikes hår*, 2000, s. 99.

Men SannaMaria med kuverten, SannaMaria i sina egna verksamheter, SannaMaria, hon lär sig aldrig. Plötsligt *är* det något sällsamt glädjande över det. Under den senaste tiden har det ibland farit som en lätt fläkt genom mitt huvud att SannaMaria kanske inte är någon pussochkramfågel trots allt, kanske är det faktiskt så. Kanske håller SannaMaria på att en gång för alla växa ur ramarna för gängse pussochkramfågel, ramar som hon i och för sig haft svårt att hålla sig inom hela tiden.

Fagerholm, *Diva*, s. 194.

Hon har börjat skriva igen, OCD-flickan…

Linda Skugge, *Det här är inte en bok*, 2001, s. 9.

HEJ DU ÄR UNDERBAR
klamp klamp
JAG ÄR EVELYN
dunk dunk
FETTKLUMP FETTKLUMP
klamp klamp

Maria Hede, *Evelyn Spöke*, 1987, s. 59.

Här ligger en mänska på sidan om alltsammans, en mänska bortom tid och dagar; en mänska som därför borde kunna se och uppleva andra saker, för att hon är oåtkomlig för allt utanför. Kanske letar jag efter något slags synligt avtryck på det där andra som är svårt att klä i ord. Kari Hammarsköld, oberörd och stum. Som ett **helgon** man kan sticka nålar i och ändå fortsätter det att anta samma oberörda attityd av gåtfullhet.

Fagerholm, *Diva*, s. 28-29.

Den lilla flickan lever i gränslöshet om nätterna, men om dagarna är hon instängd i en trollkrets av stekos och parkettgolv, rosa LUX-tvål, släta överkast och TV-mummel. Hon är bunden av trollformler: Jennystädadittrum, intejeansidagigen, Jennydumåsteäta.

Inger Edelfeldt, »Snälla snälla Jenny», *I fiskens mage*, 1984, s. 41.

Det är inte vad det handlar om, **jag är inte per definition min sexualitet, som är per definition vild och obegränsad**. Jag ÄR ingen sexuell inriktning, **världen kan vara RÖD och GUL och GRÖN och BLÅ,** säger min väninna Franses. Det finns miljoner sätt att vara, tusen outforskade, och man kan vara ett sådant, hur man vill.

Fagerholm, *Diva*, s. 84-85.

Ingenting hjälper mot det här, mot den här kroppen, mot det här mörkret. Jag är ett monster.

Gertrud Hellbrand, *Vinthunden*, 2004, s. 140.

Men Doris Flinkenberg började ana att normaliteten var hennes fiende.

Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan*, 2005, s. 219.

Nu kommer allting att bli bra, Tove, hur menar du?
Allting är ju redan bra, blir inte duktigare än så här.
Lampan slocknar. Toves armar.
Mörker sluter sig.
Det var ju inte detta jag ville.

Anna Johansson, *Vissa föddes perfekta och andra som jag*, 2002, s. 222.

Hon klär sig i sörjan som i en andra hud, och hon är lycklig. Ibland klättrar hon upp till deras värld och går på alla fyra genom hagar och längs vägar. De skyr henne och hon är skyddad av sin avskyvärdhet.

Edelfeldt, »Bollo Sé», *I fiskens mage*, s. 111.

Ju mer Patricia lyssnar, desto mer tänker hon på sig själv. På Patricia Själv. På Patricia Ambitiös. På Patricia Blyg-Ensam. Men Ensam: vem är inte Ensam i den här staden? På Patricia Kanin.

Monika Fagerholm, »Patricia Kanin», *Patricia*, 1990, s. 134.

Jag föddes kaotisk. Föddes ur kaos, blev kaos. Jag föddes i fel världsnivå. Jag föddes in i ett svart hål och alltid när jag tror mig ha nått botten av hålet upptäcker jag att det finns mer, mer kaos, mer vansinne och mer förtvivlan. Jag är besatt. Av änglarna, av blodet, av mina känslor.

Berny Pålsson, *Vingklippt ängel*, 2004, s. 37.

Smutsig känner hon sej och jäsande. Ju mer mat desto mer försvinner Andrea. Den Verkliga Andrea. Den rena och självständiga. Den över sej själv bestämmande. Den som vet hur man lever. Men hon går ivarjefall inte upp i vikt.

Anna Jörgensdotter, *Pappa Pralin*, 2002, s. 31.

Jag kände mig som en papperspåse med en varg inuti.

Inger Edelfeldt, *Kamalas bok*, 1986, s. 70.

När Belliezette säger »Love» och låter som en riktig Flicka rullar tusentals obeträdda stigar ut. Lilla Kräk har ingen aning om vart dessa stigar leder. Hon kan bara gissa. Och hon gissar alltid fel. Kanske är det bara Belliezette som är Flicka här. Lilla Kräk känner sig mest som en flickdocka full av sand.

Malin Lindroth, »Lilla Kräks första bal» *Flickorna*, 1997, s. 78-79.

Och hur mycket hon än försökte styra ut sig i flickaktiga kläder för att ge sken av att även hon var en Riktig Flicka, så kunde det inte dölja det faktum att så icke var fallet, att det tvärtom var något underligt, lite äckligt, lite motbjudande med henne, Aliide.

Mare Kandre, *Aliide, Aliide*, 1991, s. 23.

»Benlösa kattflickan» (den trasiga Skipperdockan) växte upp utan tillgång till böcker eller normalt mänskligt sällskap. Men så småningom upptäckte man att hon hade en otrolig röst. Cirkusdirektören lärde henne sjunga »Glädjens Blomster» och »Nu lunka vi så småningom». Under numret satt hon i en vagn, djupt beslöjad, och en andäktig tystnad fyllde cirkustältet. Efteråt slet man av henne slöjan och alla som hade råd att betala fick komma och titta närmare på henne.

Edelfeldt, *Kamalas bok*, s. 86.

Idag kan jag inte se mig själv, men Ungen är tydlig. Henne har ingenting hänt, hon har kvar ett blankt, vitt hår och späda händer.

Mare Kandre, *Bübins unge*, 1987, s. 45.

Att det var något med henne. Något riktigt skevt.

Fagerholm, *Den amerikanska flickan*, s. 375.

Inledning: Berättelser om en ljusröd flicka som skaver

> Med *Kamalas bok* (1986) föddes »tjejlitteraturen». Tonårsflickan fördes in som ett självständigt subjekt i litteraturen. Nu menar jag inte flickan som huvudperson, det är ju inte nytt. Men Inger Edelfeldt skriver inte i första hand om flickan som psykosexuellt fenomen; flickan-som-ska-bli-kvinna, utan försöker ge sin huvudperson, den osäkra »ljusröda» flickan (inte en kvinnogestalt vi är vana vid från den seriösa litteraturen precis) som jobbar i presentbutiken Små Skära Saker en existentiell problematik.
>
> Monika Fagerholm, *Men det var hennes kläder. Nedslag i den samtida svenskspråkiga kvinnolitteraturen* (2002)

Det var något med henne, den ljusröda flickan med existentiell problematik, i Inger Edelfeldts *Kamalas bok*. Hon, flickan som självständigt subjekt, hade tidigare inte skådats i den seriösa litteraturen, säger Monika Fagerholm i en gruppintervju i antologin *Men det var hennes kläder. Nedslag i den samtida svenskspråkiga*

*kvinnolitteratur*en.[1] Och jag håller med. Det var något med den där flickan, något jag inte kunde släppa, att hon inte var ensam, kom i mångfald. Att hon hängav sig åt det flickaktiga, det ljusröda, med tveksamhet, kärlek, kritik och överdrift om vartannat. Osäkerhet och överdåd i de litterära texter hon befolkade. Känslan av att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka.[2] Flickskapet som skavde över huden och tankarna, i så många böcker av så många olika författare, några av dem just citerade, valda delar av ett flicklaboratorium. Viljan att omförhandla och experimentera med flickskap – en fråga som knappast gick att undkomma i den svenskspråkiga samtidslitteraturen.

Jag växte upp med den ljusröda flickan och under tiden kallade jag henne olika saker men inget kändes riktigt rätt. Blev feminist tillsammans med henne. Läste litteraturvetenskap och genusvetenskap men hittade henne inte där. Den hisnande tanken att det kanske var jag som måste skriva in henne, sväva runt i vetenskaperna med henne.[3] Skriva en avhandling som heter *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Titeln är en variation på ett citat ur Fagerholms *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse för framtiden)* (1998),

---

1. Tia Strandén, »Ska flickor visa bröst. Ett samtal», *Men det var hennes kläder. Nedslag i den samtida svenskspråkiga kvinnolitteraturen*, Rita Paqvalén & Tia Strandén (red), Helsingfors: Söderströms, 2002, s. 15.

2. Begreppet Riktig Flicka är hämtat från Mare Kandres *Aliide, Aliide* (1991) och novellen »Lilla Kräks första bal» i Malin Lindroths novellsamling *Flickorna* (1997). Hos Lindroth skrivs det »riktig Flicka» och hos Kandre »Riktig Flicka». Jag väljer Kandres sätt att stava båda orden med stor bokstav för att jag vill betona att det gäller särskilda former av femininitet. Jag vill även lyfta fram benämningen som begrepp. Versalerna är tänkta att undvika normalisering av orden och framhålla att den Riktiga Flickan är en mångfacetterad figur. Jag kommer att göra likadant de få gånger jag talar om Riktiga Pojkar. Däremot skriver jag »skev» med liten bokstav eftersom det ordet inte är lika vanligt i vardagligt tal. Att låta skevordet smälta in mer i texten blir också ett sätt att visa att normativiteten läcker och att skevheten kan finnas överallt. Se Beverley Skeggs, *Formation of Class and Gender: Becoming Respectable*, London: Sage, 1997, för liknande resonemang om Vithet.

3. Se Sara Stridsberg, *Drömfakulteten. Tillägg till sexualteorin*, Stockholm: Bonniers, 2006, s. 178.

en roman som formar det nav som mitt laborerande med flickskap och bitar ur litterära texter ska cirkla runt.[4]

Men varför saknades den ljusröda flickan i både genus- och litteraturvetenskap? Att hon var alltför ny och ännu inte hunnit ta plats där räcker inte som förklaring. Det var inte bara de litterära verken hon kom ur som fattades utan ljusröda tankar och flickiga, feminina teorispår överhuvudtaget. Femininitet har inte varit en okomplicerad fråga för feminismen och inte heller för dess litteraturvetenskapliga inriktning. Diva, huvudpersonen i Fagerholms roman närmar sig ämnet på ett sätt som ekar av hennes författares ord. Hon säger att kvinnor i den så kallade seriösa litteraturen, troligen också den med feministiska förtecken, är: »**Innerliga hjältinnor i innerliga verksamheter**. Varma då. Med barm och sköten och såntdär. **/Heja flickor!**» En viss sorts kvinnor och flickor, »starka kvinnoporträtt», är det som ska hejas på, som läsarna ska identifiera sig med och som den seriösa litteraturens uttolkare ska skriva om.[5] Då finns det inte plats för fnissiga småflickor, såna som Diva kallar pussochkramfåglar, och inte heller för en mängd andra femininiteter.

Frågan om vem som är feminismens subjekt är en av de stora teoretiska och aktivistiska frågorna under den tid som min avhandling utspelar sig. Viktigare än att hon är stark, varm och god är att hon är vit, västerländsk, heterosexuell och av medelklass, menade många som inte ingick i dessa kategorier och även en del andra. Kritiken har kommit från bland annat queert och postkolonialt håll, problematiken har varit ständigt aktuell och visat sig i feminismens många ansikten. Den där kvinnan som feminismen kämpar för är allt annat än enhetlig. Kanske finns hon inte alls, annat än som position, som handlingar som förstås som kvinnliga?

---

4. Monika Fagerholm, *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Stockholm: Bonniers, 1998, s. 422. Citatet lyder: »Som ett **docklaboratorium**, i valda bitar.»

5. Fagerholm, 1998, s. 252

Det går också att tänka sig det feministiska subjektet som något ytterligare än sin klassmässiga, etniska bakgrund; än sina sexuella, kroppsliga erfarenheter och begär. Det handlar om vem som är den rätta feministen, vem som går, står, tycker och klär sig rätt – om feminismen som identitet, vilket visserligen har allt att göra med klass, etnicitet, begär och makt. Alla har inte möjlighet att skapa sig den rätta feministiska identiteten. Vissa har ingen lust. Cirkeln sluts och alltför feminina kroppar hamnar utanför. För att ifrågasätta och försöka slippa ifrån könsmaktsordningen har feminister ofta tagit avstånd från femininitet och dess utövare – verkliga såväl som fiktiva. Den queera och obekväma femininitetens teorier, som jag kommer att gå in på i teoriavsnittet och som är den rosamönstrade fondvägg som mina skeva flickor matchar, ska förstås utifrån ett sådant avvisande. Som i Lisa Duggans and Kathleen McHughs »A Fem(me)inist Manifesto» (2002):

> Refusing the fate of Girl-By-Nature, the fem(me) is Girl-by-Choice. Finding in androgyny (the rejection of all femininity) too much loss, too little pleasure, and ugly shoes, the fem(me) takes from the feminine a wardrobe, a walk, a wink, then moves on to sound the death knell of an abject sexuality contorted and subjected to moral concerns.[6]

Mycket bläck och mascarablandade tårar har flutit för att berätta och hävda att även korta kjolar och röda läppar kan vara en feministisk strategi, att glitter och dockor kan vara vapen mot genusordningen. Att det inte är samma sak som att acceptera den traditionella kvinnorollen. Och att avvisandet bygger på en normativ idé om respektabel femininitet, att föreställningen om det goda

6. Lisa Duggan & Kathleen McHugh, »A Fem(me)inist Manifesto», *Brazen Femme. Queering Femininity*, Chloë Brushwood Rose & Anna Camilleri (red), Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2002, s. 166.

feministiska subjektet kan vara minst lika uteslutande som bilden av den perfekta kvinnan i patriarkatets version.

Jag skulle kunna citera många texter som kritiserat hur feminina kroppar, av alla kön, skuffats ut ur de feministiska, och ibland även queera, rummen – aktivistiska, festliga och akademiska. Men jag väljer att inte ännu en gång upprepa den historien. Istället konstaterar jag att det ser annorlunda ut i det skrivande nuet. Jag skulle säga att vi främst har femme-aktivismen och femme/inismen att tacka för det. Fanny Ambjörnsson skriver i *Rosa. Den farliga färgen* (2011) att många ser Ulrika Dahls artikel »Femmekamp» från 2004 som en första glittrig fyrverkerismäll för queer femininitet.[7] Dahl ville ifrågasätta queerrörelsens fokus på maskulinitet – drag kings, butchar och FTM:s – och synliggöra den subversiva potentialen i lekar med och iscensättande av femininitet.[8] Även om enskilda personer och texter kan ha stor betydelse, som en av Ambjörnssons informanter berättar att Dahls text hade och som den även hade för mig, fungerar de kanske snarare som bekräftelse på något som länge legat och bubblat. Den ljusröda flickan, de litterära flickrummen och skevheten utgjorde ett sådant sjudande i mig och många andra litteraturintresserade feminister. Andra fokuserade på feminina uttryck och identiteter i andra former, soppan hade många olika recept och ingredienser. Det fanns mängder av små grytor där ute – med öron och ögon, snart än fler med både munnar och pennor.

Jag är glad över att jag numera har tillgång till en textuell kroppsmassa av femininiteter där mina egna erfarenheter, tankar, känslor, rädslor, begär och lustar kan speglas, förklaras, teoretiseras. Där jag kan förstå det som en gång mest var en föraning, om att femininiteten – framför allt den överdrivna, den obekväma – kan ha en stark subversiv potential. Den ljusröda flickan breder ut sig i, framför allt,

---

7. Ulrika Dahl, »Femmekamp», *Kom ut*, 2004: 5-6. FTM är en förkortning för en Female To Male och syftar på en transkille/man som biologiskt och juridiskt kategoriserats som kvinna.

8. Fanny Ambjörnsson, *Rosa. Den farliga färgen*, Stockholm: Ordfront, 2011, s. 176.

genusvetenskapliga tankevärldar men i skönlitteraturen, i de böcker som jag skriver om, har hon funnits ett tag nu. Mitt skönlitterära läsande har varit minst lika viktigt för mig i min förståelse av feminism och femininitet som teoretiska texter. Och jag vet att jag inte är ensam om den upplevelsen. Att fördjupa mig i skönlitteraturens teoretiska rötter och utväxter, att sätta ord på den underliggande rytmen av genusproblematiserande, av motstånd, var en önskan och en drivkraft när jag började forska och skriva. Därför har jag också försökt skapa teori i samarbete med litteratur, att inte betrakta tankevärldarna som avskilda landmassor. Den teori och de böcker som avhandlingen vilar på är en karta över det gemensamma – Flickor tar feminism och litteratur i handen. De är många, de snurrar. De är ohjälpligt intrasslade i omfamning.

Det var inte bara skönlitteraturen som började dra i den feministiska tråden märkt Flicka. Under 1990-talet uppstod den löst sammanhållna Riot Grrrl-rörelsen i USA och på agendan stod flickors liv och erfarenheter – av sexuella övergrepp, marginalisering och skönhetsideal men också av gemenskap och kreativitet. De främsta uttrycken var fanzines, egenhändigt gjorda tidskrifter och, det de är mest kända för, musik.[9] Riot Grrrls, liksom en stor del av tidsperiodens feminism, försökte förhålla sig till och konfrontera sina etniska, klassmässiga och sexuella olikheter – med skiftande resultat. Revolutionen, »girl style now», ägde rum i mindre samtalsgrupper och möten där flickors situation i ett sexistiskt samhälle var utgångspunkten. Flickan, hur problematisk hon än var som enhetligt begrepp, fungerade som avstamp, utopi och gemenskap. Lika viktigt som det var för Riot Grrrls att sätta stopp för den tafsande och våldsamma maskulina kulturen som frodades i publikhavet på spelningar, eller att

9. För mer om feministiska fanzines och Riot Grrrl-rörelsen se: Jenny Gunnarsson Payne, *Systerskapets logiker. En etnologisk studie av feministiska fanzines*, Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet, 2006, Johanna Udéhn, »Revolution, Grrrl-Style Now!», *Kulturella Perspektiv*, 2006:2, och Ambjörnsson, 2011.

gå i demonstrationståg, var det att återta sina flickskap, skriva in dem i en annan berättelse:

> They were teenagers, which meant that sometimes they were still kids. In many cases they hadn't been able to enjoy their childhoods, whether due to abuse, divorce, or just knowing that they were somehow different from their classmates. So now they embraced the word *girl*, they filled their zines with childish clip-art drawings, they had sleepovers, they held back their bangs with brightly colored plastic barrettes, they nestled next to each other on the couch. They would have another childhood for as long as they wanted, and they would be the ones to art-direct it this time.[10]

Även om Riot Grrrl-rörelsen inte existerade på ett lika uttalat sätt i Sverige som i USA så hade den betydelse som inspirationskälla och föreställningsvärld. När jag, som var tonårsfeminist på nittiotalet, läser Sara Marcus bok *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution* (2010) känner jag igen mig i delarna: musiken, demonstrationerna, samtalen om skönhetsideal, sexuella övergrepp, fanzinens punkiga klipp och klistra-estetik, mitt rosa hår, min korta lila skotskrutiga kjol, en tröja med trycket »psycho bitch». Jag kan inte minnas när jag första gången hörde talas om Riot Grrrls, vet inte om jag nånsin använde det uttrycket om mig själv eller om det fanns andra i Sverige som såg sig som en del av rörelsen. Troligen, men det gick säkert utmärkt att vara ung

10. Sara Marcus, *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution*, New York: HarperCollins, 2010, s. 118. Marcus skildring visar dock också att femininitet inte heller var oproblematiskt inom Riot Grrrl-rörelsen och föraktfulla kommentarer kunde fällas om till exempel läppstiftsanvändare och allt för »snygga» sångerskor. Detta trots att flickestetiken – korta kjolar och starka färger – i kombination med punk och med ord som »slut» och »rape» målade på kroppen var lika mycket vardagsmat som veganismen.

feminist på nittiotalet utan att nånsin lyssna på *Bikini Kill*. Jag vet också att själva vetskapen om Riot Grrrls för många var en del av ett feministiskt uppvaknande, att det är helt oskiljaktigt. Marika Nordström tar i avhandlingen *Rocken spelar roll. En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker* (2010) upp den betydelse Riot Grrrls haft för ett flertal musikutövande kvinnor:

> För många informanter var tiden runt 1990-talets mitt en viktig tid i deras musikaliska *och* feministiska utveckling. Musicerandet och feminismen sammanfaller ofta i deras historieberättande och även om det inte går att reda ut vad som var hönan och ägget finns sambandet där och fungerar förmodligen i ett slags växelverkan.[11]

Hur motsvarande sammantvinnande av feminism och litterärt skrivande ser ut ur författarperspektiv förtäljer, ännu inte, den vetenskapliga historien – strax ska jag dock närma mig några skrivande röster.[12] Men omfamnanden av ordet flicka, med underland och trauman, återtaganden av och nedstiganden i de rosa rummens bråte, pågick i olika litterära universum under tidsperioden. Några av dem ska jag träda in i under avhandlingens gång men innan dess ska jag uppehålla mig vid några litterära och feministiska diskussioner som tecknar en bakgrund till de böcker jag skriver om.

---

11. Marika Nordström, *Rocken spelar roll. En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*, Etnologiska skrifter: 54, Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet, 2010, s. 62.

12. Inte heller jag gör anspråk på att säga något övergripande om författarnas syn på feminismens betydelse för det egna skrivandet. Däremot är det minst lika många författare som litteraturvetare, till exempel Fagerholm i den nämnda gruppintervjun, som uttalat sig om tidsandan – både litterärt och feministiskt. Några av dessa röster kommer jag att förhålla mig till när jag tecknar min översiktliga bild av avhandlingens tjugofemåriga tidsperiod.

Innerliga hjältinnor och galenkärringar? Litteraturkritik och feministisk historieskrivning

»Tjejer ska inte få fett med skit så fort de ger ut en bok». Håret på armarna reser sig, rysningar och lycka. Jag läser vidare: »Dåliga flickor och kvinnor, galenkärringar och freaks ska få skriva litteraturen.» Jag sitter på min säng vintern 2002 och läser ett alldeles nytt nummer av tidskriften *bang*. Där finns »S.K.A.M litterärt manifest no 1», skrivet av en grupp anonyma författare som vill »bryta ner patriarkatets makt över litteraturen» och kräver att få »skriva somvivill».[13]

AHA, känner jag, tänker jag, äntligen! Jag visste väl att ni fanns därute nånstans!

Vid den här tiden lägger jag sista händerna vid min c-uppsats i genusvetenskap som handlar om Malin Lindroths novellsamling *Flickorna* (1997), en bok som också kommer att dyka upp i avhandlingen. Jag har precis på allvar börjat fundera på avsaknaden av ljusröda flickor i den feministiska litteraturvetenskapen. En försiktig fantasi om att nån gång skriva den där boken om samtidslitterära flickor som känner att de inte kan eller vill hålla sig inom genusramarna har börjat ta form. Nästan inget har jag hittat där mina tankar om subversiva flickigheter kan haka i, åtminstone inte som handlar om skönlitteratur eller andra konstnärliga uttryckssätt. Inte förrän nu. Samtidigt berör den feministiska litterära aktivistgruppen i sina manifest och texter en hel del centrala feministiska frågeställningar från både då och nu. Men innan jag berättar mer om det ska jag teckna en översiktlig bild av det litterära klimat och de diskussioner S.K.A.M sprang ur.

---

13. »S.K.A.M. Litterärt manifest No 1», *bang*, 2002:4. S.K.A.M beskriver sig själva som en »blobb» vilket antyder att antalet medlemmar var flytande. Vid uppläsningar varierade också antalet mellan några få till ett stort flertal. Senare framkom i tidningsartiklar vilka några av medlemmarna var. Jag väljer att inte ta upp deras identiteter då jag tycker att det finns poänger med anonymiteten. Det spelar ingen roll vilka de var, innehållet i manifesten är det viktiga.

LITTERATURKRITIKEN OCH DEN SÅ KALLADE ANOREXIAROMANEN

Anledningen till min upphetsade känsla av »äntligen!» var inte främst frånvaron av intressanta tankar om flickor i den feministiska litteraturvetenskapen. Jag minns att jag själv, och många med mig, vid oo-talets början upplevde ett mycket irriterande glapp mellan känslan av att befinna sig i en tid när litteraturen ställde många genusrelaterade – politiska – frågor, samtidigt som detta ofta inte erkändes av litteraturkritiken. Att det inte fanns någon politisk samtidslitteratur var en åsikt som dök upp med envishet i slutet på nittiotalet och början av tjugohundratalet. Bland annat kunde det låta såhär: »Och här finns verkligen inget avgörande ifrågasättande av de sociala och familjemässiga grundvillkoren, bara navelskådande, pillerknaprande, självmordsförsök och en privat patetik som ibland är så banal att man nästan storknar.»[14] Ännu mer specifikt, vilket är viktigt för att förstå vad S.K.A.M reagerade emot, är den sång som en stor del av den svenska kritikerkåren samlades för att framföra. Ånej inte ännu en anorexiaroman, sjöng de, inte ännu en bok om kvinnor och kropp![15] Många kritiker ansåg att de unga kvinnliga författarna skrev inåtvänt och privat, i motsats till det allmängiltiga och politiska som efterlystes. Det började talas, uttalat och i undertext, om en anorexiagenre. En flod av böcker. Många, alltför många, mycket snart. Men varför uppförde sig kritikerna som om de plötsligt begravts under en lavin av romaner om ätstörningar?

Katarina Bernhardsson har i sin artikel »Ätstörning som litterär störning. Berättelser om anorexi och bulimi i kritisk belysning» (2009) undersökt mottagandet av så kallade anorexiaromaner. Bernhardsson framhåller att det inte tog lång tid innan

---

14. »S.K.A.M. Litterärt manifest No 1», *bang*, 2002: 4, hämtat ur Björn Gunnarsson, »Samma gamla borgerliga psykoser», *Sundsvalls Tidning*, 020322.

15. Se Gunnarsson, Maria Schottenius, »Äckel-päckel i jag-riket», *Expressen*, 020128. Henriette Zorn »Några slutar svälja», *Falu-Kuriren*, 020123,

anorexitematiken började uppfattas som tjatig av litteraturkritiken. När *Evelyn Spöke*, som brukar räknas som den första svenska romanen om anorexi, kom 1987 uppfattade många kritiker innehållet som nytt och fräscht. Den tillmättes dock inget större litterärt värde, vilket enligt Bernardsson bland annat visade sig genom att den ofta recenserades tillsammans med en annan ung kvinnas debutantbok.[16] Anorexitematiken lyftes fram som angelägen men snart sjöng kritikerna en annan melodi. Genren anorexiaroman med alla dess synonymer var etablerad och Maria Hedes efterföljare betraktades som typiska och tjatiga.[17]

Bernhardsson påpekar att benämningen anorexiaroman med tiden inte bara kom att kännetecknа böcker som handlar om ätstörningar. Kritiker innefattade även böcker som handlar om sårbara unga kvinnor utan någon som helst koppling till matångest i termen, ibland tycks den vidgas till att beskriva i stort sett all samtida kvinnlig prosa. Bernhardsson frågar: »Skulle det till och med kunna vara så att 'genren' 'anorexilitteratur' framför allt fungerar som ett sätt att benämna kvinnliga uppväxtskildringar som

16. Katarina Bernhardsson, »Ätstörning som litterär störning. Berättelser om anorexi och bulimi i kritisk belysning», (red) Anders Mortenson, *Litteraturens värden*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2009. Maria, Björk, »Fånge i det kött hon föraktar. En analys av kultursjukdomen anorexia nervosas karaktär», *DIXI: Arbetsrapporter*, Institutionen för Idé- och lärdomshistoria, Uppsala, 2003, s. 34-35, säger å andra sidan att Hedes debutroman hyllades för sin autenticitet. Hon utreder och problematiserar dock inte sambanden mellan föreställningar om äkthet och litterärt värde, vilket Bernhardsson gör i större utsträckning.

17. Se Anne-Marie Mai, »Form och förväntan: vid genrernas gränser», *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria IV. På Jorden 1960-1990*, Elisabeth Möller Jensen (red), Höganäs: Bra Böcker, 1997, s. 427. I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* skriver Anne-Marie Mai om receptionen av några kvinnliga författare vid 1900-talets slut. Hon påpekar att givetvis också manliga författare får kritik för slutenhet och bristande formmässig förmåga. Men hon ser också att »en uppsättning traditionella litterära normer ofta spökar alldeles under ytan i samband med bedömningen av kvinnors verk: igenkännlighet och psykologisk realism, spännande yttre handling, begriplighet och lyrisk klarhet eller sensualism.» Trots att många kvinnliga författare experimenterar med form och genre bedöms de ofta efter mer traditionella mallar. Mai menar att det i bedömningen av kvinnors litteratur ofta är ämnet som står i centrum och att det gärna får bryta tabun.

recensenten inte uppskattar?»[18] Liksom Bernhardsson vill även jag sätta dessa begrepp inom citationstecken.

Det problematiska i anorexikritikernas refräng var att skilda stilar och former innefattades i genren. Inom termen anorexiaroman ryms till exempel lyrik, faktabok, roman, självbiografi samt böcker som rör sig i gränsland däremellan.[19] Ett genrebegrepp så omspännande att det blir närmast meningslöst. Senare års så kallade anorexiaromaner, bland annat Jörgensdotters och Johanssons som strax ska äntra scenen, mättes också mot den reducerande föreställningen. Ibland, med betoning på ibland, var det inte till deras nackdel. De jämfördes mot den av kritikerna så omtalat tjatiga tendensen och menades vara bättre än så. Även om det var positivt för just de romanerna etablerade det genren som lågkvalitativ.

Men var det verkligen fråga om så många böcker att det skulle vara nödvändigt att tala om en genre? För det första, om en stor del av samtidsprosan skriven av hyfsat unga kvinnor, vilket Bernhardsson menar, innefattas så blir den givetvis stor och omspännande. Även om en väsentlig del av böckerna inte innehåller en enda kräktoalett eller räknad kalori. För det andra, om även faktaböcker räknas in, och de räknas tydligen in, blir genren än större. Enligt Bernhardsson handlar det om cirka tjugofem böcker men då inbegrips texter som på något vis diskuterar ätstörningar, inte bara romaner eller andra litterära texter. Att ätstörningstematiken lyfts fram i den allmänna debatten de senaste decennierna är en sak, att detta skulle vara samma sak som en skönlitterär genre är väl högst tveksamt.[20]

---

18. Bernhardsson, 2009, s. 256.

19. Bernhardsson, 2009, s. 252.

20. Litteraturkritikern Fanny Söderbäck skriver 2002 att det komnit ut ca tjugo skönlitterära böcker om anorexi »de senaste femton åren». Fanny Söderbäck, »Baksidan av moderniteten. Debutanterna ger oss självföraktande kvinnor och cyniska män.» *Dagens Nyheter,* 020729 Enligt en sökning på Libris utkom det tjugotvå skönlitterära böcker om anorexi mellan 1980 och 2005. Endast fem av dem är varken

Det löst hållna genrebegreppet är dessutom sammantvinnat med föreställningar om genus, närmare bestämt om flickor. En av de recensioner som Bernhardsson lyfter fram använder begreppet »flickrumsroman». En roman som handlar om en flicka som halvt svälter sig till döds karaktäriseras som en »*söt* motsvarighet» till pojkrumsromanen som istället innefattar alkohol, cigaretter, musik och onani. Flickrummet relaterar Bernhardsson till det negativt laddade »kvinnorummet» som böcker av kvinnor, och författarna själva, placerats i genom historien och samtiden. »Det är en metafor vars associationer ligger nära dem som hör till begreppet anorexi; 'flickrummet' konstrueras som begränsande, klaustrofobiskt, syrefattigt, privat, barnsligt – och framför allt icke-allmängiltigt.»[21] Det är motsägelsefullt att så mycket räknas in i genren samtidigt som den inte ses som allmängiltig. Men det är inte särskilt svårt att begripa sig på vad motsägelsefullheten handlar om. Hur mångskiftande orden Bernhardsson räknar upp än kan tyckas vara hänger de alla ihop med femininitet. Författaren Sara Stridsberg skriver att pojkars erfarenheter har goda chanser att räknas som god litteratur och tar Jonas Gardell, Torbjörn Flygt och Mikael Niemi som exempel. Kvinnliga författare som Anna Jörgensdotter eller Anna Johansson ses däremot som skildrare av specifika och begränsade erfarenheter: »Det är *det där särskilda* som tröttar ut oss. De särskilda platserna (flickrummet, stallet, ridlägret, kräktoaletten, kroppsfängelset) och de särskilda temana (sexuella övergrepp, anorexia, våldtäkt).[22] Att skriva om flickrummen, de egna världar där flickor får hållas på gott och ont, kan ses även som en feministisk strategi. De innehåller dessutom långt mycket mer än

ungdomsböcker eller översättningar. Dock är vissa böcker ur mitt material inte med, bland annat *Vissa föddes perfekta och andra som jag* (2002). Det står i alla fall klart att antalet svenskspråkiga romaner om anorexi, skrivna av unga kvinnor, är långt mycket mindre än vad många kritiker låter påskina.

21. Bernhardsson, 2009, s. 256-257.

22. Sara Stridsberg, »En all-män-mänsklig erfarenhet», *bang*, 2003:2.

kroppsångest och övergrepp. I avhandlingens sista kapitel gläntar jag på dörren till de mångfacetterade flickrummen.

Det finns en föreställning om vad en anorexiaroman är, vad den innehåller och hur den är skriven. Och att den skrivits många, många gånger. Ofta refererar kritiker till den föreställningen som något allmänt känt. Det gör att böckerna bedöms som delar av en större helhet och inte som enskilda verk med alla olikheter som det innebär. Att destruktivt liv och leverne, olycka, depression och utanförskap är ingredienser i en stor del av den kanoniserade litteraturen tycks inte heller spela någon roll. Supande män på gränsen till nervsammanbrott stavas generationsroman medan kräkande flickor bara är ännu en destruktiv, tröttsam tös för mycket. Bernhardsson lyfter fram ett fåtal undantag från det typiska omkvädet. För kanske är det inte författarna som är tjatiga utan kritikerna? Hanna Hallgren har i en recension en mer positiv syn på böckerna, kallar dem råa generationsromaner och säger att det borde vara förbjudet att bara läsa dem utifrån sin tematik och låsa in dem i ett PBU-fack.[23] S.K.A.M och jag håller med. Men kritiken mot den samtida litteraturen skriven av unga kvinnor kom även från feministiskt håll, främst från feminister som såg sjuttiotalet som en guldålder. En viktig utgångspunkt för den motsättningen är synen på den feministiska historieskrivningen, där bilden av 1980-talet – det decennium där min avhandling tar sin början – spelar stor roll.

BERÄTTELSER OM FEMINISM. FRAMSTEG, FÖRLUST OCH ÅTERKOMST

Åttiotalet, den tid där min avhandling stampar av, betraktas ibland som ett bakslag för feminismen. Själva begreppet, bakslag, kom till för att beskriva just detta årtionde. I Susan Faludis betydelsefulla bok *Backlash* (1991) sägs att feministiska frågor fått stå tillbaka efter det stora uppsvinget på sjuttiotalet, ja kanske till och med på grund

23. Bernhardsson, 2009 s. 253.

av framgången. Det finns krafter som vill omintetgöra kvinnors frigörelse, säger Faludi, och gör en detaljerad och övertygande framställning av hur dessa krafter arbetar.[24]

Föreställningen om en backlash visar sig också i den historieskrivning som talar om feminismens tre vågor, där sent 1800-tal och rösträttsrörelse utgör den första, sjuttiotalets socialistiska radikalfeminism den andra och nittiotalet med kritik av kroppsideal, Riot Grrrls och en gryende queerteori den tredje.[25] Att den första vågen omfattar flera decennier medan den andra och den tredje bara får ett årtionde var, är lite underligt i en historieskrivning som täcker in mer än hundra år. Och är verkligen skillnaderna mellan de feministiska frågorna på sjuttiotalet och nittiotalet så stora att de måste placeras in i olika vågtoppar? Rör det sig inte hela tiden runt frågor om kroppar, normer och relationer, om det personliga som är det politiska?

Berättelsen om feminismens tre vågor ger sken av att inget sker i dalarna. Kontinuiteten i de feministiska frågorna skyms. Det blir ett hål i berättelsen. Även om feminismen hamnade i skymundan under åttiotalet så försvann den inte. Den feministiska aktiviteten rörde sig kanske något under den mediala jordskorpan men i Sverige startades under åttiotalet kvinnojourer, de första stegen mot det som skulle bli genusvetenskap togs och alldeles i början av nittiotalet bildades den feministiska tidskriften bang – för att nämna några exempel. Genus och flickskap lyser också med sin närvaro i åttiotalets svenska litteratur, inte nytt, fantastiskt och annorlunda, utan som vidareutveckling och variation på den ständigt pågående litterära feministiska kampen.

I den gruppintervju där Fagerholm talar om den ljusröda flicka som såg dagens ljus i *Kamalas bok*, påpekar också hon att åttiotalet

---

24. Se Susan Faludi, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, New York: Anchor Books, 1991.

25. Lena Gemzöe, *Feminism*, Stockholm: Bilda Förlag, 2004, nämner bara den första och andra vågen. Se även Bodil Formark, *Den välsituerade flickan. Om den svenska flickscoutrörelsens historia 1910-1940*, Lund: Sekel Bokförlag, 2010, s. 31-33, för ett problematiserande av vågtankens kronologi.

ibland ses som ett decennium när feminismen förlorade sin betydelse. I den allmänna debatten och i det skönlitterära skrivandet. Fagerholm, vars egna författarskap påbörjades under åttiotalet, känner inte igen sig i den bilden. Hon, liksom jag, ifrågasätter den motsättning som då och då målas upp mellan feminismens olika decennier. Åttiotalet – och ibland även tiden därefter– ställs upp i motsats till sjuttiotalet, som något nytt och annat men också som mindre feministiskt. En motsättning som inte minst en del feministiska författare med rötter i sjuttiotalet gärna upprätthåller. Åsa Stenwall utgår i sin tidsmässiga fond till *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska kvinnolitteratur* (2001) från ett tal som Märta Tikkanen höll när hon mottog Tollanderska priset 1999:

> I sin tillbakablick på sjuttiotalet betonar Märta Tikkanen hur kvinnor den gången »tog sats inifrån, skrev utifrån kvinnliga kroppar» och hämtade styrka ur gemenskapen. »Där skilde vi oss markant från de ensamma dystra svartklädda som kom efter oss – och som såg rött bara de hörde ordet feminism». Hon talar om 80-talets »helomvändning», »förstelning och förstening» och avståndstagande till sjuttiotalsklimatet, dess litterära innehåll och estetik: »Modermord stod på dagordningen, det gällde att tydligt och klart avgränsa sig från det som varit för att passa in och accepteras». Och bekymrat frågar hon sig: »Hur ser dagens unga kvinnliga författare på livet och dikten? Ser de sig som sig själva nog, inte i behov av att avteckna sig mot männen utan enbart ut ur och emot sig själv? Ett konstnärskap känner inte till kompromisser: det är ALLT eller INTET – ryms man och barn in i de unga kvinnornas liv idag?».[26]

26. Åsa Stenwall, *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska kvinnolitteratur*, Helsingfors: Schildts, 2001, s. 29-30.

Stenwall ser inte på samma sätt åttio- och nittiotalets litteratur som ett brott mot en kvinnolitterär tradition. Trots, vad hon kallar, sin klockarkärlek till sjuttiotalet vill hon skärskåda och omstöpa sina gamla sanningar.[27] Hon låter Tikkanen, och andra med liknande åsikter, bilda kuliss för sin egen bok men vill själv se åttiotalet och efterföljande decennium som en fortsättning, en litterär feminism med radikalt nya förtecken.[28] Andra verkar mer vara inne på Tikkanens njugga linje. I »Fula flickor, masochism och motstånd» i antologin *Att skriva sin tid* (1993) går Ebba Witt-Brattström igenom ett stort antal verk skrivna av kvinnor under åttiotalet och det tidiga nittiotalet och finner många svartsynta rådjursögon bland de unga kvinnliga författarna. För Witt-Brattström är inte det inåtvända eller självdestruktiva politiskt. Hon söker snarare kvinnolitteratur med goda förebilder i sjuttiotalets bemärkelse och avfärdar den senare tidens författare när hon inte finner vad hon söker.[29]

Clare Hemmings skriver i *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory* (2011) om den roll som 1900-talets sista tre decennier spelar i de olika berättelser som utgör den samtida feministiska historieskrivningen.[30] Den feminism som Hemmings talar om är västerländsk men kanske närmare bestämt angloamerikansk. Även om vissa av de tidskrifter hon skriver om är europeiska och även översätter texter från andra språk till engelska, så är diskussionen ofta påfallande centrerad runt teoretiker som talar om, lever och verkar i USA. De feministiska diskussioner som jag tar upp här utspelar sig i Sverige och det svenskspråkiga Finland och handlar dessutom mer specifikt om litterära frågor.

---

27. Stenwall, s. 10.
28. Stenwall, s. 30.
29. Ebba Witt-Brattström, »Fula flickor, masochism och motstånd», *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, Madeleine Grive & Claes Wahlin (red), Stockholm: Norstedts, 1993 s. 303-316. Då båda texterna jag använder av Witt-Brattström utkom samma år anges fortsättningsvis titeln.
30. Clare Hemmings *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham & London: Duke University Press, 2011.

Anledningen till att jag vill ha svenskspråkigt och litterärt fokus på de nedslag jag här gör i tidsperiodens feministiska diskussioner, är att jag vill säga något om hur den litteratur jag skriver om betraktats i sitt språkliga och lokala sammanhang. Jag vill teckna en bakgrund till hur både jag och andra förstått böckerna min avhandling handlar om. Det kanske inte helt igenom går att överföra strukturen i Hemmings berättelser på de som jag tar upp, även om jag skulle säga att mångt och mycket är av liknande modell.

Hemmings delar upp berättelserna i tre sorter: framsteg, förlust och återkomst. Framstegsberättelsen utgår från att feminismen hela tiden blir bättre och bättre, mer innefattande och känslig för fler makthierarkier, rör sig från essentialism till mångfald. Hemmings säger dock att en sådan historieskrivning utmålar, främst, sjuttiotalet som enhetligt och bortser från att det aldrig varit så att alla feminister var vita, medelklass och heterosexuella och att diskussionen om kvinnors olikheter hela tiden förts. Berättelsen om den feministiska förlusten följer, enligt Hemmings, i mångt och mycket samma mönster som den om framsteg men lägger andra värderingar i händelseförloppet. Båda berättelserna framhåller också att det bara finns ett sätt att vara rätt som feminist och att det är viktigt att hålla sig på den goda sidan. Den rättfärdiga formen i förlusttappning menar att på sjuttiotalet baserade sig feminismen på politisk vilja och aktivism. Senare tiders feminister präglas, enligt denna berättelse, av alltför mycket teoretisering och framför allt professionalisering – kunskapen om feminismen kommer från akademin snarare än samhälle och erfarenhet.[31]

1980-talet spelar en viktig roll i båda berättelserna. Förlustinriktningen ser åttiotalet som en tid av radikalism medan framstegsformen ser årtiondet som en period då behovet av att ifrågasätta feminismens enhetliga subjekt och den postmoderna

31. Hemmings, s. 3-7.

kritiken uppstod.[32] De skilda tolkningarna av åttiotalet märks om Tikkanens bild av den feministiska litterära förlusten jämförs med exempelvis litteraturkritikern Åsa Beckmans syn på en av årtiondets stora litterära debatter – om Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* (1988). Debatten handlade om manliga kritikers oförmåga att läsa den nya kvinnliga poesin. Jäderlund och andra kvinnliga poeter anklagades för intellektualism och obegriplighet av vissa manliga kritiker. Beckman, som var en av debattens huvudkombattanter, skriver i sin bok *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter* (2002) att tongångarna blivit annorlunda, de kvinnliga poeterna möts inte längre av skepsis och aggressivitet. Ändå anser Beckman att kritikerna fortfarande har en tendens att läsa till exempel Jäderlund eller Katarina Frostenson »närsynt och forminriktat». Dessa poeter är språkligt innovativa, skriver Beckman, men det är minst lika betydelsefullt vilka erfarenheter och idéer som kommer till uttryck med hjälp av språket och formen. [33] Innehåll, erfarenhet och idéer står inte i motsättning till formmässiga experiment. Det är inte heller så enkelt som att det ena finns i ett decennium och det andra i ett annat. Alla de historieskrivningar som Hemmings tar upp är problematiska och har döda vinklar. Bland de berättelser jag tagit upp är en sådan blind fläck övertygelsen att den feministiska litteraturen ska utspela sig i en realistisk och kronologiskt linjär värld, vigd åt mannen, barnen och disken. Synen är begränsande och döljer den kontinuitet som också finns – liksom feministiska frågor som rör sig utanför kärnfamiljens hägn.[34]

---

32. Hemmings, s. 67.

33. Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2002, s. 73.

34. Det är dock inte alltid så enkelt att folk gör som de själva säger. Märta Tikkanens *Rödluvan* (1986) rör sig visserligen i den kvinnliga erfarenheten och den heterosexuella familjebildningen men kan också med sin uppbrutna poetiska prosa ses som en föregångare till mycket av den genusproblematiserande litteratur som komma skall, bland annat *Diva*.

Fagerholm och många med henne skriver in åttiotalet i en berättelse där de feministiska frågorna fanns hos Julia Kristeva och Hélène Cixous men även i hela det postmodernistiska ifrågasättandet av essentialismen.[35] Diskussionerna om feministiskt, eller kvinnors, skrivande handlade ofta om stil och form och har troligen haft en del inflytande över många texter som jag tar upp.[36] En tidsbild, som också skiljer sig från Tikkanens, ges i *Poesi med andra ord. Tre poeter samtalar* (2003) där Agneta Enckell i ett brev till Henrika Ringbom funderar runt sitt eget skrivande under åttiotalet. Hennes tankevärld stod i relation till andra kvinnliga poeter och i ett feministiskt sammanhang – det är i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* Enckell först möter Kristevas teorier. Hon tilltalas av Kristevas tankar om språk och »den könsliga aspekten». Kristeva erbjuder ett sätt att känna igen det egna skrivandet och Enckell finner även samma element hos ett flertal andra unga kvinnliga poeter, »fram till -95 ungefär». Enckell benämner den perioden i sitt skrivande som feministisk, men hon finner inte längre sådana infallsvinklar särskilt intressanta. Kanske är det en åldersfråga föreslår hon, »frågor kring det specifikt 'kvinnliga' i vad man gör kan kännas viktigt i ett skede när man försöker komma underfund med vem man är, som kvinna?».[37]

Även om Enckells definition av ett feministiskt skrivande, att koncentrera sig på det »kvinnliga», är snäv sätter hon fingret på vissa sidor av åttiotalets feministiska litteratur. Inflytandet från Kristeva och psykoanalysen fanns inom skönlitteratur och litteraturvetenskap. Stenwall hävdar att det under åttiotalet inte längre

35. Strandén, i Paqvalén & Strandén, s. 14-15.

36. Se även Mattias Fyhr, *Skitigt vackert mörker. Om Mare Kandre*, Lund: Ellerströms förlag, 2012, s. 95-103, för en kort överblick över hur litteraturkritiken skrev in Kandre i en sådan tradition och hur Kandre såg på det. Jag skulle dock vilja påpeka att även om Kandre inte identifierade sig med »det kvinnliga skrivandet» så talar hon ändå om sitt författarskap i feministiska termer, vilket Fyhr verkar bortse ifrån.

37. Agneta Enckell, Peter Mickwitz, Henrika Ringbom, *Poesi med andra ord. Tre poeter samtalar*, Helsingfors: Söderströms, 2003, s. 36-38.

var den kvinnliga erfarenheten som skulle vittna mot patriarkatet som på sjuttiotalet. Istället kom en mer »inåtvänd och historielös estetik på åttiotalet, också kallat 'subjektets årtionde'. I många verk nedskrevs världen och verkligheten till ett personligt rum, disharmoniskt, introvert och klaustrofobiskt.»[38] Ebba Witt-Brattström understryker att de tre författare hon analyserar i »Det ler så mörkt i skogen. Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostenson» i sina författarskap betonar att lyssna inåt till den kvinnliga erfarenheten och att de avvisar den manliga blicken.[39]

Den berättelse som Hemmings döper till återkomst kombinerar många tankar från de andra berättelserna och menar i korta drag att feminismen återigen bör vända blicken mot det materiella, sociala och ekonomiska. Teoriutvecklingen, till exempel den som Enckell och Stenwall uppmärksammar men också queerteori och postkolonial feminism, har varit intressant och tillfört mycket men kanske har ivern över kultur, språk och diskurser tagit fokus från den politiska verkligheten, anser denna inriktning. Det handlar om att kombinera olika tiders feministiska tankar och skapa en ny och bättre helhet. Tanken på återkomsten är inklusiv och har en positiv syn på feminismens möjligheter, enligt Hemmings. Men, säger hon, återkomstberättelsen riskerar istället att upprätta en gräns mellan det som kan förstås som kultur, i alla bemärkelser, och social verklighet, med effekten att till exempel den postkoloniala kritiken av makt och representation kommer bort.[40]

Det är dock inte så enkelt som att enskilda feminister eller ens texter alltid håller sig till bara en av Hemmings berättelser; ofta varieras och kombineras de och deras grundstrukturer påverkar i stort sett all kunskap om feminismens dåtid, nutid och framtid. Hemmings menar också att det är just tendenser som finns i

38. Stenwall, s. 33.
39. Witt-Brattström, »Det ler så mörkt i skogen. Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostenson», *Ur könets mörker*, Stockholm: Norstedts, 1993, s. 189.
40. Hemmings 2011, s. 95-127.

många versioner men som förhåller sig till det hon kallar en politisk grammatik. [41] Stenwall, i sin vilja att ställa, vad hon anser vara, sjuttiotalets feministiska frågor till en mer sentida skönlitteratur – liksom jag själv i mitt hävdande av åttiotalets litteratur som en fortsättning på den feministiska litteratur som kommit tidigare, om än i annan kostymering – kan båda placeras in i berättelsen om återkomsten. Om än i lite andra modeller än de Hemmings visar fram. Troligen hör vi också hemma i framstegsberättelser när vi på olika sätt menar att skönlitteraturen rymmer fler och fler feministiska utgångspunkter och föreställningsvärldar. Också S.K.A.M är svåra att placera in i bara en våg, bara en feministisk berättelse.

S.K.A.M.
FEMINISTISKA VÅGBRYTARE

S.K.A.M:s manifest leker hela havet stormar med feminismens olika vågor, med berättelserna om generationer av feminister som väsensskilda och hemmahörande i olika tider. De växlar inom och mellan texter och lägger till vid alla feministiska öar de behöver. Det första manifestet var en reaktion mot, det nyss nämnda kritikertjatet, hur kvinnliga författare nedvärderas av ett flertal recensenter. S.K.A.M hävdar bestämt att »tjejer ska få skriva om sina *egna* ätstörningar, sina *egna* ridläger, sin *egen* mens (vi skriver om våra erfarenheter, vi lever i patriarkatet, vi skriver om patriarkatet)» och att »dåliga kvinnor och flickor – galenkärringar och freaks - ska få skriva litteraturen». I *bangs* innehållsförteckning sägs manifestet vara ett »överlevnadsmanifest för kvinnliga författare». De tolv punkterna omgärdas av urklippta citat ur recensioner »hämtade från samtidskritiken». Där står bland annat saker som: »självmordsförsök och privat patetik», »en klinisk diagnos hade

41. Hemmings, s. 1.

förmodligen innehållit ordet psykopatisk» och »unga kvinnliga berättare med osorterade, rastlösa tankar och hektiskt känsloliv».[42] Att citaten är slarvigt urklippta och ditklistrade förstärker den kaxiga känslan av hotbrev, samtidigt som det knyter an till Riot Grrrl-fanzinens gör det själv-estetik. S.K.A.M skickade manifestet till alla stora dagstidningar, som inte publicerade men åtminstone förhoppningsvis läste det.[43] Exakt vilka böcker striden står om är inte tydligt i manifestet och jag tänker mig inte heller att det var manifestförfattarnas syfte. De ville väcka debatt om en spridd attityd som fanns till litteratur skriven av unga kvinnor.[44] Manifestet ger sig på kritikerkårens heteronormativitet, utropar litteraturen till vapen och vill att »tjejer ska slippa läsa killitteratur» – och lämnar till läsaren att fundera på vad killitteratur kan vara. Allt med en aggressiv udd som hela tiden krokar i den samtidskritik som finns i de ditklistrade citaten.

De dåliga flickorna och freaksen ska inte bara skriva litteratur, de finns också i den och S.K.A.M tar dem till sitt hjärta. Relationen till marginaliserade och föraktade femininiteter märks framför allt i deras senare manifest och andra texter där det finns blondiner, vars kjolar blåses upp av värmegaller à la Marilyn Monroe, och hänvisningar till slampighet.[45]

---

42. » S.K.A.M Litterärt manifest no 1». Många av de urklippta citaten kommer från recensioner av Jonas Thente, till exempel, Jonas Thente, »Godis istället för kärlek», *Dagens Nyheter*, 020417, dock inte alla. Dessutom är dessa attityder inte alls ovanliga bland kritiker under tidsperioden, förutom de redan nämnda är ett exempel: Malte Persson, »Kräkiska – men ingen latrin», *Expressen*, 020322, En hel del av citaten är ur recensioner av Sara Villius *Nej det är en snöklump* (2002), Anna Jörgensdotters *Pappa Pralin* (2002) och Anna Johanssons *Vissa föddes perfekta och andra som jag.*

43. Maria Margareta Österholm, »S.K.A.M vägrar lämna scenen. Intervju med S.K.A.M», *Stockholms Fria. Tema Strävan*, 040327.

44. Det pågick ungefär samtidigt en debatt i framför allt Dagens Nyheter och Aftonbladet om politisk poesi där bland andra Göran Greider, Hanna Hallgren, Kristian Lundberg och Pelle Andersson deltog. Se exempelvis: Hanna Hallgren, »För mycket kön eller fel politik? HANNA HALLGREN skriver ett PS till ett par debatter om poesin och samhället», Aftonbladet, 021105.

45. Se S.K.A.M, »S.K.A.M. Litterärt manifest No 2», *bang*, 2003: 3/4, »Gå rakt förbi elden brinner», *bang*, 2004:4.

> S.K.A.M är en skrattande blond blobb som vill bryta ner patriarkatets makt över litteraturen. S.K.A.M är flickan på ventilationsgallret. S.K.A.M är alla flickor.[46]

Blondinen, företrädesvis blekt eller i syntet, skulle nästan kunna sägas vara S.K.A.M:s blodomlopp, genomsyrande. Vid offentliga framträdanden bar de blonda peruker och solglasögon. Att hårfärgen finns på burk eller peruk är viktigt, den kommer inte av födsel utan är en aktiv handling. Det handlar om solidaritet med femininiteter som anses korkade, tillgjorda och just oäkta – som till exempel dokusåpans så kallade dumma blondin. Fejkblondinen som feministisk litteraturaktivist kan förstås som en del av den förändrade syn på femininitet inom feminismen, som jag redan nämnt och kommer att utveckla i mitt teoretiska paraply. Det blir också ett ifrågasättande av den goda feministiska förebilden och hur hon ska vara, »den innerliga hjältinnan i innerliga verksamheter» som Fagerholms Diva pratar om.[47] Divas resonemang ställer frågan: vilka kvinnor har fått plats i det där personliga som ska vara politiskt? Blondinen som kulturell symbol är laddad med föreställningar om femininitet som också är sammankopplad med vithet. För en av Ambjörnssons informanter kändes det rosa och blonda flickskapet ständigt som ett kalas hon inte var bjuden på:

> Idag, närmare fyrtio år senare, ser Maria sin obehagskänsla som en konsekvens av att som svart leva i en kultur som oproblematiserat utgår från vithet som ideal. Inte minst vad gäller kvinnlighet. När hon var åtta år var det svårare att greppa. Ingen hade ju uttryckligen sagt åt henne att hon inte passade som prinsessa. Framför allt hade ingen pratat om hudfärg.[48]

---

46. »S.K.A.M», *Kompott*, Stockholm: Sär skrivning förlag, 2003, s. 23.
47. Fagerholm, 1998, s. 252
48. Ambjörnsson, 2011, s. 101-102.

En liknande känsla av att inte passa in i fantasin om femininitet blev utgångspunkten för performanceartisten Maria Rosa Mojos uppträdande som Dyke Marilyn – Jimi Henrix och Marilyn Monroes oäkting, med pappas utseende och mammas gitarrtalang. I en intervju i boken *Femmes of Power. Exploding Queer Femininities* (2008) säger hon: »Being a 'dark woman in a blonde's clothing´ never fails to be cathartic, nor to illuminate the ignorance that keeps you in your so-called place.»[49] Jag tänker mig att S.K.A.M på ett liknande sätt har ambitionen att belysa blondinen som illusion och fantasi, nedsmetad av makthierarkier. Även om ett sådant ifrågasättande givetvis också kan löpa risken att uppfattas som uteslutande.

Den dåliga flickan, kanske fejkblondin, kanske Riot Grrrl, är en del av det första manifestet men ännu tydligare framstår erfarenheten som utgångspunkt för feministiskt skrivande: »(vi skriver om våra erfarenheter, vi lever i patriarkatet, vi skriver om patriarkatet)» som det står efter de två punkter som vill att »Tjejer ska få skriva om ätstörningar, ridläger, mens och våldtäkt» och dessutom om sina »*egna*» erfarenheter. Det personliga är politiskt, alltså. 1970-talets feministiska slagord, som innebar att kvinnor skulle se sina erfarenheter i ljuset av samhällsstrukturen, är en återkommande ingrediens i diskussioner om feministisk skönlitteratur. Det är en ofrånkomlig del, säger många, medan andra ifrågasätter tanken på en gemensam kvinnlig erfarenhet.[50] På sjuttiotalet sågs ibland skönlitteraturen som ett utmärkt forum för att politisera det personliga. Genom att visa fram kvinnors erfarenheter i prosa och poesi fick kvinnorörelsens idéer mycket större genomslagskraft än någon medvetandehöjande grupp. Cristine Sarrimo skriver i sin avhandling *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi* att

---

49. Ulrika Dahl & Del LaGrace Volcano, *Femmes of Power. Exploding Queer Femininities*, London: Serpent's Tail, 2008, s. 48.

50. Se exempelvis avsnittet »Towards Definitions of Feminist Writing», *Feminist Literary Theory. A Reader*, Mary Eagleton (red),Oxford & New York: Basil Blackwell, 1986.

1970-talet innebar ett nytt litterärt kommunikationsideal och litteraturens bruksfunktion framhölls. Det traditionellt litterära och modernistiska språket ansågs utesluta många kvinnliga läsare och en närhetsbaserad, könsmedveten och personlig stil framhölls.[51] Maria Jönsson skriver att: »Det som eftersträvades var en sanningsenlig verklighetsskildring gestaltad med ett vardagligt språk som kunde verka medvetandehöjande på läsaren.»[52] Att skrivandet om kvinnors erfarenheter kopplades samman med en särskild litterär stil, realistisk och vardaglig, är det i sin tur andra feminister som reagerat på. Bland annat menar Toril Moi i *Sexual/Textual Politics* (1985) att den feministiska litteraturteori som hyllat det enkla, traditionella berättandet inte räcker till för att förstå feministiska författarskap som till exempel Virginia Woolfs. Moi tar antologin *Images of Women in Fiction* (1972) som exempel på »images of women criticism» – kritiken av bilden av kvinnor i både mäns och kvinnors litteratur, som var ett av de första stegen i den feministiska litteraturvetenskapens barndom. Det finns något problematiskt i den självklara kopplingen mellan erfarenhet och feministisk litteratur som finns i många av texterna i antologin, säger Moi. Bilden av kvinnan de invände emot betydde oftast den falska bilden och i antologin var de istället på jakt efter den verkliga.[53] Frågan är vems erfarenheter det är som ingår i denna verkliga bild?

S.K.A.M:s manifest håller ett stadigt tag om erfarenheter av liv i patriarkatet, bland annat genom frågorna »Varför vill män köpa våra kroppar men inte våra böcker?» och »Hur kan vi leva, hur kan vi skriva, när porr och prostitution finns», där erfarenheten av kvinnokroppen som vara tas upp. De knyter sig till en tradition

---

51. Cristine Sarrimo, *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 31.

52. Maria Jönsson, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*, Umeå: Bokförlaget H:ström, 2006, s. 53.

53. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London & New York: Routledge, s. 41-48, 1985 (andra utgåvan 2002).

där det personliga är politiskt, vilket också den amerikanska Riot Grrrl-rörelsen gjorde. I *Girls to the Front* säger en av de personer Marcus intervjuat – en Riot Grrrl som utbildat sig väl inom feministisk historia och teori innan hon mötte rörelsen – att hon under mötena ibland kunde tänka: »Oh, this appears to be a third wave of feminism that is modeled off of consciousness-raising groups in the '70s but is also related to a different kind of feminism that's not radically separatist...»[54] Många av de tankesätt och metoder som förknippas med sjuttiotalets feminism fortsätter att pågå. Erfarenhetens betydelse för aktivism och teoribildning är närmast oöverskådlig. Jag håller mig till att nämna Donna Haraways situerade kunskap, blicken från någonstans, som ett sätt att förstå världen.[55]

Det första manifestets galenkärringar och freaks – som för övrigt nog är släkt med Sandra M Gilbert och Susan Gubars *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) –, ska kanske ses som en önskan om blickar från fler platser, ur fler kroppar.[56] På sjuttiotalet hade en del röster höjts för att den feministiska litteraturen borde visa upp frigörande berättelser, tillhandahålla starka kvinnoporträtt. Bland annat fanns Cheri Registers preskriptiva litteraturkritik som endast ville sätta den feministiska godkäntstämpeln på böcker som förespråkar systerskap, visar fram goda förebilder och verkar för medvetandehöjning. Den feministiska preskriptiva litteraturkritiken värderade litteratur genom hur väl den gagnade kvinnorörelsens syften. [57] Tikkanens tal är samma andas barn och det är troligen i

54. Marcus, s. 119.

55. Donna Haraway, »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Women*, London: Free Association Books, 1991.

56. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven & London: Yale University Press, 1979 (andra utgåvan, Yale Nota Bene, 2000).

57. Cheri Register, »American Feminist Literary Criticism. A Bibliographical Introduction», i Eagleton, s. 169-170. Se Jönsson 2006, s. 52-57, för en diskussion av Register.

den typen av litteratur Diva hittar »starka kvinnoporträtt för envar att identifiera sig med.» Och, där många sorters femininiteter och erfarenheter inte får plats.

I S.K.A.M:s manifest är det den dåliga kvinnan, hon som kanske inte alls är någon god förebild, som ska få tala, berätta hur patriarkatet ser ut från hennes vinkel. Samtidigt får förebildstänkande i sig ett hugg när de sarkastiskt slår fast: »Vi är inte bara förebilder för män, vi är förebilder för alla. »I den gruppintervju där Fagerholms ljusröda flicka finns diskuteras förändringen av det personligt politiska, främst i skönlitteraturen. Och S.K.A.M är inte ensamma om påhejandet av den dåliga flickan, intervjudeltagarna ser det i många samtida texter. De har olika åsikter om det, även om alla är överens om att det är mycket kroppsliga och nära privata erfarenheter som syns i nittiotalets rikssvenska litteratur. Litteraturkritikern Pia Ingström menar att det finns en risk att kvinnor reduceras till kropp. Det var inte detta sjuttiotalsfeminismen ville, säger hon. De unga författarna verkar tro att det som ska vara politiskt i texten är den biografiska kroppen. Samtidigt är hon självkritisk och säger att hon inte vill vara »en grinig tant som står och viftar med pekfingret och säger att 'ja går du ut i den där kjolen så får du allt skylla dig själv, flicka lilla'.»[58] S.K.A.M verkar å sin sida mena att en utekväll i just den kjolen kan ge många feministiska berättelser om att vara flicka i ett patriarkat. Och att de kan skrivas på flera olika sätt. I *Alice Doesn´t. Feminism, Semiotics, Cinema* (1982) skriver Teresa de Lauretis att idén om positiva och negativa förebilder bygger på föreställningen att läsare eller tittare helt oreflekterat absorberar bilder. Hon tycker att det är viktigare att titta på bilder i sin kontext och se hur de verkligen tolkas. Gestaltningarna existerar inom en diskurs och det gör mottagarna för dem också. De är inte oskyldiga och rena mottagare för en

58. Strandén, i Paqvalén & Strandén, s. 11.

eller annan påverkan och bilderna betyder ingenting i sig själva.[59] De så kallade goda förebilderna som slår sig fria och kämpar är visserligen viktiga men frågan är hur djuplodande det feministiska perspektivet kan bli när genusproblematiken blir relativt oproblematisk och lätt att slippa ur. En berättelse som fokuserar på individens kamp mot begränsningar och det lyckliga resultatet kan också underlåta att ifrågasätta dikotomier och normer.[60] Böckerna jag skriver om handlar visserligen ofta om erfarenheter som är vanliga bland västvärldens unga kvinnor. Men idén om förebilden och den uppbyggliga berättelsen skevar. Fast vad är det som säger att en skildring av en erfarenhet måste sluta lyckligt? Varför avkrävs just dessa böcker konstruktivitet?

De omkringliggande recensionscitaten saknar ordentliga upplösningar och framåtrörelser och S.K.A.M säger att det är helt i sin ordning. »Våra böcker ska inte behöva vara konstruktiva eller uppbyggliga», står det i en punkt som också kan förstås som en vägran att vara den goda förebilden. Men jag sa att de feministiska vågorna blandades ut och in i varandra. S.K.A.M plockar drivved på stranden och bygger sina manifest av många sorters genusproblematiserande tankar. Att en text inte är konstruktiv eller uppbygglig kan ha att göra med hur den är skriven. Fragmentariskt, hektiskt, överhettat känslosamt – det som kritiken ser som brist – är också en av de bärande väggarna i diskussionen om vad feministiskt skrivande kan vara. Tanken på en feministisk eller feminin stil förknippas ofta med 1980-talet, Enckell nämnde ett sånt inflytande i både egna och andras skrivande. Julia Kristeva och Hélène Cixous är två kända förespråkare för teorier som handlar om experimentellt skrivande som på olika sätt utmärks av brott mot språkets och det traditionella berättandets struktur. Överhuvudtaget har det inom de senare decenniernas feministiska samtal om

59. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, s. 38-39.

60. Rita Paqvalén, »Att bli ett autentiskt subjekt», i Paqvalén & Strandén.

estetik funnits en tro på det experimentella språkets och formens subversiva potential.[61] Teresa de Lauretis menar till exempel att feministiska filmmakare ägnar sig åt att visa fram motsägelser, heterogenitet, revor i narrationen och diskursen samt förskjuta dessa genom överdrifter, skillnader och motstånd.[62] Det handlar om att kvinnor blir kvinnor genom diskursen och dess teckens praktik: liv, skrivande och tal. Att störa det traditionella berättandet och därmed den patriarkala världsbilden, med hjälp av stil och form blir då det feministiska projektet.[63] Om S.K.A.M snuddar vid sådant tankegods i sitt första manifest så har de använt det som madrass, bord och soffa i de rum som de öppnar med manifest nummer två och de andra texterna.

Det andra manifestet består av fyra sidor, i tre spalter, fyllda med meningar som alla börjar med »S.K.A.M», för att sedan fortsätta med vad de är, har, gör, säger. »S.K.A.M har huggtänder i fittan», »S.K.A.M knullar med läraren», »S.K.A.M käkar bicepsfilé», tillhör kanske de mer uppseendeväckande men det finns också en hel del mer alldagliga uttalanden och kärleksfulla som »S.K.A.M säger var inte rädd» och »S.K.A.M kysser din blonda panna». Meningarna är så många och hävdar en mängd olika saker, ibland till och med rakt motsägelsefulla, att det är svårt att inte hitta någon att känna igen sig i, sympatisera med – men även kanske att ta avstånd ifrån. Den ändå rätt enhetliga kvinna – med erfarenheter av mens, ridläger, våldtäkt och ätstörningar – som fanns i det första manifestet får här följe av en långt mer mångfacetterad figur, en splittrad identitet eller ett kollektiv bestående av många, många. Jag tänker mig att det blir ett sätt att ifrågasätta idén om den kvinnliga erfarenheten, att innefatta så mycket

61. Se Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge: Harvard University Press, 1989 & *Literature After Feminism*, Chicago & London: Chicago University Press, 2003.

62. de Lauretis, 1982, s. 29-30.

63. de Lauretis, 1982, s. 186.

att den blir allomfattande. S.K.A.M såväl som det du texten ömsint tilltalar, är dock oftast troligen av feminint genus, »går alltid i höga klackar».[64] Och ibland vänder de sig emot ett manligt, eller åtminstone patriarkalt du och erbjuder sig till exempel att suga kuk för pengar.

Manifest nummer två är inte lika mycket en protest mot sexistisk litteraturkritik. Det rör sig utanför den litterära världen, även om den också nämns, och försöker formulera ett sorts utopiskt feministiskt kollektiv där du och jag och alla får vara med. Uppräkningsformen är fragmentarisk, påbörjar berättelse på berättelse som ibland plockas upp men som oftast bara får vara en antydan. Den inger också en känsla av att kunna pågå i evighet, att fler och fler meningar ska ansluta, fler personer. Det personliga är fortfarande politiskt, tycks S.K.A.M säga men det måste finnas plats för alla slags personligheter och erfarenheter. Det andra manifestet kan också ses som ett svar på de spekulationer som uppstod runt manifestförfattarnas identiteter. Som att säga: Vill ni veta vad och vilka S.K.A.M är!? Här!

Gruppens övriga texter är inte manifest utan poetiska texter fulla av intertextualiteter och citat, hämtade från både döda och levande författare. Här fyller anonymiteten också en funktion, det går inte att med säkerhet säga att dessa författare, till exempel Kristina Lugn, inte är med i S.K.A.M.[65] Texten som bara har titeln »S.K.A.M» är full av referenser till hämnd – på män som på olika sätt förgripit sig på och skadat kvinnor. Att göra texten så kollektiv genom att låta den bestå av klipp ur böcker, sångtexter och annat, stärker känslan av att den planerade hämnden kan pågå var som helst. Det var också den som gruppen brukade läsa vid offentliga framträdanden, i blonda peruker och solglasögon, och med omkvädena: »För när S.K.A.M kommer efter era arslen

64. »S.K.A.M Litterärt manifest no 2».
65. »S.K.A.M».

kommer ni att skärpa er fort», med hänvisning till Valerie Solanas, och »En ros är en ros är en fitta är en ros», blinkandes till Gertrude Stein. Inklippandet av publicerade, och då ännu opublicerade, texter kan också ses som ett sätt att fortsätta vidgandet av det feministiska subjektet.[66]

»Gå rakt förbi elden brinner» cirklar runt frågan »Har du problem med din sexualitet?» som besvaras på ett flertal olika sätt, oftast genom att prata om något helt annat. Kritik av heteronormativitet finns i alla de andra texterna men här utspelar sig i ett kort stycke en kärlekshistoria, ett missförstånd som på en mängd sätt queerar till begären. Nej, jag har inte problem med min sexualitet. Det är ni som har, säger texten:

> Har du problem med din sexualitet? Jag brukar berätta för folk att jag är gravid. Dom säger hur gjorde du, vad tar du för nåt? Jag säger jag drack en flaska portvin, rökte några cigg och knullade en främling. [67]

Alla S.K.A.M:s texter är utgivna under ett fåtal år i början på oo-talet. Ändå rör de sig med tankar, trådar, citat, byggstenar och metoder som brukar förknippas med olika feministiska decennier. Hen som är lagd åt att lägga feminismen i prydliga vågor och dalar, skulle kanske säga att de återtar det äldre, eller att de genomgår utvecklingen från sjuttiotal till samtid på snabbspolning framåt. Jag tycker att det är mer rimligt att tänka sig att olika feministiska förhållningssätt kan hållas i huvudet samtidigt, beroende på vad som behövs. Diskussioner återkommer, det märks inte minst när det i S.K.A.M-manifestens efterföljd diskuterades vad feministisk litteratur skulle vara. Och om det gick för sig med de berömda eländesskildringarna. Anna Holmström påstår

66. »S.K.A.M».
67. »Gå rakt förbi elden brinner»

i en artikel i *bang* att S.K.A.M:s syn på litteratur är självupptagen, ickefeministisk och reducerande.[68] Aase Berg går i svaromål i *oo-tal*, i ett nummer med tema självförakt, och anser att det inte alls handlar om att inta offerposition utan om »förverkligande genom självutplåning i en kvinnlighet där allt utom det ännu okända blivit besudlat.» Berg drar en skarp gräns mellan självförakt och självömkan och finner att det är de manliga författarna som främst ägnar sig åt det sistnämnda. De skyller på omvärlden utan att ens ha fog för det. Slutsatsen blir att det inte är tjejerna som ska sluta skriva om självförakt utan snarare killarna som borde börja.[69] Frågorna känns också igen från den sjuttiotalsdiskussion om feministiskt skrivande jag nyss nämnde – åsikterna har alltså inte främst med generation att göra.

S.K.A.M:s manifest och debatten runtomkring knyter an till centrala feministiska och litterära diskussioner, såna som inte tar slut, somnar och vaknar, glöms och väcks. Jag hoppas att manifestet, och den litteraturkritik det reagerar på, ger en bakgrundsbild till resten av avhandlingen. Ett utsnitt, ett tecken på en berättigad vrede som legat och pyrt länge. Litteratur som berövats sin feministiska, politiska potential, fått en nedlåtande klapp på huvudet av såväl äldre feminister som litteraturkritiker utan ambitioner på genusfältet. Den ger också en ögonblicksbild av i vilket litterärt och feministiskt landskap jag befann mig när idén om avhandlingen kom till. För trots min upprördhet över genren »anorexiaroman», min ovilja att betrakta mångskiftande litterära uttryck som ett enda, är min utgångspunkt i mångt och mycket kropp och genus. Allt det där som kritikerna fann så tröttsamt och vissa feminister så oroväckande. Nej, jag förnekar inte att sådana teman finns där. Men jag tror att de betyder något annat. Jag vill snarare säga: Å! Ja! Ännu en ätstörningsroman, ännu en bok om flickor och kropp!

---

68. Anna Holmström, »Varats olidliga ältande», *bang*, 2005:1.

69. Aase Berg, »Sunkig och ofräsch. Masochism och självömkan i svensk samtidslitteratur», *00-tal*, 2005: 20/21.

För det innebär ännu ett litterärt problematiserande av femininitet. Den historia som handlar om avsaknaden av feministisk svenskspråkig skönlitteratur eller om att ätstörningsskildringar inte kan vara politiska, ska jag nu lämna för att berätta en annan version. Och det spelar roll. En grundtanke i Hemmings intresse för den feministiska historieskrivningens grammatik och strukturer är att hon menar att berättelser är formbara. En viktig del av det feministiska projektet är för Hemmings den radikala potentialen i att berätta annorlunda för att också kunna teoretisera och agera på ett kritiskt sätt som inte bara upprepar det som redan varit.[70] Jag ser min avhandling som en sådan ansats, som en berättelse om feministisk skönlitteratur och dess möjligheter. S.K.A.M och deras problematiserande av synen på femininitet är den punkt varifrån jag vecklar ut de skeva flickornas historia.

Flickorna i min avhandling delar ett problematiskt förhållande till femininitet och det är det jag ska skriva om. Att problematiken med att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka ibland tar sig våldsamt destruktiva former säger visserligen något om vår tid. Men jag är mer intresserad av att undersöka uttrycken i de litterära världar som skrivs fram. Inte av anorektiker av kött och blod, men av hur berättelser om skev femininitet skrivs under en viss tid. Ätstörda och självdestruktiva flickor är inga feministiska hjältinnor som funnit vägen ut ur en förtryckande tillvaro. Och jag är ingen pro ana-anhängare.[71] Om det nu var någon som trodde det. Men de självdestruktiva flickornas böcker berättar något viktigt och handgripligt om flickor som inte kan eller vill vara Riktiga. Även om sättet att skriva fram det personliga som politiskt till viss del har förändrats anser jag att det fortfarande är ett framträdande drag i skönlitteratur med feministiska förtecken. Det betyder inte att den personliga erfarenheten av att vara kvinna skulle

70. Hemmings, 2011, s. 2.

71. Pro ana är en subkultur som menar att anorexia är en livsstil och inte en sjukdom.

vara något enhetligt eller ens något som går att definiera. Ibland kanske det till och med handlar om ett ifrågasättande förhållande till just talet om den kvinnliga erfarenheten.

I den gruppintervju som jag återkommit till flera gånger säger Fagerholm att hon ser skildringarna av incest och ätstörningar som ett tecken för människors otrivsel i tiden och det invaderande mediaflödet. Fagerholms tankar ligger nära Lena Sohls i artikeln »Utplåning och revolt: unga kvinnor i samtidslitteraturen». Hon påpekar att det kan tyckas som att de unga kvinnorna stannat i det rosa rummet med sina grubblerier, medan männen gått ut och erövrat världen. Men med »det personliga är politiskt» som tolkningsram framstår de unga kvinnornas litteratur istället som samhällsrelaterad och feministisk.[72] Det är det flickrummet, flickskapet – det ljusröda – politiskt, inrett och tillstökat med genusfrågor, som min avhandling ska handla om.

Här finns inga lyckliga slut, inga enkla lösningar eller orsakssamband.

Här finns tappade andor och en kana rakt nerför, även om ett försiktigt uppförsklättrande ibland antyds i sluten.

Det finns också monsterflickor här, som befinner sig emellan det ena och det andra.

Hår som växer, päls. Metamorfoser. Dockor och dagböcker.

Skeva textkroppar med tillhörande flickor.

Ett flicklaboratorium i valda bitar.

---

72. Lena Sohl, »Utplåning och revolt. Unga kvinnor i samtidslitteraturen», *bang*, 1999:1.

Skeva flickor.
Syfte, urval och ett viktigt begrepp

Den ljusröda flickan med existentiell problematik, som Fagerholm talar om, är huvudpersonen i min avhandling. Det är henne, i många variationer och skepnader, som jag syftar till att belysa och skriva fram. Jag vill lyfta fram de skeva litterära flickornas feministiska och genusproblematiserande möjligheter och för att göra det har jag valt att kalla henne skev. Skev är en översättning, variation eller hybrid av queer som handlar om att även titta på och ifrågasätta andra normativiteter än heteronormativitet. Att ta mig an detta ganska nya teoretiska begrepp blir ett delsyfte i avhandlingen, att ge det kropp av text och flickor. Skevbegreppets rottrådar och tentakler fäster framför allt i queerteorin men det finns också några skevteoretiska röster och jag ska här presentera tankegångar och ingångar som tillsammans utgör en startpunkt för det skevbegrepp jag använder.

ATT ÖVERSÄTTA QUEER

Queer betyder ursprungligen konstig och avvikande men användes också som ett skällsord för homosexuella och andra som inte passar in i heteronormativiteten. Det skamfyllda ordet har sedan återtagits av aktivister och funnit sin väg in i teorin. I en svenskspråkig kontext används alltså ett väldigt laddat ord som i översättningen förlorat sin relation till det våld, den smärta och

skam som det ursprungligen förknippas med. Den närmaste jämförelsen på svenska kan göras med ordet bög och dess utveckling. Möjligen kan även benämningen »sån», som också använts om homosexuella, vara jämförbar.[1] Ordet har inte bara en koppling till sexualitet utan syftar på någon som är på ett särskilt sätt, lite konstig, gärna i kombination med en menande gest med fingret mot pannan eller en fjollig handled. »Sån» har plockats upp i queervärlden på senare tid i antologin *Såna som oss. Röster om sexualitet, identitet och annorlundaskap* (2003).[2]

I boken *Queer* (2010) resonerar Martin Berg och Jan Wickman om olika översättningar av queer, främst nordiska men även andra. Norskan har valt att översätta queer med *skeiv*, skev på svenska. Ordet används synonymt med queer men har också kvar sin vardagliga betydelse som konstig, avvikande och sned. Med tiden har skeiv mer kommit att beteckna queerhetens kulturella och aktivistiska aspekt medan queerbegreppet används i den teoretiska bemärkelsen. I Finland översätts queer ibland med pervo, diminutiv av pervers, och används då främst om teoribildningen. Genom att tala om pervo bevaras kopplingen till motstånd och avvikelse. I Taiwan dök queerbegreppet upp mer eller mindre samtidigt som koncepten lesbisk och gay. Då utvecklades också hybridformer av queer, bland annat skapades ett nyord genom att queer translittererades till kinesisk skrift men också genom användandet av flera lokala ord som betyder ungefär »freak». Berg och Wickman påpekar att hybridformer kan vara ett sätt »att undvika modeller som konstruerar hierarkiska relationer mellan idéer eller kulturelement som skapas i globaliseringsprocesser.» De menar att hybridiseringen uppstår i komplexa processer där alla delar är lika viktiga och

1. Se Arne Nilsson, *Såna och riktiga karlar. Om manlig homosexualitet i Göteborg decennierna kring andra världskriget*, Göteborg: Anamma, 1998.

2. Susanne Mobacker (red), *Såna som oss. Röster om sexualitet, identitet och annorlundaskap*, Stockholm: Tiden, 2003. Ordet annorlundaskap i titeln skulle kunna ses som ännu en svenskspråkig version av queer.

tillsammans bygger en ny helhet.[3] Det skevbegrepp jag använder är en hybridisering mer än en översättning, ett sätt att använda ordet skev som kanske blir skevt i sig.

SKEV. DET SOM SÄTTER NORMALITETEN I GUNGNING

Mitt skevbegrepp är ingen översättning utan en variation på queer. Skev på svenska har inte de kopplingar till sexualitet som queer, eller finskans pervo, har. Det brukar heller inte användas som skällsord, knappt ens som en beteckning på människor.[4] I Svenska Akademiens ordbok står att skev betyder: sned, vind, snedvriden, förvänd. Att det betyder snett och vint, alltså motsatsen till något rakt, kan ses som en koppling till engelskans »straight» som även kan betyda heterosexuell. Att vara skev blir då motsatsen till att vara heterosexuell. Möjligen är det sambandet något långsökt och det är inte så ordet skev används i vardagligt tal. Dock signalerar ordet att något är fel eller konstigt, inte som det ska eller borde vara. På så vis hänger skev ihop med queerordets ursprungliga betydelse konstig och avvikande. Att skev inte har associationer till sexualitet eller begär passar också min förståelse av begreppet.

Skevhet har likheter med hur Sara Ahmed i *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others* (2006) talar om hur kroppar tar plats i världen. En kropp som är bekväm sjunker ner i en fåtölj utan att känna sina gränser. De som inte är bekväma kan däremot vara smärtsamt medvetna om sina konturer. Enligt Ahmed handlar det om orientering – startpunkter, färdriktning och möjligheter – som förväntas följa »the straight line» för att subjektet ska kännas igen och begripas.[5] Den heteronormativa linjen alltså, men också den

3. Martin Berg & Jan Wickman, *Queer*, Malmö: Liber, 2010 s. 96-109.

4. Däremot används det då och då för att tala om att något är snedfördelat eller orättvist, till exempel »en skev könsfördelning».

5. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham & London: Duke University Press, 2006, s. 70.

rätta och raka och kanske Riktiga. Signe Bremer som utgår från Ahmeds linjeteori i avhandlingen *Kroppslinjer. Kön, transsexualism och kropp i berättelser om könskorrigering* (2011) skriver:

> Att bli subjektiverad – att bli en begriplig person (läs heterosexuell man/kvinna) handlar således om att vara i linje, om att vara straight, och om att rätta in sig i ledet och därigenom leva ett liv som räknas.[6]

Att vara skev innebär att avvika från linjen och kanske även att skeva till den, genom att på olika sätt röra sig utanför eller på gränsen av det som är begripligt i den heteronormativa ordningen. Skillnaden mot queerteori är främst att det inte lika mycket handlar om avvikelser som har med sexuellt begär och identitet att göra. Att bli begriplig som flicka, eller något annat kön, innebär även andra saker. Skevteorin så som jag använder den handlar om att kartlägga andra delar av den (hetero)normativa linjen.

Skevteori är ännu inte särskilt förekommande, vilket har både sina för- och nackdelar. Det ger mig friheten att lägga in betydelser i begreppet och på så vis blir också själva framskrivandet av skevhet en del av avhandlingen. Nackdelen är givetvis att det inte finns så mycket att förhålla sig och relatera till. Men helt ensam med ett nytt begrepp står jag inte.

Tidskrift för litteraturvetenskap (2005) har tema »skevt» och vill med denna term utvidga queerbegreppet. Det var även där jag stötte på skevheten första gången. Inspirerade av det norska ordets dubbelhet, som syftar på queer men också den vardagliga bemärkelsen, vill redaktörerna för numret uppmuntra till undersökningar av även andra normativiteter än just heteronormativitet. Fördelen med det nya uttrycket kan också vara att queer behåller sin

6. Signe Bremer, *Kroppslinjer. Kön, transsexualism och kropp i berättelser om könskorrigering*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2011, s. 40.

koppling till det icke-heterosexuella och inte urvattnas. I temanumrets inledning står:

> En »skev tolkning» söker i den litterära texten det som sticker ut, oroar eller stör. Analysen sker, kan man kanske säga, på skrå. En läsare kan anlägga en skev blick på texten och texten i sig kan förmedla ett skevt perspektiv. Det skeva kan finnas i språket, i gestaltningen av samhället, i det etiska eller estetiska grundantagandet. Något skevt kan yttra sig som allt från en knappt märkbar irritation till en chockerande avvikelse. Associationerna kan gå till det skamliga, konstiga, absurda och skrämmande. Den läsare som inspireras av termen skev koncentrerar sig på det som sätter normaliteten i gungning, det som destabiliserar en ordning. På samma sätt kan det locka läsaren att fundera över vem eller vad som definierar det skeva.[7]

Här tar redaktörerna upp ett flertal skeva vinklar på både texter och läsande som jag vill använda som handtag till mitt teoretiska paraply. De verk jag skriver om förmedlar och undersöker skevhet men jag anlägger också en skev blick på dem. Skevheten kommer alltså in från flera håll, slingrar sig i rotsystem.

Görandet av det skeva flickskapet är viktigt i Mia Francks avhandling *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman* (2009). Även Franck utgår från skevnumret av *Tidskrift för litteraturvetenskap* och använder skev som ett sätt att beskriva queer, som ett sätt att innefatta andra kategorier än sexualitet. Hon tar, liksom jag gör, upp ordboksdefinitionerna, bland annat sned och förvänd, och ser att det »stämmer överens med de

7. Eva Heggestad, Maria Karlsson & Anna Williams, »Inledning», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2005:3.

taktiker som praktiseras för att synliggöra motstånd i de analyserade texterna». Franck gör alltså queera läsningar med hjälp av begreppet skev.[8]

För Franck, och för mig, blir skev en variation på eller en förlängning av queer. Jag vill använda mig av queerteorins tankeverktyg men utvidga användningsområdet till att innefatta mer än bara riktningen på de sexuella begären. Skev blir för mig en hybridform som ger mig möjligheter att belysa flickskap från fler vinklar än vad som vore möjligt med enbart queerbegreppet.

SKEVA FLICKOR I URVAL

De skeva flickorna förhåller sig till föreställningar om det Riktiga Flickskapet, den normativa femininiteten. Exakt vad som kännetecknar en Riktig Flicka växlar både mellan och inom texterna. Jag kommer hela tiden att utgå från vad som anses vara en Riktig Flicka i de böcker jag skriver om, lyfta fram skiftningar och gemensamma drag.

För att närma mig de skeva flickskapen har jag valt ett antal skönlitterära prosatexter skrivna mellan 1980 och 2005. Själva mångfalden av texter utgör en viktig del av vad jag vill säga – frågan om skevhet, att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka, kan inte begränsas till några verk eller författarskap. Däremot har en del författare skrivit mer om skeva flickskap än andra och därför kommer jag också att ha med fler, eller större delar, av deras böcker. Dessa författare är Monika Fagerholm, Mare Kandre och Inger Edelfeldt. Men jag skriver även om Pirkko Lindberg, Anna Jörgensdotter, Berny Pålsson, Maria Hede, Gertrud Hellbrand, Anna Johansson, Annika Korpi och Linda Skugge. Monika Fagerholm och framför allt hennes roman *Diva* kommer att vara den skönlitterära text som

8. Mia Franck, *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*, Åbo: Åbo akademis förlag, 2009, s. 25-26.

får mest utrymme eftersom den i så hög grad ägnar sig åt frågor om flickor och skevhet. Dessutom handlar den om ett flertal flickor – förutom huvudpersonen Diva – systrarna Kari och SannaMaria, men även de så kallade pussochkramfåglarna, det till synes normativa flickkollektiv som Diva funderar mycket kring. *Diva* – en kalejdoskopisk textväv som cirklar runt vardagen i förorten Östra Värtbyhamn med omnejd – blir en roman jag ständigt återkommer till eftersom den berör så många aspekter av skeva flickskap och dessutom innehåller en hel del av det som också finns i de andra skönlitterära texterna.

Vissa av de texter jag skriver om uppfattas ibland som självbiografiska. Jag säger att böckerna ofta just uppfattas som självbiografiska utan att det, enligt mig, finns stöd för det. Till exempel är det bara Berny Pålsson och Linda Skugge som använder sitt eget namn på huvudpersonen eller låter något på bokens omslag antyda att den är självbiografisk. Att en författare till exempel i en intervju säger sig ha erfarenheter som också finns i boken hon skrivit är inte nödvändigtvis samma sak som att det är en självbiografisk bok. Frågan om gränserna mellan fiktion och självbiografi är långt mer komplicerad än så, och allt för vida omskriven för att tas upp här.[9] Jag vill läsa alla texterna som skönlitterära romaner och noveller, främst för att jag inte tycker att det eventuellt självbiografiska elementet gör någon skillnad för hur texterna handskas med frågan om skeva flickskap. De böcker och texter jag skriver om har en hel del gemensamt till form, språk och innehåll och jag ser inte att det finns skäl att göra någon uppdelning mellan självbiografi och fiktion. De skillnader som finns mellan texterna och flickskapen handlar om andra saker.

9. Se till exempel Birgitta Meurling »Din smala lycka», *Varför flickor? Ideal, självbilder och ätstörningar*, Birgitta Meurling (red), Lund: Studentlitteratur, 2003 och Björk om Maria Hede. Tendensen att läsa självbiografiskt visar sig också i recensionerna av de så kallade ätstörningsromanerna som jag tog upp i inledningen. För en översikt över olika sätt att förstå självbiografi se Kerstin Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm: Symposion, 2004 och Jönsson 2006.

Texterna har jag valt ut för att lyfta fram skevt flickskap som en stor och viktig fråga i samtidslitteraturen, samtidigt som jag vill visa att problematiken går att förstå på ett flertal olika sätt. De litterära skeva flickor som finns med i min avhandling är valda för sina likheter lika mycket som sina olikheter. Däremot visar jag hellre på flera olika aspekter av skevt flickskap än tar upp mer av samma sort. Därför har jag valt bort en del böcker och författare som också rör sig i skeva litterära flickmarker, till exempel Beate Grimsrud och Johanna Nilsson. Inte heller Renée i Fagerholms *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) eller Evelyns fortsatta öden i Maria Hedes ... *och bli ett vackert lik* (2000) kommer att avhandlas, för att nämna några bortvalda flickor och böcker. Jag vill skriva fram skeva flickskap, närma mig skevheter och flickor, i svenskspråkig samtidslitteratur. Bilden jag vill ge är omfattande men inte alls heltäckande – nedslag, men med ett och annat fågelperspektiv.

AVGRÄNSNINGAR MED UNDANTAG OCH SKEVA KANTER

Jag har gjort vissa avgränsningar för att förenkla urvalet något, avgränsningar som mycket snart visade sig behöva gnagas på, blötas upp i kanterna, vändas och vridas.

Tidsmässigt håller jag mig inom en tjugofemårsperiod, tar upp böcker skrivna mellan 1980 och 2005. Att jag bestämde mig för att börja 1980 har främst att göra med att jag, som nämnt, mött en föreställning om att det feministiska skrivandet förändrades då, kanske till och med försvann.[10] Jag vill skriva om skönlitteratur som jag tycker kryllar av genusproblematiserande frågor men som alltför ofta inte setts som feministisk. Med min avhandling vill jag visa att frågor om genus och feminism är högst levande i litteraturen även efter 1970-talet och innan det som kallas tredje vågen.

Att jag valt att sätta punkt 2005 handlar främst om att en hel

10. Se Stenwall, s. 29-30.

del böcker som problematiserade flickskap kom ut under det tidiga 00-talet. Jag tyckte mig dessutom se ett sorts inre samband, hur ätstörningar, monster och egna världar vävdes in i litteraturen under alla dessa år. Och ja, sådana samband är alltid högst subjektiva skapelser. Jag må försöka ha ett fågelperspektiv ibland men jag är en fågel, har en blick från någonstans, en situerad kunskap.[11]

Vissa av böckerna jag skriver om har uppföljare utkomna efter 2005 – Fagerholm gav 2009 ut *Glitterscenen*, en fristående fortsättning på *Den amerikanska flickan* (2004) och Berny Pålssons *Känn pulsen slå* tog 2008 vid där *Vingklippt ängel* (2004) slutar. Kanske hade vissa saker kunnat belysas än mer om jag tagit med uppföljarna. Å andra sidan hade det inneburit att andra skeva flickor fått stryka på foten.

Ytterligare en gräns jag satte var att ingen av författarna skulle ha debuterat före 1980. Den avgränsningen gjorde jag till viss del för att undkomma uppföljarproblematiken, fast bakåt. För att helt kunna koncentrera mig på den litteratur som tog vid när sjuttiotalet var slut och med gott samvete välja bort stora och produktiva författare som till exempel Birgitta Trotzig. Det var helt enkelt nödvändigt för att jag skulle kunna ta mig an den litteratur och de former av skevhet som jag ville skriva om. Fast i nästan samma stund som jag formulerade den avgränsningen insåg jag att undantag måste göras. Den ljusröda flickan som tas upp i början av det här avsnittet, hon är skriven av Edelfeldt som debuterade 1977. Att inte ha med Edelfeldt i en avhandling om skeva flickor i svenskspråkig litteratur från 1980 till 2005 vore troligen så nära tjänstefel en feministisk litteraturvetare kan komma. Edelfeldt är central i frågan och tiden, vilket inte minst Fagerholms uttalande visar. Alltså, en avgränsning med ett viktigt undantag.

Trots pillet med tid jag precis ägnat mig åt, är exakta årtal och decennier mindre viktiga för mig. Att dela upp litteratur i

11. Se Haraway, 1991

decenniegränser kan ibland vara praktiskt men är lika ofta missvisande. Det är precis som berättelsen om feminismens olika vågor en fiktion, en berättelse för att förstå litteraturhistorien. När jag nu målat upp de tidsmässiga linjerna kommer jag i mångt och mycket att lämna dem därhän. Varje kapitel innehåller texter från olika decennier, proportionerna, ömsesidigheterna och skillnaderna varierar. Vilken text som är skriven när är inte en fråga jag kommer att ägna mig åt. De tjugofem år jag valt kan, med lite god vilja, i skrivandets stund kallas samtid. Det räcker för mig. Viktigare än ordningsföljd och decennier är berättelser om skeva litterära flickor, deras samband och skillnader.

Forskningsöversikt. Flickforskning, samtidslitteratur och ätstörningar

Vad är det här för avhandling egentligen? Undertiteln lyder: »Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005» och däri samsas ett flertal forskningsområden. Mitt ämne fäster vid mycket – tar några trådar queerteori, femininitetsstudier, flickforskning. Gör ett tillägg till den hittills ganska begränsade forskningen om svenskspråkig samtidslitteratur och förståelsen av ätstörningar i litteraturen. För att nämna några saker. Och det är just vad jag planerar att göra: begränsa mig till några översiktliga nedslag som sätter min avhandling på en forskningskarta. Som förhoppningsvis ännu lite närmare förklarar vad jag tänker göra utifrån vad som redan är gjort och hur jag förhåller mig till det. Somligt, som queerteori, femininitet och flickbegreppet kommer jag att fördjupa i teoriavsnittet. Annat, som den feministiska diskussionen runt svenskspråkig samtidslitteratur och debatten om litterära ätstörningar, nämndes i inledningen. Här kommer jag att ta upp forskning om flickor och femininitet, studier av samtidslitteratur och ätstörningar och en del av det som skrivits om författarna. Hela tiden främst, men inte endast, med sökljuset riktat mot litteraturvetenskap.[1]

1. Vilket är en anledning till att jag inte kommer att ta upp klassiska verk om ätstörningar och kroppsnormer som till exempel Susie Orbachs *Fat is a Feminist Issue* (1978) eller Susan Bordos *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body* (1993).

I artikeln »Ytspänningar. Feminismer, femininiteter, femmefigurationer» (2011) frågar Ulrika Dahl hur det kommer sig att det inte finns någon »vetenskaplig kropp som vi kallar femininitetsstudier». Begreppet kvinna dekonstrueras för fullt och manligheten har blivit till maskulinitetsforskning men det finns inga övergripande genomgångar av femininitetsteori eller överenskomna begrepp. När det gäller många av texterna om queer femininitet skrivs de ofta utanför akademin och har därför fått spela rollen som empiri istället för teori, säger Dahl. Men något är på väg att hända: »Nu sväller femmeteoretiserandet och dess arbete kring femininitet i många (dröm)fakulteter och karaktäriseras av en genealogi av intersektionella och sexradikala förståelser av sexualitet, kropp och estetik som länge varit satta på undantag.»[2] Även om jag skriver om skeva flickor, en sorts småkusiner till den queera femmefigurationen, kommer jag att ha en hel del att göra med femininitetsteori, framför allt med queera förtecken. Dahl har skrivit en del av den, vilket jag kommer att gå in på senare.

Min avhandling är i det större perspektivet en del av den vetenskapliga kroppen som kallas femininitetsstudier, men mer specifikt av flickforskningen – båda givetvis av släktet genusforskning. Flickforskningen är ett växande fält och forskningsnätverk finns i Sverige, Finland och ett internationellt förbund har bildats i USA.[3] Litteraturvetenskapen framför allt i barn- och ungdomstappning är välrepresenterad inom flickforskningen. Om litterära flickor ur ett queert perspektiv har Maria Österlund skrivit avhandlingen

2. Ulrika Dahl, »Ytspänningar. Feminismer, femininiteter, femmefigurationer», *Tidskrift för genusvetenskap*, 2011:1. Se även Ulrika Dahl, »Turning like a Femme. Figuring Critical Femininity Studies», *Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 2012:1, för en kort genomgång av feministisk teori som fokuserar på femininitet och tankar om hur kritiska femininitetsstudier kan utvecklas.

3. I Sverige finns nätverket *FlickForsk! Nordic Network for Girlhood Studies* med medlemmar framför allt från de nordiska länderna, Finland har nätverket *Tyttötutkimusverkosto*, det internationella förbundet heter *International Girl Studies Association*. Nämnas kan också tidskriften *Girlhood Studies*.

Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman (2005).[4] Även Österlund skriver om ett flertal författare och verk, bland annat Inger Edelfeldts *Missne och Robin. En berättelse om skogen* (1980). Österlunds avhandling fungerar för mig framför allt som en bakgrundsteckning av flicklitteraturforskning och ungdomsböckernas flicktyper. Hon använder sig också av en så kallad flickmatris som jag kommer att ta upp närmare i teorikapitlet. Om skeva litterära flickor skriver Franck i avhandlingen *Frigjord oskuld*. Hon skriver om Edelfeldts *Juliane och jag* (1982) men också om debutromanen *Duktig pojke* (1977). Franck är, så vitt jag vet, den enda som i avhandlingsform använder sig av skevbegreppet.

När det gäller den svenskspråkiga samtidslitteraturen har en del översiktligt skrivits ur feministiskt perspektiv, mest kortare artiklar. De två böcker som finns är båda finlandssvenska. Siktet är inställt på det feministiska i 1990-talets finlandssvenska litteratur i Åsa Stenwalls *Portföljen i skogen*. Stenwall vill belysa litteraturen som en sorts »mentalitetshistorier», berättelser som säger något om hur det är att vara kvinna i samtiden. Hon närmar sig litteraturen genom att ställa det hon kallar »70-talets frågor» till den. Med 70-talets frågor menar Stenwall att kvinnor är en förtryckt samhällsgrupp, att kvinnors litteratur är osynliggjord och har ett eget inre samband, skrivandet kan verka medvetandehöjande, det personliga är politiskt och att litteratur inte bara är estetik utan rymmer även en politisk dimension.[5] Stenwall skriver både om Fagerholms *Diva* och Pirkko Lindbergs *Berenikes hår* (2000). Våra utgångspunkter för läsning ser dock något olika ut. Hon använder 70-talets frågor och jag en variation på eller hybrid av queerteori – skev. Det betyder inte att våra perspektiv inte möts ibland, bland annat i hennes kapitel »Den talande kroppen» som handlar om *Berenikes hår* (2000). På ett övergripande plan ligger Stenwalls bok närmast det

4. Maria Österlund, *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, Åbo: Åbo Akademi förlag, 2005.

5. Stenwall, s. 7-10.

jag vill göra. *Portföljen i skogen* är tematiskt upplagd och tar upp ett flertal författare och verk.[6] Störst användning av Stenwall har jag dock när det gäller att sätta litteraturen i ett tidsmässigt sammanhang. Som synes dök hon upp redan i inledningen. Det gjorde också antologin *Men det var hennes kläder*, valda delar ur Nordisk Kvinnolitteraturhistorias sista band *På jorden* och några översiktliga artiklar ur tidskriften *bang*.

Även Ebba Witt-Brattström har skrivit två, redan nämnda, artiklar om samtidslitteraturen ur ett feministiskt perspektiv. I »Det ler så mörkt i skogen: Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostenson» använder hon sig av Julia Kristeva och psykoanalys för att analysera de tre författarna.[7] I »Fula flickor, masochism och motstånd» i antologin *Att skriva sin tid* går Witt-Brattström igenom ett stort antal verk skrivna av kvinnor under 80-talet och det tidiga 90-talet. Där tar hon bland annat upp de eventuella krav som finns på unga, kvinnliga författare från förlags- och mediahåll.[8] Liksom Tikkanen och vissa av de medverkande i *Det var hennes kläder* verkar även Witt-Brattström hålla den typ av feministisk skönlitteratur som skrevs på sjuttiotalet som ideal. Det gör att de svartsynta, inåtvända, självdestruktiva och ibland groteskt kroppsliga drag som är centrala i min avhandling får en helt annan betydelse för dem. De söker goda förebilder och hälsosamma kvinnoporträtt där jag snarare försöker problematisera just sådant.

Det finns ännu ingen forskning som tar upp författarna eller de enskilda verken särskilt djupgående. I Mattias Fyhrs avhandling *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (2003)

---

6. Stenwall har även skrivit boken *Hur flickor blir kloka. Om flickuppväxt i nyare finlandssvensk litteratur*, Helsingfors: Schildts, 1987, där hon mer specifikt går in på litterära skildringar av att växa upp som flicka och socialiseras till kvinna. De författarskap hon tar upp är dock inte alls samma som de jag skriver om, främst eftersom Stenwall här har fokuserat på en tidigare generation.

7. Ebba Witt-Brattström, »Det ler så mörkt i skogen. Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostenson».

8. Ebba Witt-Brattström, »Fula flickor, masochism och motstånd».

finns ett kapitel om Mare Kandres *Aliide, Aliide*, en bok som även jag kommer att skriva en hel del om. Fyhr nämner även andra verk av Kandre i förbigående.[9] Fyhr har också skrivit *Skitigt vackert mörker. Om Mare Kandre* (2012) som baserar sig på hans egna samtal och mejlväxlingar med författaren. Boken är mycket detaljerad och redogör för Kandres inspirationskällor och egna syn på författarskapet. Dock tycks Fyhr anse att författaren sitter inne med sanningen om sin text och att andra tolkningar därför är irrelevanta, vilket jag tycker är en onödigt begränsande syn på skönlitteraturens möjligheter. Analysen av Kandres uttalanden är också mycket starkt präglad av Fyhrs egen agenda, att lyfta fram Kandre som främst en gotisk författare, att mycket annat hon uttrycker förbigås med tystnad.[10] Kajsa Widegren medverkar i antologin *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen* (2013) med en artikel om receptionen av *Aliide, Aliide* och recensenternas närkamp med föreställningar om flickor – hur de ska och kan skildras.[11] Anna Williams skriver i artikeln »Där allting kan ses. Familjebilden hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg» (1995) om *Aliide, Aliide* som en skildring av en flickas förhållande till övergrepp, kvinnoideal och skrivande.[12] Williams berör många av de saker som också jag tar upp men utifrån ett något annorlunda perspektiv. Aase Berg vill i sitt förord till nyutgåvan av *Bübins unge* (1987) till skillnad från till exempel Witt-Brattström och Williams, betona den exis-

9. Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Ellerströms, 2003 (tredje, reviderade utgåvan 2009). Fyhr har också ett kapitel som handlar om Edelfeldts *Juliane och Jag* (1982), en bok som jag dock inte tar upp eftersom den är en ungdomsbok. Även när det gäller Edelfeldt nämner Fyhr några andra verk i korthet.

10. Ett exempel är när Fyhr ondgör sig över hur Kandre skrivits in i föreställningar om intuitivt kvinnligt skrivande men däremot helt förbigår hur hon talar om sitt författarskap utifrån feministiska utgångspunkter, s. 95-103.

11. Kajsa Widegren, »Den mest hudlösa varelse som vittnat om sin ångest mellan två svenska romanpärmar. Ålder, kön och språk i receptionen av Mare Kandres roman *Aliide, Aliide*», *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*, kommande 2013.

12. Anna Williams, »Där allting kan ses. Familjebilden hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1995:3-4.

tentiella problematiken i romanen istället för skildringen av pubertet och kvinnoblivande.[13] Tidskriften *00-tal* gjorde också 2006 ett temanummer om Kandre.[14] Kandre dyker även upp i Helena Forsås-Scott *Swedish Women´s Writing 1850-1995* (1997), både i en översiktlig text om kvinnors skrivande efter 1960, där även Edelfeldt finns med, och i en kort artikel som går igenom några viktiga verk i författarskapet, bland annat *Aliide, Aliide* och *Bübins unge*. Edelfeldts *Kamalas bok* är också ämnet för två artiklar av Ingrid Holmquist. I den ena sätts romanen i samband med Anthony Giddens tankar om samtidens syn på kärleksrelationer mellan kvinnor och män.[15] Den andra artikeln heter »Flickan och monstret. Om Inger Edelfeldt, Gilbert och Gubar och postmoderna freaks» (2009) och här berör Holmquist en del av det som jag kommer att ta upp i kapitlet »Monsterflickorna i mittemellanförskapet».[16]

I antologin *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma* (2004) behandlas även Fagerholms *Diva* av Lena Kåreland. Den talande rubriken lyder »Flickbokens nya kläder» och Kåreland, liksom jag själv, menar att Diva förhåller sig till och förskjuter bilden av flickor i flickböcker. Hon tar också upp Fagerholms intentioner och syn på språk och berättande. Dessutom skriver hon om Divas queera syn på begär som jag också kommer att beröra i teorikapitlet.[17] Som nämnt tar även Stenwall upp *Diva* men hennes ingångar i romanen är andra än

13. Aase Berg, »Främmande hemma», *Uggla*, Stockholm: Bonniers, 2009.

14. *00-tal*, 2006:23.

15. Ingrid Holmquist, »Den 'rena' relationen och kvinnofrigörelsen. Om Inger Edelfeldt, Anthony Giddens och senmoderniteten», *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, Åsa Arping & Anna Nordenstam (red), Lund: Studentlitteratur, 2005 (andra utgåvan 2010).

16. Ingrid Holmquist, »Flickan och monstret. Om Inger Edelfeldt, Gilbert och Gubar och postmoderna freaks», *Tilltal och svar. Studier tillägnade Beata Agrell*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2009.

17. Lena Kåreland, »Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms Diva», *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Eva Heggestad & Anna Williams (red), Lund: Studentlitteratur, 2004. Kåreland hänvisar också till en del recensioner och mindre artiklar om Diva.

de jag använder mig av, bland annat skriver hon om romanen som förortsskildring och om mor och dotter-relationen. Det finns även pågående forskning om *Diva*, framför allt i Finland. Hanna Lahdenperä skriver på en avhandling om Diva som postmodern hjältinna, om transformationer och liminalitet. Pauliina Haasjoki arbetar med en avhandling, på finska, om hur experimentellt berättande kan hänga samman med överskridande av kön- och sexualitetsgränser. *Diva* är en av flera romaner som hon tar upp. Kaisa Kurikka har skrivit en artikel om *Diva* som utopisk text i antologin *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista* (2005) som handlar om postmodernism och rumslighet.[18] Överhuvudtaget ägnar sig Fagerholm-forskningen främst åt Diva-karaktären. Hon är givetvis viktig också i min avhandling men ännu mer centrala för mig är hennes grannar systrarna SannaMaria och Kari. I stort sett ingen annan av Fagerholms böcker har ännu blivit särskilt uppmärksammad av forskningen men Ann-Sofie Lönngren har skrivit en artikel om novellen »Patricia Kanin» och tar fasta på heteronormativitet och djurförvandling. Även jag skriver om »Patricia Kanin» och kommer då använda Lönngrens artikel som samtalspartner. Hon tar även upp en del andra djurförvandlingar som anknyter till några av de metamorfoser som finns i andra skeva litterära flickors böcker.[19]

Det första kapitlet i avhandlingen kommer att handla om litterära skildringar av ätstörningar och självdestruktivitet. Skrivandet om kvinnokroppen må se ut på ett annat sätt vid tiden för det senaste millennieskiftet men frågorna är inte nya. I inledningen till essäboken *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur* (1997) skriver Karin Johannisson att kroppen är ett språk som svarar på

18. Tack till Hanna Lahdenperä som uppmärksammade mig på den finskspråkiga Fagerholm-forskningen och som även har översatt forskningsplaner, abstracts och redogjort för artiklar.

19. Ann-Sofie Lönngren, »Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurblivande i Monika Fagerholms novell 'Patricia Kanin'», *lambda nordica*, 2011:4.

det yttre rummet. Matvägran, smärta, galenskap eller sjukdom är ett sätt att tala »som aldrig passerar det ordbyggda språket men som representerar samma samtal med världen». Det kroppsliga talet har ibland varit mer accepterat än orden. Det har också varit svårare att kuva och emellanåt även uttryckt mer. Hysteri eller matvägran har historiskt sett varit ett sätt att bli synlig, enligt Johannisson.[20] De böcker med självdestruktiv och ätstörd tematik som jag tar upp är på ett både innehållsligt och formmässigt plan gestaltningar av kroppar som talar och uttryck för vad detta förkroppsligande vill säga. De är textkroppar som formulerar utanförskap och talar om det som tidigare endast tillåtits eller kunnat uttryckas i fysisk form. Att det är textkroppar det handlar om gör dock skillnad, talet blir så mycket mer framhävt när det äger rum i text. Somliga av de skeva flickorna nöjer sig inte med att berätta om sjukdom och destruktivitet utan utför dem performativt.

I *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle* (1994) skriver Johannisson om den medicinska synen på kvinnan, framför allt vid förra sekelskiftet men med utblickar mot samtiden. Även här driver hon tesen att sjukdom är ett sätt att kommunicera som förändras beroende på vad som är begripligt och kulturellt gångbart. Hon använder sig bland annat av läkarrapporter, medicinska och psykologiska studier, uppfostringsböcker och brev men även skönlitteratur för att ge en bild av kvinnor, kropp och sjukdom under denna tid. Skönlitteraturen används för att ge det Johannisson kallar inifrånbilder av sjukdom och förstås på samma sätt som brev och dagböcker.[21] Johannissons förhållande till litterära texter ser alltså annorlunda ut än mitt men hennes idéer om sjukdom som språk och berättande bildar en viktig bakgrund till den litteratur jag skriver om, både historiskt och tankemässigt. I

---

20. Karin Johannisson, *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur*, Stockholm: Norstedts, 1997, s. 12-13.

21. Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm: Norstedts förlag, 1994.

boken *Melankoliska rum. Om ångest leda, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (2009) ägnar sig Johannisson något åt samtidslitteratur och av intresse för mig är det hon skriver om Edelfeldts *Kamalas bok* och den kvinnliga melankolikerns kluvenhet mellan anpassning och revolt.[22]

Litteraturvetaren Katarina Bernhardsson har skrivit två artiklar om ätstörningstematiken i svensk samtidslitteratur. I »Ätstörning som litterär störning. Berättelser om anorexi och bulimi i kritisk belysning» går hon igenom receptionen av ett antal böcker med detta tema. I korthet går artikeln ut på att problematisera litteraturkritikens skapande av genren anorexiaroman.[23] Talet om och problematiserandet av denna genre är en viktig infallsvinkel för mig och Bernhardssons artikel har som synes kommit till stor användning. Bernhardssons andra artikel »Devils, Serpents, Zebras. Metaphors of Illness in Contemporary Swedish Literature on Eating Disorders» (2008) undersöker vilken typ av metaforer som används för att beskriva och förhålla sig till det ätstörda sjukdomsförloppet. Bernhardsson förstår de kraftfulla, ofta djuriska eller monstruösa, metaforerna som en del av en större metafor som står för strid och intrång – en kamp om territorium.[24] Jag och Bernhardsson skriver dock inte riktigt om samma böcker, även om det finns överlappningar. De verk hon använder sig av är i högre grad uttalat självbiografiska romaner, vissa är så kallade patografier och några rör sig i gränslandet mellan dessa två genrer. De ätstörningsskildringar jag skriver om är romaner och om de har självbiografiska drag, är det inget jag tar upp.

Förutom artiklarna finns det också ett kapitel i Bernhardssons

22. Karin Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest leda, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Stockholm: Bonniers, 2009, s. 71-73.

23. Bernhardsson, 2009.

24. Katarina Bernhardsson, »Devils, Serpents, Zebras. Metaphors of Illness in Contemporary Swedish Literature on Eating Disorders», *Social Studies of Health, Illness and Disease. Perspectives from the Social Sciences and Humanities*, Vera Kalitzkus & Peter L. Twohig (red), Amsterdam: Rodopi, 2008.

avhandling *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa* (2010) som handlar om ätstörningen som gränssjukdom. Hon ägnar sig åt hur romanerna gestaltar »kampen om kroppens gränser, kampen mot den egna kroppen och dess svällande över gränserna, både bildligt och bokstavligt.»[25] Bernhardson har begränsat sig till två romaner, som jag inte skriver om. Sara Mannheimers *Reglerna* (2008) läser hon som en gestaltning av anorexi och Åsa Ericsdotters *Kräklek* (2002) står för bulimiska drag. Bernhardsson förhåller sig, långt mer än vad jag gör, till kulturhistoriska och medicinska förståelser av ätstörningar, av livs levande anorektiker och bulimiker. För en genomgång av den feministiska forskningen i frågan hänvisar jag till henne, liksom till *Ätstört. En antologi om ätstörningar fett, mat och makt* (2011) som ägnar sig åt frågor om fett och kropp på ett personligt, politiskt plan.[26] Även om jag då och då använder mig av resonemang ur dessa böcker är jag mer intresserad av ätstörningar som figuration och litterär berättelse.

Birgitta Meurling använder i sin artikel »Din smala lycka» i antologin *Varför flickor? Ideal, självbilder och ätstörningar* (2003) skönlitterära texter för att undersöka unga kvinnors syn på det sena 1900-talets kvinnoideal. Även Meurling tar upp självbiografier och självbiografiska romaner även om gränserna mellan dokumentär och fiktion problematiseras. För Meurling är böckerna inte belysningar av sakförhållanden utan snarare av normer och kulturella mönster vilket leder till att hon uppmärksammar anorexiberättelsen som narrativt nav formad av media och psykologi. Trots att Meurlings material eller syfte till största del inte sammanfaller med mitt så finns det liknande teman hos hennes självbiografiska anorektiker och mina litterära flickor. Även om hon gör andra tolkningar och följer andra mönster i böckerna, ser hon också, liksom jag, hur

---

25. Katarina Bernhardsson, *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa*, Lund: Ellerströms, 2010, s. 156.

26. Maria Ahlsdotter, Mika Nielsen & Hanna Hannes Hård (red), *Ätstört. En antologi om ätstörningar fett, mat och makt*, Stockholm: ETC Förlag, 2011.

sjukdomen används som ett språk och utrymme i en begränsad värld eller hur en flicka klyvs i två.[27] Även Anna Johansson gör i sin avhandling *Självskada. En etnologisk studie av mening och identitet i berättelser om skärande (2010)* en kort utstickare, från sina internetforum och intervjuer, till skönlitteraturen. Det gör hon främst eftersom till exempel Berny Pålssons böcker diskuteras av hennes informanter.[28] Idéhistorikern Maria Björk har skrivit »Fånge i det kött hon föraktar. En analys av kultursjukdomen anorexia nervosas karaktär» (2007) och »Samtidens martyrer. Unga kvinnor, självskadande och media» (2003) och i båda ägnar hon sig främst åt den mediala diskursen, och den romantisering hon ser, runt självskada och ätstörningar. Hon tar bland annat upp intervjuer och skriverier i anslutning till *Evelyn Spöke* (1987) och *Vingklippt ängel* men tycks inte se någon skillnad mellan romaner och andra typer av uttalanden av författarna. Björk utgår från en mycket oproblematiserad föreställning om självbiografiskt skrivande och blir därför väldigt flytande i sitt språkbruk runt romanerna, vilket inte stör de teser hon vill driva men gör hennes resonemang svåranvända för mig. Björks syn på receptionen av *Evelyn Spöke* skiljer sig en hel del från Bernhardssons, och min, då hon menar att Hede hyllas som konstnärlig och existentiell outsider och hennes roman som autentisk.[29] Dock går hon främst in på intervjuer och personliga reportage och problematiserar inte de tecken på litterärt värde som hon tycker sig se i en av recensionerna. Möjligen är den mediala upptagenheten vid ätstörningar och självskada som Björk skriver om en förklaring till att recensenterna kunde börja uppfatta kritiken som tjatig så snabbt. Enligt mig är det dock skillnad på litterära och journalistiska förhållningssätt till ätstörningsfrågorna, till form, syfte och innehåll.

27. Meurling.

28. Anna Johansson, *Självskada. En etnologisk studie av mening och identitet i berättelser om skärande*, Umeå: H:ström, 2010.

29. Maria Björk »Samtidens martyrer. Unga kvinnor, självskadande och media», *Uppsala Papers in History of Ideas*, Institutionen för idé och lärdomshistoria, 2007 & Björk, 2003.

Utanför den nordiska kontexten finns också Greta Olsons *Reading Eating Disorders. Writings on Bulimia and Anorexia as Confessions of American Culture* (2003). Som framgår av titeln ser hon alltså de litterära verk hon skriver om som ett uttryck för den amerikanska kulturen och dess smalhets- och duktighetsideal. Det gör att hennes läsningar skiljer sig en hel del från mina. Hon är mycket mer fokuserad på vad litteraturen säger om att vara ätstörd – för flickor och kvinnor i det amerikanska samhället. Det hindrar inte att vi ibland ser liknande teman, bland annat den dubbelhet som ofta finns hos huvudpersonerna och som Bernhardsson också berör.[30] Även Isabelle Meuret i artikeln »Writing Size Zero. Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures» (2008) lägger betoningen på verklighetens anorektiker. Hon undersöker sambandet mellan svält och skrivande och då framför allt vad skrivande om ätstörningar får för betydelse för författarna.[31] Även här finns paralleller till mina läsningar, framför allt då de stilmässiga drag hon finner ofta finns i de böcker jag skriver om. Överhuvudtaget erbjuder både Olsons och Meurets texter jämförelsegrunder för hur tematiken skrivs fram i den svenskspråkiga litteraturen och i andra delar av världen. Även om detta inte är något som är särskilt centralt i min avhandling kan skillnader och likheter ibland vara intressanta att påpeka.

---

30. Greta Olson, *Reading Eating Disorders. Writings on Bulimia and Anorexia as Confessions of American Culture*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

31. Isabelle Meuret, »Writing Size Zero. Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures», i Kalitzkus & Twohig.

Doxlaboratoriet. Metodologiska ingångar

> »I varje kvinna bor en brinnande docka, en Coppelia. En balettföreställning», säger min mamma när jag berättar för henne om Kari i Karis rum på andra sidan väggen. Jag frågar vad hon menar med det. Min mamma rycker på axlarna, säger att hon inte riktigt vet. Men att man kanske kunde ta reda på det, lägger hon till, genom att skriva om det och på det viset undersöka motivet närmare. Min mamma blir upprymd av sina egna ord och går in i aprummet och börjar skriva. Och slutar skriva. Kommer ut ur aprummet och säger att **prosan inte lever utan dör**.
>
> Fagerholm, *Diva*, s. 31-32.

Jag säger som Divas mamma att jag vill skriva om flickorna för att undersöka dem närmare. Jag säger som Jan Montefiore i *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's Writing* (1987) att det mest intressanta som sagts om den feministiska poesins möjligheter har gjorts i dikt och inte i beskrivande texter

(den akademiska prosan som inte lever men dör).[1] Jag säger att jag vill skriva om skeva flickor på skeviska. Skeva flickor ger skeva tankesätt ger skeva skrivsätt. Jag vill att skevteori också ska vara skrivteori. En egen historia om flickor och ramar och flickor som faller ur ramar. Men hur? Och varför?

Besök i doxskåpet

Att vilja skriva sin avhandling som en egen historia, röra runt bland vedertagna vetenskapliga skrivsätt, är inte någon självklarhet. Det är den där doxan, tråkigt men det måste sägas. Jag stötte på den, vid sitt rätta namn, i Hanne-Lore Anderssons avhandling *Doxa och debatt. Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* (2008), där står att doxa är: »*det som av forskare inom fältet anses vara den etablerade och konsekrerade uppfattningen, det som inte anses behöva något rättfärdigande.*»[2] Sådant som Riktiga Litteraturvetare gör alltså.

Doxan tar sig flera olika uttryck men för mig och mina skeva flickor handlar det främst om det Andersson kallar opersonlighetsnormen, att forskaren inte ska synas i texten med vare sig subjekt eller språk.[3] Och det är inte lätt att tala om vetenskapliga

---

1. Jan Montefiore, *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's Writing*, London, 1987 (tredje utgåvan 2004), s. 3-4.

2. Hanne-Lore Andersson *Doxa och debatt. Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2008, s. 36. Anderssons användning av begreppet doxa är inspirerat av Pierre Bourdieu och Roland Barthes. Den förstnämnda har en deskriptiv syn på vad doxa är och den andra betraktar den som något förtryckande och begränsande. Andersson påpekar att hon är mest intresserad av kampen om doxan och att ett doxa-löst tillstånd troligen inte är möjligt. De som kritiserar vissa delar av doxan är ofta delaktiga i andra delar av den. Se Andersson, s. 30-40 för vidare diskussion.

3. Andersson, s. 200-201. Det pågår en ständig kamp om doxan, den del av Anderssons material som utgör debatt är ett tecken på det. Å andra sidan finns det även frågor som när de tas upp i en debatt bemöts med tystnad. Andersson tolkar det som att det är dessa frågor det råder störst konsensus runt. Till exempel menar hon att det är mycket möjligt att diskutera vad litteraturvetare skriver om, det smala

normer, än mindre när de består av sådant som »alla vet» och som inte ens behöver diskuteras. I inledningen skriver Andersson att hon efter flera års bortavaro från litteraturvetenskapen möttes av ett ämne som sade sig vara i stor förändring – inte alls som för några år sedan, menades det. Andersson kände inte igen sig i den bilden. Det var snarare samma gamla visa hon hörde överallt. Det var tanken på denna motsägelsefulla självbild hos litteraturvetenskapen som gjorde att hon kom att intressera sig för sitt avhandlingsämne – att visa vilka normer som finns och vilka som utmanas inom den svenska litteraturvetenskapen runt millennieskiftet.[4] Även om doxan rör på sig, debatteras och omformas, råder där också tystnad. Opersonlighetsnormen, eller forskarrollens doxa, utgör en sådan tyst punkt, enligt Andersson.[5]

I en tidigare version av mitt metodkapitel skrev jag: »Åtminstone är min ansats att doxan liksom cheerledaretraditionen, som i Fagerholms roman, 'skulle självdö om dess fortbestånd hängde på en SannaMaria Hammarsköld'. Eller på en Maria Margareta Österholm. Även om det då i mitt fall innebär att jag inledningsvis måste göra vissa doxologiska eftergifter.» Och jag gjorde eftergifter, slätade ut skevheter. Maria Jönsson skildrar i sitt bidrag till *Genus och det akademiska skrivandets former* (2007) den konflikt det ibland inneburit för henne att försöka få in Agneta Klingspors vildsinta texter i avhandlingsformen, att det nästan känns som att

litteraturbegreppet, vilket tyder på att doxan håller på att förändras på den punkten. Svårare var det med textläsningen, att fokusera på läsningen av litterära texter och inte andra saker som har med litteratur att göra. Det verkar alltså vara viktigare hur vetenskapen bedrivs än om vad, menar Andersson. Detta blir tydligt när det gäller opersonlighetsnormen.

4. Andersson, s. 7.

5. Andersson, s. 168, resonerar om varför tystnad råder när opersonlighetsnormen angrips. Kanske har det att göra med att motståndet mot sådan subjektivitet anses stå så fast att attacker inte behöver bemötas. Det kan också vara så att opersonlighetsnormen är en så självklar del av doxan att den blir osynlig och därför inte debatteras. Samtidigt, säger Andersson, att det finns saker som tyder på att ett traditionellt vetenskapligt förhållningssätt utan tydlig avsändare ifrågasätts. Hon nämner Horace Engdahls kapitel i *Litteraturvetenskap. En inledning* (1998).

begå ett brott: »Jag försöker översätta något från ett språk som inte vill översättas, jag tvingar in det språket i en annan form.»[6] Min ambition är snarare att begå brott mot opersonlighetsnormen än mot de skeva litterära texterna.[7] Kanske ska skevheter inte översättas till ett annat sorts språk. Jag vill hellre skriva fram de litterära flickorna i närheten av det textuella tungomål som de kommer ur. Utbrott ur doxskåpet är heller inte ovanliga inom feministisk teori och debatt, vare sig nu eller då, och det är en sådan tradition jag vill skriva in mig i.

Kryphål och poetisk sanning. Den dolda läroplanen[8]

»En ny form; utskälld och älskad. Ingen vill vänta. Ingen har tid. Så långsamt vill ingen läsa. Så onyttig vill ingen vara. Inse faktum. Skriv så folk förstår! Vem skriver du för? Välj: självupptagenhet mot nytta, antingen eller.

Jag väljer antingen.»[9]

Jag plockar bort prickarna på mönstret och väljer monster.

---

6. Maria Jönsson, »Byrackan vs knähunden. Tankespill från arbetet med ett feministiskt författarskap», Annelie Bränström Öhman & Mona Livholts (red), *Genus och det akademiska skrivandets former*, Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 27.

7. För jag menar givetvis inte att min avhandling befinner sig helt utanför doxan. Den innehåller förväntade inslag som forskningsöversikt och fotnoter. Jag skriver inte heller företrädesvis om populärlitteratur och jag ägnar mig åt textanalys av prosa, vilket Andersson lyfter fram som två av doxans uttryck.

8. Den dolda läroplanen är ett begrepp som introducerades i Sverige av Donald Broady och med det menas att eleverna inte bara är i skolan för att lära sig ämneskunskaper utan också för att disciplineras och övas in i det kapitalistiska systemet. Se Donald Broady, *Den dolda läroplanen*, Stockholm & Stehag: Symposion, 1981. Min tolkning är dock att begreppet i *Diva* används på ett annat sätt, att det handlar om barnens egna världar utanför de vuxnas kontroll. Den dolda läroplanen i *Divas* version kommer att dyka upp på ett flertal ställen i avhandlingen.

9. Mona Livholts, »Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat, svensk genusforskning och post/akademiskt skrivande», *Tidskrift för genusvetenskap* 2008:2.

Jag väljer andra röster, på kant med doxan. Här är några av dem.

I *Omslag. Queer poesi* (2010) finns texten »Gränslösa hundar. Ett samtal om queer poesi» skriven av Jenny Tunedal och Hanna Hallgren. Det är en poetisk/teoretisk dialog mellan J och H och vid ett tillfälle frågar J vad stilistiskt queer är. H svarar: »Ett medvetet ställningstagande rörande den vetenskapliga (skriv)genren. Donna Haraway är ganska queer. Bebisar kan också vara queera, fast mer omedvetet.»[10] Ibland heter rösterna »Skrivandets urmörker. En akademisk aria i fyra akter», en minnesresa genom den akademiska mangeln och ut i passionerad etik, och sjungs av Annelie Bränström Öhman med hjälp av Nina Hagen, Victoria Benedictsson och kvinnan som kryper bakom tapeten i Charlotte Perkins Gilmans novell.[11] Om novellen har Bränström Öhman på annat håll sagt:

> En riktig skev-klassiker är Charlotte Perkins Gilmans *Den gula tapeten* (1892), historien om kvinnan som tvingades bli ett med sin tapet. Fjärran från Muminmammans blommiga vemod när hon målade in sig i väggen på Muminpappans fyr. Eller Lily Broscoes stolta purpurvision vid Woolfs dito. Bara ett gult och fult och fyrfota raseri. Ut! genom kryphålet i tapetmönstrets löpsnara. Sedan vet man. Revolutionen kan börja i en tapet nära dig: Ty: »det finns så många krypande kvinnor där, och de kryper så fort.»[12]

---

10. Hanna Hallgren & Jenny Tunedal, »Gränslösa hundar. Ett samtal om queer poesi», Athena Farrokhzad & Linn Hansén (red), *Omslag. Queer poesi*, Stockholm: Rosenlarv Förlag, 2010, s. 107.

11. Annelie Bränström Öhman, »Skrivandets urmörker. En akademisk aria i fyra akter», i Bränström Öhman & Livholts.

12. Annelie Bränström Öhman, *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 2005:3, I *Tidskrift för litteraturvetenskaps* nummer med tema »Skevt» har redaktionen bett ett antal litteraturvetare att »yttra sig om 'den skevaste skönlitterära text de läst'.» Detta är Bränström Öhmans svar.

Kryphål och tapeter i remsor. De andra rösterna har talat länge nu. Nina Lykke säger i *Genusforskning. En guide till feministisk teori, metodologi och skrift* (2009) att den språkliga och narrativa vändningen ofta sammanfallit med feministisk vetenskapskritik. Gränser mellan litterära och vetenskapliga uttryckssätt har överskridits på många sätt. Men Lykke betonar att skotten däremellan ändå aldrig varit vattentäta: »Inom vissa vetenskapliga områden som till exempel antropologi, litteratur- och konstvetenskap finns således en lång tradition av att skriva annorlunda och experimenterande, vilket långt ifrån enbart beror på postmoderna influenser.»[13] Som Lisbeth Larsson skriver i »Feministisk litteraturkritik i förvandling», i den introducerande läroboken *Litteraturvetenskap. En inledning*, om Kate Millet och hennes banbrytande avhandling *Sexualpolitiken* (1969), att: »framför allt bröt hon med det objektiverande, distanserade och opersonliga vetenskapsideal som litteraturvetenskapen gjort till sitt genom att öppet ge uttryck för sitt engagemang och sin indignation.»[14] Eller som i litteraturvetaren Birthe Fihns »Synpunkter på den kvinnliga forskarens situation» i den klassiska kvinnoforskningsantologin *Gråt inte - Forska!* (1979):

> Vi bör låta metoder fungera som redskap, hjälpmedel, och inte som tvångströja, inte vara rädda för att ge oss av från väl upptrampade vetenskapliga vägar ut i en vildmark där vi visserligen kan trampa fel men där vi också kan finna nya och hittills aldrig skådade blommor. I det rådande klimatet räknas försiktighet som den största dygden och garanterar en stagnation som börjar kännas alltmer unken. Riv alltså stängslen, kasta tvångströjan och låt tusen blommor blomma![15]

---

13. Nina Lykke, *Genusforskning. En guide till feministisk teori, metodologi och skrift*, Stockholm: Liber, 2009, s. 190.

14. Lisbeth Larsson »Feministisk litteraturkritik i förvandling», *Litteraturvetenskap. En inledning*, Staffan Bergsten (red), Studentlitteratur: Lund, 1998, s. 115.

15. Birthe Fihn, »Synpunkter på den kvinnliga forskarens situation», *Gråt inte - Forska!. Kvinnovetenskapliga studier samlade av Karin Westman Berg*, Stockholm: Prisma: 1979, s. 181.

Rösterna läcker ut både nu och då, här och var, kryper ur tapetmönstrets löpsnara och sjunger om något som i alla fall Lykke kallar för poetisk sanning, att visa fram det redan sedda på nya sätt. Få en att säga AHA! känna AHA![16] Som Divas mamma säger: »Konsten är att bygga världar, **att tänka sig**. Det som är så fantastiskt är att det man tänker kan bli sant om man lyckas med att förmedla det. Min mamma är riktigt nöjd. Hon kommer på som tillägg till sin nöjda tanke. »**Det är utmanande att tänka**.» Sen säger hon att »**litteraturen inte är någon papegoja**. Litteraturen är en solfjäder. En explosion av ALLT.»[17] Som att de viktigaste tankarna om feministisk litteratur ägt rum i litteraturen och inte i beskrivande och analyserande texter, som jag nyss sa med Montefiore. Därför vill jag skriva om skönlitteratur på litterärt språk, om skeva flickor på skeviska. Och fråga: »Vad är det värsta som kan hända? Jag frågar därför att det kan vara bra att tänka efter innan texten för oss längre än jag tänkt. Jag har aldrig krävt att du ska värdera riskerna åt mig, bara vädra, hänga ut och torka rent och sedan vänta och se.»[18]

Skrubben. Litterär kunskap

Det var på litterära platser jag hittade skeva flickor, där jag lärde mig mer om feministisk teori än i något akademiskt verk. Där drogs den längre, skevades, blev kropp och röst. »Jag har också länge närt en övertygelse att romangenren i lyckosamma fall

16. Lykke, 2009, s. 190-191.
17. Fagerholm , 1998, s. 86-87.
18. Livholts, 2008. För att sedan senare fråga sig vilka texter som blir del av det vetenskapliga samtalet och när. Kan en text som publiceras i en vetenskaplig tidskrift överhuvudtaget påstå sig stå utanför doxan? Det handlar om normaliseringsprocesser, normskapande, menar Livholts. Vad som är möjligt att tänka och skriva på vissa platser och vid givna tidpunkter.

fungerar som en kunskapsform i egen rätt.» skriver Bränström Öhman på ytterligare ett håll och talar om romanens elastiskt-flexibla form som möjliggör röster ur samtal, debatter, historisk kunskap och tips på vad som kan stoppas i kärl och grytor.[19] I essän »Figures of Resistance» ser Teresa de Lauretis den feministiska skönlitterraturen som teori. Litteraturen porträtterar inte bara de som inte passar in i föreskrivna identitetskategorier. Oavsett om den avbildar det som kallas verkligheten eller inte så transformerar de, eller transfigurerar, världen:

> I was particularly pleased by the recognition that the novels I chose do not simply portray characters or *images* of women that do not accord to established conceptions of gender, sexuality, and race, but, while doing so, they also construct *figures*, at once rhetorical and narrative, that in resisting the logic of those conceptions, point to another cognition, a reading *otherwise* of gender, sexuality and race. This is the sense in which these texts »do» feminist theory and are not simply feminist fiction.[20]

De skönlitterära texter jag skriver om kan sägas göra feministisk teori i samma anda. Genom känslor, minnen, glömska, rädslor. Allt det som jag också vill rymma i min avhandling. En dold läroplan som kan liknas vid Laurel Richardsons skrivande som undersökande metod eller Donna Haraways science fiction, vetenskaplig fiktion eller fiktiv vetenskap.[21] Richardson säger: det är en skillnad men skillnaden ligger inte i om ett verk verkligen är

19. Annelie Bränström Öhman, »Show some emotion! Om emotionella läckage i akademiska texter och rum». *Tidskrift för genusvetenskap*, 2008:2.

20. Teresa de Lauretis, *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2007, s. 258-259.

21. Donna Haraway *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge, 1989, s. 370.

fiktivt utan vilka anspråk författaren gör. Postmodernismen ifrågasätter om någon metod, teori, genre, diskurs eller tradition kan vara universell och sägas fara med sanning. Men vetskap är inte omöjlig, bara inte vetskapen om allt, gudstricket och fågelperspektivet utan fågel. Men flickor kan också kallas fåglar och jag och mina flickor gör anspråk på den poetiska sanningen, den situerade, lokala kunskapen, blicken från någonstans. Det är vetande, skapar vetande, det enda möjliga.[22]

Känslor, minnen, glömska och rädslor är också det som finns i skolan där Diva och SannaMaria går. Närmare bestämt i en skrubb full av bråte. Där hittas teaterkostymer, bilder på Hästen Gnägg, uppklistrade citat av hysteriska författarinnor och tomma vinflaskor. Det är i skrubben Kari sedan sitter i väntan på att förvandlas till fjäril. Den är en del av den dolda läroplanen, allt som också händer i en skola utanför lektionstid. Allt som också kan hända i en avhandling om skeva flickor. Istället för att befinna mig mitt i doxan vill jag skriva fram en sådan skrubb och låta de skeva flickorna finnas i ett språk som ligger nära de litterära världar de kommer ur. Romanerna och novellerna jag skriver om utgör en egen form av kunskap om skevhet, en som jag anser bäst förmedlas i teoretisklitterär form.

Rhizomatik och kristallisering

Ett möjligt sätt att skapa teoretisklitterärt vetande är att närma sig och skriva fram de skeva flickorna rhizomatiskt. Rhizomatik är ett arbetssätt som kommer ifrån Gilles Deleuze och Félix

22. Se Laurel Richardson & Elizabeth Adams St. Pierre, »Writing. A Method of Inquiry», *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin & Yvonna Lincoln (red). London & New Delhi: Sage, 2005, s. 961, Haraway 1991. I Jenny Tunedals *Hejdade, hejdade sken*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003, kallas flickor också fåglar.

Guattari och innebär att olika fenomen, relationer, processer och intensiteter är sammanlänkade utan att samordnas på ett hierarkiskt eller dikotomt sätt. Ordet kommer ursprungligen från botaniken och syftar på en växtdel som sprider sin underjordiska verksamhet horisontellt. Det kan exemplifieras med en ingefärsrot. Ingefäran har tjockare och smalare delar som förgrenar sig åt alla möjliga håll, utan början eller slut, utskotten hänger samman på oförutsägbara sätt.[23] Deleuze och Guattari skriver om rhizom såhär:

> Let us summarize the principal characteristics of a rhizome: unlike trees or their roots, the rhizome connects any point to any other point, and its traits are not necessarily linked to traits of the same nature; it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states. The rhizome is reducible neither to the One nor the multiple. It is not the One that becomes Two or even directly three, four, five, etc. It is not a multiple derived from the One, or to which One is added (n + 1). It is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (*milieu*) from which it grows and which it overspills.[24]

I rhizomet finns inte det som vanligtvis kallas ordning eller struktur, fenomen från olika håll kan där sammanlänkas. Elisabeth Grosz ser rhizomatik som en metod, en pragmatik som

---

23. Anna Lundberg, *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattkultur*, Göteborg & Stockholm: Makadam, 2008, s. 41. Lundberg har en mycket pedagogisk bild av en ingefärsrot i sin avhandling.

24. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1987, s. 23.

intresserar sig för vad som kan göras, hur nya samband kan skapas.[25] Anna Lundberg skriver i sin avhandling *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattkultur* (2008): »På det sättet kan exempelvis politik, vetenskap och konst kopplas ihop, byta plats och förstås enligt helt andra metoder än de gängse.»[26] I min avhandling ska skönlitteratur och teori samspela på ett rhizomatiskt sätt. Det ena är inte viktigare än det andra, det ena appliceras inte på det andra – snarare växer de runt och omkring varandra, skiftar plats och tjocklek. Genom en rhizomatisk metod vill jag skriva fram en gemensam mittpunkt, som också är en utgångspunkt, skevhet.

Jag tänker mig att en rhizomatisk metod i min avhandlings fall innebär att låta olika skrivsätt och (vetenskapliga) berättarstilar samverka utan att överordnas eller egentligen ens ordnas enligt någon särskild princip – möjligen är principen mötet mellan dem. Sättet att möta de litterära flickorna kan också förstås med begreppet kristallisering, som metod för att skapa vetande.

> Crystals, grow, change, and are altered, but they are not amorphous. Crystals are prisms that reflect externalities and refract them within themselves, creating different colors, patterns and arrays casting of in different directions.[27]

Kristallisering, säger Richardson, är ett sätt att arbeta med vad hon kallar »creative analytical processes», vetenskapliga praktiker som ifrågasätter doxa.[28] Skrivande som inte nöjer sig med något färdigt, att citera. Som hellre vill bryta berättelser i ett

25. Elisabeth Grosz, »A thousand Tiny Sexes. Feminism and Rhizomatics», Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski (red), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, New York & London: Routledge, 1994, s. 200.
26. Lundberg, s. 40.
27. Richardson & St Pierre, s. 963.
28. Richardson & St Pierre, s. 962.

slags kaos. Skriva om skeva flickor på skeviska, om ramar och flickor som faller ur. En egen historia. »Men det är en historia som redan finns. En evig historia, för evigt nedlagd i en. Som ett docklaboratorium, i valda bitar.»[29] För att litterära texter utgör en kunskapsform i sin egen rätt, inte något att lägga en teori utanpå, ovanpå. Skillnaden mellan litteratur och teori är allt annat än glasklar. Richardsson säger: skillnaden ligger i författarens anspråk.[30] Och de texter som figurerar här begär samma sak som jag gör, att skriva en historia om skeva flickor. En berättelse som faller olika ut beroende på hur jag håller prisman, vilken flicka jag belyser med min blick. Att mitt skönlitterära material är så pass omfattande och antalet skeva flickor så många, bidrar till rotsystemet, påverkar mängden solkatter och deras storlek. Vissa flickor och vissa böcker kommer att tas upp med större och textmässigt längre intensitet men alla samverkar till att utgöra den tematiska helhet, eller rhizom, som varje kapitel utgör. Kapitlen fungerar sen i sin tur på ett liknande sätt och tillsammans utgör de en berättelse om skeva flickskap i skönlitteratur mellan 1980 och 2005.

Skeva figurationer och heterotopier. Teori tar kropp och plats

Jag tänker på skeva flickor som figurationer, som Haraways cyborg, som Rosi Braidottis nomadiska subjekt. Figurationer kan sägas vara när teori tar kropp, blir kött, hår och situering. »En feministisk figuration knyter ihop teoretiska resonemang med fantasi, begär, kreativitet, materialitet och levd erfarenhet. Det är ett sätt att återföra teori till det nätverk av tankar, kroppar, föremål,

29. Fagerholm, 1998, s. 422.
30. Richardson & St Pierre s. 961

uttryck, känslor, texter och experiment där den existerar och utvecklas.» Den är inflätad i författarsubjektet, skriver Lundberg.[31] Braidotti ser figurationen som tydligt politiskt situerad och med sina kopplingar till begär, fantasi och erfarenhet kan hon ge uttryck för rådande maktproblematiker men också presentera andra möjligheter.[32] Hon säger att det är skillnad på figuration och metafor och skillnaden handlar om situering, att bokstavligen och litterärt befinna sig på en plats i en situation. Figurationerna är förkroppsligande av maktrelationer och möjlighet till förändring och metamorfos, en konceptuell persona, en subjektsposition som materiellt förkroppsligar allt det som det fallogocentriska systemet inte vill att den ska bli.[33]

Lundberg skriver om sin figuration den komiska kvinnliga grotesken: »Hon utgör ett synsätt och en samlingspunkt för teori, gestaltar existerande makthierarkier och njutningar, men kan också ge kropp åt en annan möjlig ordning, tafsa på det otänkbara. Hon tar sig också uttryck i det empiriska materialet.» Hon kan vara den rhizomatiska berättelsens mittpunkt som rötterna kan sprida och krumbukta sig ur.[34] Och jag kan inte annat än stämma in. De figurationer jag använder är framvuxna ur queerteorins skamstrategier, ord och uttryck som skiftat mening från vad den heteronormativa ordningen, patriarkatet, eller det phallogocentriska systemet som Braidotti skulle säga, menat att de var och borde förbli.[35] Mina figurationer är uttryck i förvandling, omstöpta med hjälp av skönlitteraturen, för att kunna säga något annat, annorlunda och skevt. Lundberg, vars figuration den komiska kvinnliga grotesken skulle

31. Lundberg, s. 43-45.

32. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, s. 1.

33. Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge & Malden: Polity Press & Blackwell Publishers, 2002, s. 13.

34. Lundberg, s. 45.

35. Se Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York & London: Routledge, 1997.

kunna ses som en kusin till mina skeva flickor, blandar också in uppvärderande och tillbakatagande i relation till heteronormativitet i sitt rhizom.[36]

Figurationen jag använder är i plural eller många i en. Den skeva flickan är storasyster och i sitt följe har hon sina syskon med mer specifika föreställningsvärldar. Det är hon som är teorikapitlets huvudperson, och där kommer hon också att presenteras mer detaljerat. Men hon sträcker sig givetvis över hela avhandlingen. Då det i mitt fall finns flera figurationer tänker jag mig att även de är sammanlänkade rhizomatiskt. Den skeva flickan skulle kunna sägas utgöra rhizomets mittpunkt, som de andra figurationerna rör sig utifrån och dit de också återkommer. Och även om jag här talar om henne i singularis har hon ett flertal skepnader, beroende på vilket håll hon betraktas ifrån. Att hon betraktas från ett håll i taget, av en blick, min, är helt nödvändigt för att skapa vetande. Figurationen är en helt oupplöslig del av hon som tänker och skriver den – hon som är jag. Fågeln i perspektivet, utsikten situerad i en kropp och situation. Att jag talar om figurationerna i släktskapstermer är ingen slump. Haraway ser de figurationer hon och andra teoretiker arbetar med som en sorts queer familj som samlar upp och förkroppsligar möjligheter och faror. Med Deleuze och Guattari skulle jag också kunna säga att släktskapet kan tänkas som en flock, en grupp med rhizomatisk uppbyggnad. Flocken, säger de, är en komplex organisation som inte främst syftar till att lyfta fram de starkaste utan ser till helheten av relationer.[37] Alla former av skeva flickor behöver varandra för att tillsammans utgöra det rhizomatiska system som ska bli min avhandling.

Ännu en släkting skriver de Lauretis om i essän »Eccentric

36. Lundberg, s. 52-53.
37. Deleuze & Guattari, s. 358.

Subjects» (2007). Hon framhåller att feminismen, som rörelse och medvetande, bör försöka föreställa sig motstånd mot och disidentifikation med femininitet som något annat än maskulinitet. Det är nödvändigt, enligt de Lauretis, att hitta personligapolitiska positioner som inte endast innefattas av heteronormativitetens dualism.[38] de Lauretis finner de excentriska subjekten hos bland andra Cherríe Moraga, Gloria Anzaldúa, Joanna Russ, Trin T. Minh-ha och Monique Wittig.

> It is a position of resistance and agency, conceptually and experientially apprehended outside or in excess of the sociocultural apparatuses of heterosexuality, through a process of »unusual knowing» or a »cognitive practice» that is not only personal and political but also textual, a practice of language in the larger sense.[39]

De går under namnen lesbisk, *mestiza* och »inappropriate/d other», de teoretisklitterära termerna för ett feministiskt medvetande, i ett historiskt här och nu men också som en föreställning om ett »något annat».[40] De excentriska subjekten är släkt med Haraways cyborger, hundar, labbråttor och feminister och med Braidottis nomadiska subjekt. De skeva flickorna, i sina olika skepnader, skriver också in sig i det rhizomatiska familjemycelet.

Figurationssystrarna är: »Skelettfåglarna» i sin självmordsklubb, det vill säga några av de litterära flickor som finns i skildringar av ätstörningar och självdestruktivitet. Sen är det »Monsterflickorna» som befolkar sitt mittemellanförskap. De är både och och varken eller – samtidigt – och deras skevheter tar sig ofta synliga fysiska uttryck. Mina figurationer hör också samman med platser, eller utgör platser, i linje med Braidottis

38. de Lauretis, 2007, s. 163.
39. de Lauretis, 2007, s. 175.
40. de Lauretis, 2007, s. 182.

tanke om figurationer som levande kartor.[41] Självmordsklubben och mittemellanförskapet, figurationsplatserna, blir till situeringar men även ett sätt att förstå och förskjuta innebörderna av flickors rum. De skeva flickorna skapar utrymmen åt sig själva, mitt i Riktigheten. Den sista figurationen är ingen flickform utan en plats, i verkligheten och fantasin. Att skeva i, att tillfly med sina skevheter. Jag kallar figurationen »Det skeva flickrummet» och där finns plats för lek – i ensamhet, par och grupp. För tystnad, dockor och iscensättningar. Det finns utrymme för att inte passa in i realismen, ta sig språkliga krumsprång i söndriga berättelser.

Detta annanstans som flickorna både befinner sig i och som skapas genom texterna kan också tänkas som Foucaultska heterotopier. Heterotopin är, säger Foucault, ett annanstans, en avskild plats med egna regler, normer och system men som ändå ingår i det omgivande samhället, som fängelser eller kyrkogårdar. Ett sätt att hantera avvikelser eller tillstånd som inte anses ingå i det vardagliga livet men som ändå finns där. En plats i verkligheten men som ändå pågår i fantasin, väver in dagdrömmar i det som verkar vara verkligt, som Diva brukar säga.[42] För de platser figurationerna kommer ur kan förhoppningsvis ta oss någonannanstans. Haraway skriver: »My hope is that these marked figures might guide us to a more liveable place, one that in the spirit of science fiction I have called 'elsewhere'.» [43] Jag har låtit mig guidas av flickorna genom läsandet och skrivandet och jag ska nu säga några ord om vilken form det har tagit sig.

---

41. Rosi Braidotti, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press, 2011, s. 14.

42. Michel Foucault, »Of Other Spaces. Heterotopias», *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 1984, översättning Jay Miskowiec, www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.

43. Donna Haraway, *The Haraway Reader*, New York & London: Routledge, 2004, s. 1

Skevt läsande och skrivande

> EGEN JOURNAL: Jag är ett av Det-bor-under-luggen-barnen. Det menas att jag är full av sådant som små flickor inte ska vara, att min panna är ovanligt uttrycksfull och måste döljas av en välkammad lugg. Annars skulle något kunna sippra ut.[44]

En viktig utgångspunkt för den queera litteraturteorin är det queera läckaget, som brukar användas för att tala om sprickor i heteronormativa verk eller sammanhang. Det queera finns där det kanske inte förväntas.[45] Även om queerteori innebär att undersöka och ifrågasätta heteronormativiteten så brukar detta ofta, men långt ifrån alltid, ske genom att studera de eller det som avviker och gör motstånd emot den. Det är alltså den icke-heterosexuella dissonansen som står i fokus men genom att intressera sig för var heteronormen skaver sätts ljuset på hur den fungerar.[46]

Tanken på det queera läckaget bygger på läsande av kanoniska och till synes normativa texter. Frågan om queera läsningar av redan queera texter är ännu inte särskilt utforskad, även om sådana läsningar har gjorts. Troligen väcker en sådan utgångspunkt andra frågor än de som kan besvaras med idén om det queera läckaget. Frågan om hur det queera, eller skeva i mitt fall, görs blir än mer central. Det handlar inte längre bara om att hitta det queera, de små hålen det läcker ur, utan mer om att fokusera på hur det uttrycks. Vad gör en text eller flicka skev? Just hur det skeva flickskapet görs, performativt, kommer att vara centralt när jag skriver fram de litterära flickorna.

---

44. Annika Korpi, *Hevonen häst*, Stockholm: Norstedts, 2003, s. 39.
45. Se Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002, s. 118.
46. Tiina Rosenberg, *Byxbegär*, Göteborg: Anamma, 2000, s. 17. Rosenberg definierar icke-heterosexuell dissonans som något som »innebär en spricka i verkets skenbara enhetlighet», i *Byxbegärs* fall den transvestitiska förklädnaden.

Jakten på det queera läckaget är en kritisk och avslöjande läsart, syftet är att visa att heteronormativiteten inte är så självgott självklar. Men den skevhet jag skriver om läcker inte för den har redan svämmat över.[47] Skevheten hos de litterära flickorna är inget som sipprar eller läcker ut. Den står där uttalad och grann, även om ibland under synonymer som »Det-bor-under-luggen-barnen», som för Eila Palo i Annika Korpis *Hevonen häst* (2003) eller som för SannaMaria i *Diva* som faller »ur ramen för gängse pussochkramfågel». Även om själva skevordet sällan förekommer är innebörden ständigt närvarande och framträdande. Skevheterna behöver inte vaskas ut ur textmassorna, de ligger inte dolda bakom en mer normativ berättelse.

Jag ägnar mig därför åt välvillig läsning och frågar vad texterna berättar om skeva flickskap, inte vad de gömmer. Den välvilliga läsningen har ibland använts som feministisk strategi. I den feministiska litteraturvetenskapens början var den mycket kritiska läsningen av bilder av kvinnor i mäns litteratur på agendan. Snart vändes dock luppen mot kvinnors litteratur och en mer välvillig läsning på jakt efter en kvinnlig tradition, förebilder och motstånd togs i bruk.[48] Patrocinio P. Schweickart ansåg till exempel i *Reading Ourselves* (1986) att kvinnors läsande av varandras texter liknade ett välvilligt samtal mellan väninnor.[49] Att läsa med könet som enda utgångspunkt kan vara problematiskt på flera sätt, framför allt för att det inte tar hänsyn till de olikheter som finns mellan kvinnor men också för att det gör kön till något fast och bestämt. Trots detta vill jag ta fasta på Schweickarts välvilliga samtal och det samarbete med skönlitteraturen det kan ge.

---

47. Farrokhzad & Hansén, s. 9. Översvämningen har jag lånat ur »Översvämning. Ett förord». Där står först att den heteronormativa dikten läcker och sedan: »Omslag vill undersöka vad som händer när ingen bryr sig om att torka upp eller täppa till. När poesin redan från början svämmat över.»

48. Se Larsson, 1998, Felski, 2003.

49. Patrocinio P. Schweickart, »Reading Ourselves. Toward a Feminist Theory of Reading», *Gender and Reading*, Elizabeth Flynn & Patrocinio P. Schweickart (red), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

Den misstänksamhetens läsning som vägleder jakten på de queera läckagen är såklart inte det enda sättet att läsa queert. Kosofsky Sedgwick skriver i artikeln »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You» (2003) att reparativt läsande kan utmana den paranoida läsart som hon ser som dominerande inom litteraturvetenskapen, ja kanske i det västerländska tolkandet av världen i stort. Det paranoida förhållningssättet har närmast blivit liktydigt med kritiskt tänkande och tolkning, men, säger Sedgwick, det är bara *ett* sätt att läsa och förstå. Ett sätt som hennes egna tidigare texter också präglas av. Hon föreslår istället ett läsesätt som inte drar texten mothårs eller letar efter sådant som ska tala om vad den »egentligen säger». Det reparativa queera läsandet har andra möjligheter än den paranoida läsarten:

> On the other hand, I think it will leave us in a vastly better position to do justice to a wealth of characteristic, culturally central practices, many of which can well be called reparative, that emerge from queer experience but become invisible or illegible under a paranoid optic.[50]

För att närma mig skevheten, hur den görs och gestaltas i litteraturen kommer jag att läsa välvilligt eller reparativt. Lyssna på vad flickorna och böckerna säger. De litterära flickorna, och texterna de befinner sig i, gör skevteori, utgör skevteori och tillsammans ska vi skriva fram skeva teoretisktlitterära berättelser.

---

50. Eve Kosofsky Sedgwick, »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You», *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham & London: Duke University Press, 2003, s.147. Se även Jenny Bergenmar, »Läsningens disciplinering. Om litteratursyn och litteraturundervisning», *Tidskrift för litteraturvetenskp*, 2010:3-4, Tove Solander, »Queerblivanden. Försök till en queer-deleuziansk läsning», *Queera läsningar*, Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén (red), Stockholm: Rosenlarv förlag, 2012.

Skeva flickbrev. Om ett post/akademiskt skrivande

För att ta mitt och de skeva litterära flickornas tillsammansskrivande bokstavligt kommer varje kapitel att inledas med en text skriven av mig, givetvis, men med röst av den figuration som där ska träda fram. Texterna är baserade på, de svenskspråkiga, citaten i kapitlet och körda genom en textslumpgenerator.[51] Jag har tagit mig friheten att ändra, flytta och stryka och ändra för att skapa en gemensam, teoretisklitterär röst, låta figurationen tala och tillfälligt förkroppsligas.[52] Dessa texter blir den plats där jag tar mig utrymme att laborera med doxan och utföra experiment tillsammans med mina skeva flickor. Styckena kan också betraktas som en form av brev, från figurationen till läsaren men även till mig som forskare. Jag hoppas att de genom sin slumpmässiga tillkomst i textgeneratorn kan berätta något för mig som jag inte såg när alla citaten stod avskilda. Att jag tänker på dem som brev har att göra med Mona Livholts artikel »Det tänkandeskrivande subjektet» (2008). Där vill hon uppmana till ett:

> post/akademiskt skrivande som tar tolkningar av ordet post som utgångspunkt för experimentella akademiska skrivförsök: det handlar om *plats*er för tjänstgöring,

51. Jag har använt en så kallad markovtextgenerator. På hemsidan där generatorn finns förklaras den såhär: »Applied to a source text, the markov chain algorithm randomly synthesizes a new text in which the frequency distribution of »what immediately follows what» parallels that of the original. The »what follows what» part can be defined as what word follows what word, what word follows *n* number of words, or what letter follows what letter or *n* number of letters. The degree of randomness in the synthesized text varies in inverse proportion to *n*.» www.beetleinabox.com/markov.html

52. Texterna är tillkomna under avhandlingsskrivandets gång och ibland har citat strukits eller flyttats till ett annat kapitel efter att jag skapat texten. Jag har ändå valt att behålla texten som den är och låta det som under arbetets gång ingått i kapitlet lämna spår i figurationens röst. Om något citat tillkommit har jag dock alltid gjort en ny markovomgång och fört in meningar från den.

> *stolpe*, befordran av *brev*, liksom *post*moderna, *post*strukturalistiska och *post*koloniala perspektiv i genusforskningen. Min tolkning är att de tre sistnämnda, om än i olika grad, vunnit legitimitet i svensk genusforskning samtidigt som de är starkt kopplade till en kanon som håller dem levande och sätter dess gränser. Jag skulle gärna se fler tillämpningar av de tre förstnämnda i utformandet av ett post/akademiskt skrivande, nämligen platser för tjänstgöring, geografiska gränser, okända mötesplatser, planerade projekt, osannolika forskningsresultat och passionerade möten, om användningen av stolpar, om befordringar och om breven som sändes, besvarades eller förblev oskrivna.[53]

Figurationernas brev blir mitt sätt att, som Divas mamma, »skriva om det och på det viset undersöka motivet närmare».[54] Att skapa en passionerad mötesplats för mig och de skeva flickorna där de och jag, genom ömsesidighet, får röst och kropp. Där deras oskrivna brev sänds och förhoppningsvis besvaras. Men innan jag närmar mig de skeva flickornas figurationer ska jag fälla upp mitt teoretiska paraply.

53. Livholts, 2008.
54. Fagerholm, 1998, s. 32.

Skeva flickor i skeva berättelser. Ett teoretiskt paraply och en gurlesk kjol

Tankar på SannaMaria, de tenderar att bli så förryckta; och det finns en gräns för min förryckthet med. Den gränsen går här, vid SannaMaria Hammarsköld, början mitt och slut. Men nu i alla fall, denna tanke som är på något vis glädjande i alla fall, fast jag inte tänker den egentligen. SannaMaria, hon skriver inte »vers». SannaMaria går upp till Östra läroverkets AV-bibliotek och sysselsätter sig med egna saker. **Garp garp garp garp**, går SannaMarias sax i gammalt tidningspapper. SannaMaria skriver brev till mänskor inom det tyska språkområdet hon knappt känner. SannaMaria formulerar sig på tyska, hur dålig hon än är på det. Så bara detta då, högtidligen: mitt i det som somliga envisas med att kalla **historielösheten** står SannaMaria Hammarsköld och gör åt sig en egen historia. Mitt i idrottsdagen, som SannaMaria också gått ifrån som alla sunda mänskor, som inte har något intresse av att hänga bort det som min mamma kallar för **den härliga förpubertala tiden** som skugghuvuden vid en hockeyrink, borde göra. En egen historia, hur galen den än är. Det, det är behjärtansvärt. Om inte annat så för ansatsen, för projektets art.

Fagerholm, *Diva*, s. 194-195.

Så tänker Diva, huvudpersonen och berättarrösten i Fagerholms roman med samma namn, om grannflickan SannaMaria. Diva har precis i detta skede av romanen insett att SannaMaria håller på att »växa ur ramarna för gängse pussochkramfågel, ramar som hon i och för sig haft svårt att hålla sig inom hela tiden.»[1] Pussochkramfåglar är en benämning som Diva använder för flickorna i den förort där hon växer upp. I Divas föreställningsvärld är de Riktiga Flickor som, med läppglansen glittrande, skriver brev till Europas kronprinsar eller flockas runt de så kallade hockeygossarna. Sån är inte Diva själv och inte heller SannaMaria. De har en annan historia om flickskapet, en berättelse som skaver.

Skavandet och dess förhållande till femininitet är grundfrågorna i min avhandling. SannaMaria och Diva är inte alls ensamma om sin skeva historia. Otaliga är de flickor i skönlitteraturen mellan 1980 och 2005 som känner att de inte kan eller vill leva upp till genusförväntningarna, som känner sig obekväma – inte som Riktiga Flickor. Om det nu ens finns några såna. Riktigheten och skevheten står i ett mycket mer komplicerat förhållande till varandra än vad ordet motsats täcker. Flickorna rör sig längs en labyrintisk skala, byter rum och innebörder.

Ett liknande problematiserande av flickskap som det jag ägnar mig åt kallas för gurlesk – en flicka som nystat sig ut ur en hel del både samtida och äldre teori, litteratur och kultur. Arielle Greenberg, som myntade begreppet i en recension, skriver:

> I decided on the term *Gurlesque* because of the way it sounds like comes from the stuff that the Gurlesque comes from: 1. The Carnivalesque. 2. The Burlesque (and the Neo-Burlesque). 3. The Riot Grrls. I'll come back to this.
>
> Also, the Grotesque.[2]

---

1. Fagerholm, 1998, s. 194.
2. Arielle Greenberg, »Some Notes on the Origin of the (Term) Gurlesque», *Gurlesque. The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics*, Laura Glenum & Arielle Greenberg (red),

Gurlesk och det skevbegrepp jag använder kommer i det teoretiska paraply som jag här vill fälla upp att vara sammanflätade. Jag ska visa hur en del av sammanflätningarna ser ut, de som är viktiga för att förstå de skeva flickskapen. Gurlesken blir en väg in i teoretiserandet om skeva flickor men också en teori i sig, som sammanför många av de andra begreppen och tankarna. Jag kommer att ta upp några av de teorier och begrepp (»the stuff») som både gurlesk och skev kommer ur. Men först en lite närmare presentation av gurlesk, hennes förmödrar och det flickrum hon växte upp i.

Gurlesk

> Gurlesk föddes ungefär mellan 1960 och 1986 (det var en lång förlossning, ett hårt arbete och förresten det var ungefär då de flesta flickor som kom att bli Riot Grrrls kom till jorden). Det hände sig i Burma och Ohio och Korea och New York och Stockholm och Helsingfors och Dalarna och i Östra Värtbyhamn med omnejd och andra ställen. Hennes förmoder var Ofelia som sprang runt och sjöng läskiga sånger, håret droppande. Hon var den galna kvinnan på vinden. Hennes mormor var Alice i Underlandet och Victoria Benedictsson och Ann-Charlotte Leffler och Edith Södergran och Frida Kahlo. Hennes mamma var med i Grupp 8 och var en hippie och en dam som aldrig firat 8:e mars men som gillade Madonna och en invandrare och bondhustru och en före detta flickscout. Hennes mor var Kerstin Thorvall och Anne Rice och Rut Hillarp och Sylvia Plath och Ulla Isaksson och Erica Jong och Birgitta Stenberg och

Ardmore: Saturnalia Books, s. 2. Här stavas grrly och Riot Grrl med två r, det är dock vanligare att stava med tre r och jag väljer att göra det förutom vid citat ur antologin.

> Angela Carter och Birgitta Trotzig och Hélène Cixous. Hon hade mostrar också, som Kathy Acker och Nina Hagen och Lena Cronqvist och Märta Tikkanen och Annie Sprinkle och Samantha Fox och Syster Yster och Dolly Parton och Sandybell och Nan Goldin och Pippi Långstrump och tvillingarna Gibbons och Mona Sahlin (ordförande i Barbieklubben) och Cindy Sherman och Hello Kitty och Poly Styrene som skrek att vissa tycker att små flickor ska ses men inte höras men jag säger Oh bondage up yours! och Tant Strul som ville känna era hjärtan slå. Hon var en rosa och svart och gul och röd och brun och regnbågsfärgad silverbäbis, och hon var en flickbäbis förutom när hon var en pojkbäbis, vilket var ibland.
>
> Gurlesk föddes ur en häxkostym av svart organza och slitna silverpaljetter mosade mellan rosa kliig tyll och enhörningstavlor i sammet och arena rock-ballader och påstrykningsbara regnbågar och självskada och anorexi och bulimi och slå tillbaka och Hultsfredsfestivalen och tonårssex och fanzines och zebraarmar och *Darling* och jubel och ecstasy och folköl och abort och p-piller och ekorrn ligger död och Kafé 44 och trosor och incest och glass och våldtäkt, och vi menar detta på fullaste allvar. Nej betyder nej skitstövel. Och ja betyder ja. Och flicka betyder flicka förutom när det inte gör det, vilket är ibland.[3]

Gurlesk växte upp ungefär samtidigt som många av de skeva flickorna som kommer att dyka upp i avhandlingen. Därför är det kanske lämpligt med en mer ingående presentation av det som sytts in i hennes tyllkjolar, själva det teoretiska materialet. Gurlesk är en estetik eller en poetik, en flicka av text med fast förankring

3. Första sidan av Greenberg, i Glenum & Greenberg, översättning och något som kanske kan kallas kulturell överföring av Aylin Bloch Boynukisa och Maria Margareta Österholm.

i litteraturhistoria, feministisk teori och populärkultur – vilket märks i hennes biografi.[4] Som sagt, Greenberg, poet och kritiker, använde ordet i en recension för att namnge en företeelse som hon såg i den samtida poesin men också i många andra konstnärliga uttryck:

> [This style is]…not…limited to this work or this author, because the particular brand of sensuality/sentimentality at work here is one which I believe is in the zeitgeist: a »gurlesque» aesthetic, a feminine, feminist incorporating of the grotesque and cruel with the spangled and dreamy.[5]

Gurlesk kan förstås som en estetik som är olydig mot vår kollektiva fiktion om och av femininitet. Den ställer sexistiska heteronormativa föreställningar på ända, låter stereotyperna knaka i fogarna och komplicerar på så sätt innebörden av femininitet och flickskap. Det handlar om att missuppfatta flickskapet med humor. Gurlesk kan sägas vara sammangyttringar av femininitet, feminism, äckel, gullighet och överdrift och det är också de teman jag kommer att ta upp. Somligt har redan berörts i gurlesks biografi som nyss drogs. Själva sammangyttringen och överdriften tar sig uttryck i och är en övergripande del av gurlesken. Det gurleska får utlopp i både form och innehåll.

Det var det Greenberg såg och det var många andra som såg och gjorde samma sak, gurlesken for runt som ett spöke utan namn. Men hon fanns innan hon hade benämnts. Fast det är inte fråga om en rörelse eller en grupp, snarare är gurlesken ett fenomen som uppkommit på många olika platser, i olika texter och

4. Kanske skulle gurlesk kunna förstås som en figuration, teori som tagit kropp, som jag tog upp i förra kapitlet. Men jag kommer inte att använda henne så. Jag har nog med figurationer redan.

5. Greenberg, i Glenum & Greenberg, s. 2.

författarskap, samtidigt.[6] Gurlesk är ett ganska nytt begrepp och ändå skulle jag, liksom Greenberg och Glenum i *Gurlesque. The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics* (2010), säga att det har dansat runt i litteraturen ett tag nu. Jag skulle säga att jag sysslat med gurlesken i mer än tio år – i uppsatser, i mitt eget skönlitterära skrivande och, givetvis, i den här avhandlingen. Ändå hade jag aldrig hört ordet förrän nyligen. En stor, hemsk flicka av kött, ett BabyWonder som klev ut ur skrubben och fick ett namn. Och jag tog tacksamt emot henne.

De enda längre texterna som hittills skrivits om gurlesque finns i den nyss nämnda antologin *Gurlesque*. Greenberg är en av redaktörerna och boken inleds med en essä av henne, det är första sidan av den som i översatt dräkt kan skådas några sidor bakåt. Även den andra redaktören, Lara Glenum, har bidragit med en essä som går något djupare in på den teoretiska bakgrunden. Men mest består boken av poesi och i dess mitt finns bildkonst.[7]

En stor fördel med gurlesken, förutom att den anspelar på många queera och subversiva idéer om femininitet är att den fokuserar på det litterära uttrycket. Många av de teorier och tankar om femininitet som jag tidigare ägnat mig åt har varit fokuserade på det visuella. Att försöka överföra dessa teorier till litteraturens värld har inte alltid varit det lättaste. Jag har krånglat runt med femmen och med den kvinnliga grotesken och liksom försökt klänga fast mig och mina litterära flickor i deras kjolar. Det har visserligen gått bra och en hel del av detta kjoltyg använder jag mig fortfarande av och kommer snart att återkomma till. Men gurlesken är alltså främst förbunden med poesi och prosa, även om den

6. Det var bland annat därför som jag och Aylin Bloch Boynukisa fann det rimligt att översätta gurleskens släktmycel och härstamning till vårt språk och den kulturella kontext vi befinner oss i.

7. Det finns också en hel del skrivet om gurlesk på bloggar och nättidskrifter. Till stor del cirklar dock dessa texter runt antologin i form av recensioner eller intervjuer med redaktörerna. En stor del av diskussionen om gurlesk pågår på www.montevidayo.com.

kan ta sig till exempel musikaliska eller andra konstnärliga uttryck.

Att upphovsflickorna, Greenberg och Glenum, också är poeter, tror jag är en viktig aspekt av gurleskens mångfacetterade och lekfulla attityd till sig själv och litterära texter. Det handlar inte om att distanserat applicera en teori på ett skönlitterärt material utan om att använda sig av det litterära språket teoretiskt, litterarisera teorin och teoretisera litteraturen. Utan inbördes ordning eller hierarki. Det stämmer väldigt väl överens med vad jag vill göra i min avhandling, tankar som vecklades ut i föregående kapitel. Men redan här vill jag påbörja de skeva flickornas berättelser. Jag och de litterära flickorna ska tillsammans göra gurlesken och spinna vidare i de tankar den väcker. Vi börjar med performativitet, ett grundläggande begrepp i queerteorin och därmed i skevteorin, och utgångspunkt både för min och gurleskteoretikernas syn på genus.

Queer och performativitet

Det skevbegrepp jag använder är en hybridisering, en variation på queer. Även gurlesk skulle kunna ses som en hybrid, som i sin kjol performativt införlivar tygsjok, stuvbitar, trådar av olika teorier som går in i varandra, sys samman, läggs under och över, tillsammans skapar färg och material – visar på släktskap med många former av femininitet och feminism. Ambjörnsson skriver i *Vad är queer?* (2006): »Snarare än att kämpa för att likställa homo- och heterosexualitet, uppmanar queer oss att tänka bortom uppdelningarna. Att helt enkelt vända upp och ner på antagandet att det finns ett normalt och ett onormalt sätt att vara en sexuell kvinna eller man.»[8] Och det är vad Diva gör när hon funderar över sina begär. Som svar på att några andra

8. Fanny Ambjörnsson, *Vad är queer?*, Stockholm: Natur och Kultur, 2006, s. 9.

flickor i skolan tror att hon är lesbisk, vilket de nog har mycket goda skäl att tro, tänker hon:

> Det är inte vad det handlar om, **jag är inte per definition min sexualitet, som är per definition vild och obegränsad**. Jag ÄR ingen sexuell inriktning, **världen kan vara RÖD och GUL och GRÖN och BLÅ**, säger min väninna Franses. Det finns miljoner sätt att vara, tusen outforskade, och man kan vara ett sådant, hur man vill.[9]

Liksom Diva anser queerteorin att begär och genus är något som görs. Genus utgörs av upprepade handlingar och någon essens står inte att finna utanför handlingarna. Som Diva säger finns det miljoner sätt att vara, inget är mer ursprungligt än något annat. Synen på genus och identitet som ett görande, snarare än ett varande – performativitet – är centralt inom queerteorin.[10] Det betyder dock inte att vare sig genus eller kön är något som går att välja eller att bara klä av och på, som kanske antyds i Divas resonemang. Även om det finns tusen sätt att vara eller göra, premierar heteronormativiteten, eller det som Butler kallar den heterosexuella matrisen, vissa sätt: två tydligt isärhållna kön som begär varandra. Det går inte att befinna sig utanför och det börjar med själva benämnandet, strax efter födseln: Det blev en flicka!

> To the extent that the naming of the »girl» is transitive, that is, initiates the process by which a certain »girling» is compelled, the term or, rather, its symbolic power, governs the formation of a corporeally enacted femininity that never fully approximates the norm.

9. Fagerholm, 1998, s. 84-85.
10. Se Ambjörnsson, 2006, s. 136-140.

> That is a »girl», however, who is compelled to »cite» the norm in order to qualify and remain a viable subject. Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indissociable from relations of discipline, regulation, punishment. Indeed, there is no »one» who takes on a gender norm. On the contrary, this citation of the gender norm is necessary in order to qualify as a »one», to become viable as a »one», where subject-formation is dependent on the prior operation of legitimating gender norms.»[11]

Performativiteten kommer att ligga som en underton i avhandlingen, när jag förhåller mig till och belyser flickandet, görandet av flickskap och hur det tar sig uttryck i och genom de skönlitterära texterna. Flickornas funderingar runt sin skevhet leder dem ibland till och med till att ifrågasätta om de är människor, om de är begripliga som subjekt överhuvudtaget. Svårigheterna med göra flickskap rätt och Riktigt är ett av de största problemen för flickorna i avhandlingen och även en av mina utgångspunkter i skrivandet. Butler säger att möjligheten till förändring ligger i att det inte är möjligt att göra kön och genus korrekt till punkt och pricka varje gång. Genom att härma fel, om än aldrig så lite, uppstår möjligheten till förskjutning av genus och identiteters innebörd.[12]

Jag kommer också att beröra den mer teatrala performativiteten i form av överdrivna framställningar av flickgenus på flickkroppar, gurleska sätt att humoristiskt missuppfatta flickskap. Butler kan inte trycka nog på att denna typ av performativitet inte är den hon främst menar. Det hon talar om är inget som kan väljas, kläs av

---

11. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of »sex»*, London & New York: Routledge, 1993, s. 177.
12. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 1990 (andra utgåvan 1999), s. 179.

och på eller framföras på en scen, utan en av själva grunderna för att bli begriplig som mänskligt subjekt. Att ställa sig utanför denna performativitet är omöjligt. Butler inser att hon delvis drog den missuppfattningen på sig själv genom att ta *drag* som exempel på performativitet. Men, förklarar hon, bara för att *drag* är performativt betyder det inte att all performativitet är *drag*. Vad Butler menade var att *drag* kunde belysa att det inte fanns något sådant som ursprungligt kön eller genus, visa upp att även genusframställningar som uppfattas som äkta endast är kopior av kopior.[13] På så sätt kan *drag* denaturalisera och ifrågasätta den heterosexuella matrisen. Detta är dock enligt Butler en möjlighet som *drag* har, inte något som alltid händer vid ett sådant uppträdande.[14] En annan viktig aspekt är att den teatrala performativiteten, iscensättanden, har blivit en viktig strategi för queeraktivismen, och därför tycker Butler ändå att den är viktig att förhålla sig till.[15]

Jag tycker mig då och då se något som liknar de subversiva möjligheterna i *drag* hos mina litterära flickor, när de överdriver sina flickskap på olika sätt. Då blir det överdriften i sig som är intressant, att något blir så mycket att det blir för mycket och därmed tydligt som performativitet. Det myckna anspelandet på flickighet blir ett brott mot den heteronormativa ordningen. Så presenterar Diva sig på romanens första sidor, där hon utnämner sig själv till den vackra Flickkvinnan, komplett med överdrivna femininitetsmarkörer som Lucia och smeknamnet BabyWonder:

> Jag är Diva, allt jag berättar är sant. Slut ögonen, dröm om det vackraste som finns. Öppna ögonen igen. Se mig. Flickkvinnan. DivaLucia. Tretton år, strax fjorton. BabyWonder. Hon man trodde att inte fanns.[16]

---

13. Butler, 1993, s. 176.
14. Butler, 1993, s. 174-180.
15. Butler, 1993, s. 177-178.
16. Fagerholm, 1998, s. 11.

Flicka, flickrum och gullighet

Nu har jag uppehållit mig en stund runt queer och performativitet. Men en minst lika viktig del av det teoretiska paraplyet är givetvis begreppet flicka – som också är utgångspunkten för och, i översatt form, början av ordet gurlesk.

Ordet flicka bär med sig många olika associationer och är kanske inte nuförtiden det mest använda för att tala om barn och ungdomar av kvinnokön. Ambjörnsson använder i sin avhandling ordet tjej för att beskriva de gymnasister hon skriver om, eftersom det är ordet de själva använder.[17] Redaktörerna till *En bok om flickor och flickforskning* (2010) resonerar en hel del runt ordet flicka och menar att det har börjat kopplas ihop med utsatthet, som till exempel i Socialdepartementets projekt för att förbättra unga kvinnors självbild, *Projekt Flicka*. Flickforskarna vill betona att orden ska ses i sina i kontexter och att de därför förändras över tiden.[18]

I avhandlingen *Ett annat flickrum. Kön, ålder och sexualitet i Maria Lindbergs, Anna Maria Ekstrands och Helene Billgrens flickbilder* (2010) tar sig Kajsa Widegren an flickan i samtida bildkonst på ett sätt som påminner om mitt. Hon tar upp benämningarna flickkonst och flickkonstnärer som ofta använts om de konstnärer hon skriver om och uppmärksammar att vissa uppfattar det som en nedsättande term. Men Widegren vill istället använda flickrummet som en feministisk metafor. Hon kopplar det till Virginia Woolfs egna rum och ser det som en plats som tillåter ett undersökande av det som traditionellt kopplas samman med flickor, både utforskandet av gränserna och

17. Fanny Ambjörnsson, *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*, Stockholm: Ordfront, 2004, s. 29.

18. »Förord», *En bok om flickor och flickforskning*, Anna-Karin Frih & Eva Söderberg (red), Lund: Studentlitteratur, 2010.

instängdheten.[19] Flickan och hennes rum blir för både Widegren och mig något dubbeltydigt som samtidigt rymmer normativitet och omförhandling.

I de böcker jag skriver om är ordet flicka det absolut vanligaste även om andra ord, som tjej eller pussochkramfågel, också används. Men jag tänker mig att ordet flicka syftar på en särskild form av femininitet, även om den inte är enhetlig. Ordet flicka är något som ständigt förhandlas och som huvudpersonerna måste förhålla sig till.

En annan viktig aspekt av mina flickor är att de inte alltid är barn. I Malin Lindroths novellsamling *Flickorna* samsas alltifrån barn som heter Söt och Fin, till av obestämbar vuxenhet Arg och Sol och den gamla damen Sorg. Att fortsätta vara flicka trots att åren går kan vara ett sätt att undkomma de krav som ställs på vuxen femininitet. I Pirkko Lindbergs *Berenikes hår* (2000) tycker inte Berenike att hon lever upp till kvinnoskapet till skillnad från väninnan Dafne:

> Flicka? Vanlig? *Kvinna*? Har alltid tyckt att ordet inte passar på mej. Men flicka – hur länge kan man fortsätta vara det? Är till exempel Dafne en flicka? Nej, Dafne är en ung, målmedveten och respektingivande kvinna! Inte ett dugg som jag, utan så *helgjuten*, stöpt i ett enda magnifikt stycke, den lyckosten![20]

Även om Berenike avundas Dafne, tänker att såna som hon själv rider på de starka kvinnornas axlar, så verkar hon också tycka att det är rätt skönt att slippa vara målmedveten. Flickskapet, även i uppväxt form, sägs också vara något skevt, i motsats till det helgjutna, Riktiga, som utgör Dafne. Att bli kallad kvinna

---

19. Kajsa Widegren, *Ett annat flickrum. Kön, ålder och sexualitet i Maria Lindbergs, Anna-Maria Ekstrands och Helene Billgrens flickbilder*, Göteborg: Mara förlag, 2010, s. 23-26.
20. Pirkko Lindberg, *Berenikes hår*, Helsingfors: Schildts, 2000 s. 99.

innebär någon sorts uppgift för Berenike och för Sandra, i *Den amerikanska flickan* (2005), som för en liten stund känner sig utkorad. Men så tänker hon på vad Doris skulle säga:

> »Sandra. Kvinna. Hm. En intressant tanke... Men gud så underhållande.» Och hur Doris sedan skulle börja skratta och hur hon också skulle börja skratta. För de ville ju egentligen inte bli till något, någondera; bara vara tillsammans, som de var.[21]

Några år senare blir Doris kallad kvinna – och naturbarn! – och flickorna är inte tillsammans längre. Det händer sig efter den första heterosexuella erfarenheten då Doris försöker tala om snuttarna av sånger, tidningsurklipp och lösryckta meningar som går runt i huvudet. »En sång som någon vill utsätta för sabotage.»[22] Pojkvännen Micke begriper ingenting av skeva snuttar och klipp, av den flickvärld av fantasi som Doris kommer ur. Att vara kvinna innebär något helt annat, något som Doris inte finner särskilt intressant och hon saknar den känsla av frihet och utrymme som fanns i flickskapet. Visserligen är hon inte annorlunda, fortfarande har hon saboterade sånger och skeva lekar i huvudet, men nu finns det inte plats för det. Att inte enbart göra flicka till en fråga om ålder har även en queerare förklaring. Halberstam förstår queer som rörelse och liv utanför de reproduktiva ramarna och vill därför ifrågasätta gränserna mellan ungdom och vuxenhet.[23]

Flickskapet innebär för Doris och många andra en sorts frizon. En undanskymd plats i tillvaron men som därför innebär möjligheter. Och det är inte alltid bara flickor som ryms i

---

21. Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan*, Stockholm: Bonniers, 2005, s. 193.
22. Fagerholm, 2005, s. 314.
23. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York and London: New York University Press, 2005, s. 1-7.

flickskapet. I Berny Pålssons *Vingklippt ängel* kan även pojkar leka med femininitet och flickidentiteten blir en form av subversiv gemenskap. Som när gurlesk föddes och var »en rosa och svart och gul och röd och brun och regnbågsfärgad silverbäbis, och hon var en flickbäbis förutom när hon var en pojkbäbis, vilket var ibland.»[24]

GULLIGHET

Kopplat till flickskapet är också ytterligare en rosa tråd i gurlesken – gulligheten. Gulligheten är, liksom fluffet och glittret i flickrummet, inte något högstatusbegrepp, vare sig inom estetik eller teori. Det är kopplat till konsumtionssamhället, ytlighet och kitsch. Sianne Ngai har skrivit artikeln »The Cuteness of the Avant-Garde» (2005) och där hävdar hon att det gulliga inte är så ofarligt som det kan verka. Det finns ett stråk av våld nedbäddat i den mjuka, lilla gulligheten som är menad att framkalla känslor av hjälplöshet och beroende. Men i den överdrivna sårbarheten framkallas sadistiska begär hos betraktaren. Ngai exemplifierar med en tvättsvamp i skepnad av en groda. Den inbjuder till att pressas samman och till kroppslig, intim beröring.[25]

För Heidi i Edelfeldts novell »Bollo Sé» (1984) är det en våldsanstruken kamp att leva upp till det Riktiga Flickskapet och de gulliga dockorna får ta en del smäll. De hotar att spotta på varandra och kallas för saker som äckliga Snigel-Lisa. Det pirrar i Heidi när hon leker så och än mer när hon klipper den ena dockans hår – gulligheten, våldet och begäret vävs samman. Den kväll som novellen utspelar sig är Heidi och hennes föräldrar bortbjudna på middag hos en familj med en Riktig

24. Greenberg, i Glenum & Greenberg, s. 1. I översättning av Bloch Boynukisa och Österholm.

25. Sianne Ngai, »The Cuteness of the Avant-Garde», *Critical Inquiry*, 2005:4.

Flicka till dotter. Heidi får inte leka med hennes saker eftersom de ju blir förstörda då. Kravet på att inte vara för mycket och att uppföra sig städat plågar Heidi alltmer under kvällen och kulminerar med att hon inser att hon måste ha bordsskick och skära sin egen mat – något hon aldrig tidigare gjort. Heidi skriker högt, högt och rymmer sedan ut i trädgården. Familjen åker hem medan modern inte kan få nog av att be om ursäkt. Heidi är alldeles för mycket för att passera som Riktig Flicka och hon hanterar det genom att överdriva sitt skeva beteende än mer. Gulligheten och barnsligheten, dockorna och flickrummen, går inte att avskilja ur Heidis skevhet.[26]

Gulligheten själv kan också dölja hot i sitt runda huvud – tänk Hello Kitty – med liten eller ingen mun.[27] Greenberg skriver utifrån Ngai om gullighetens allians med flickskapet och säger att kanske handlar det inte om identifikation med oskuld utan snarare om en akut känsla av deformation. Gulligheten speglar snarare, enligt Glenum, flickors abjektion och en rädsla för fortsatt deformering och berövande av social agens.[28] Med andra ord, en känsla av att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka.

Riktiga Flickor

Den normativitet som de skeva eller gurleska flickorna förhåller sig till kallar jag Riktighet och den utförs av Riktiga Flickor. Begreppet är hämtat ur två texter jag skriver om: Malin Lindroths novell »Lilla Kräks första bal» och Mare Kandres *Aliide, Aliide*. Att jag tagit begreppet ur skönlitteraturen, eller

26. Inger Edelfeldt, »Bollo Sé», *I fiskens mage*, Stockholm: Norstedts, 1984.
27. Ngai.
28. Lara Glenum, »Theory of the Gurlesque. Burlesque, Girly Kitsch, and the Female Grotesque», i Glenum & Greenberg, s. 16. För vidare diskussion av gullighet och flickrumsestetik som motstånd och aktivism se Ambjörnsson, 2011.

teoretiserat ett litterärt begrepp hoppas jag också ska göra det mer mångfacetterat. De Riktiga Flickorna i litteraturen kommer givetvis i många olika former. Men det som främst intresserar mig är flickorna som inte kan eller vill vara Riktiga, de som jag kallar skeva. För dessa flickor, liksom för Aliide, kan inga flickaktiga kläder i världen dölja att det är »något underligt, lite äckligt, lite motbjudande» med dem.[29] De skeva flickornas förhållande till Riktigheten är givetvis också en kritisk undersökning av den och en viktig utgångspunkt för att förstå skevheter och gurlesker.

När skeva flickor säger att de inte kan eller vill vara Riktiga, normala, vanliga och liknande – vilket de titt som tätt gör i skönlitteratur från den här tiden – förhåller de sig ofta till någon eller några som de tycker kan det.[30] Sandra i Fagerholms *Den amerikanska flickan* (2005) skevar i förhållande till Birgitta Blumenthal »hypersuperextranormal», som hon börjar umgås med efter Doris död. Sandra och Birgitta läser läxor tillsammans och talar om pojkar, allt på ett helt vanligt sätt. Men Sandra tänker att »det viktiga var att hon erkände ett normalt beteende då hon såg ett och därpå agerade på ett tillbörligt vis.».[31] Sandras vänskap med Birgitta blir alltså ett sätt att försöka ta sig bort från det skeva flickskap hon haft tillsammans med Doris. Men istället sätter Birgittas vanlighet ljuset på exakt hur skev tillvaron var med Doris:

---

29. Mare Kandre, *Aliide, Allide*, Stockholm: Bonniers, 1991, s. 23.

30. Gilbert & Gubar, s. 267-269. De skeva flickorna är i gott litteraturhistoriskt sällskap när det gäller att förhålla sig till Riktiga Flickor, vilket också Fyhr uppmärksammar, s. 186. Även Catherine i Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847) har en »model young lady» i sitt liv, vilket påpekas i *The Madwoman in the Attic.* Frances, som hon heter är, enligt Gilbert och Gubar, en version av det de kallar ängeln i huset, i motsats till de monstruösa galna kvinnorna på vinden eller bakom tapeten. Men inte heller Frances Riktighet är enhetlig, enligt Gilbert och Gubar sträcker den sig inte djupare än ytan.

31. Fagerholm, 2005, s 366

> Det var saker som aldrig jäste, som det gjort med Doris Flinkenberg, i deras värld. Saker som aldrig svällde över sina ramar, som aldrig någonsin blev större än, större än livet, hela allt. Som aldrig sprängde. Sprängdes. Detonerade.[32]

Maria Österlund använder sig i sin avhandling *Förklädda flickor* av en flickmatris. I ena änden av den illustrerade matrisen står den duktiga flickan, hon som anpassar sig, och i den andra finns den dåliga flickan som protesterar.[33] Ett exempel på den duktiga flickan är nyss nämnda Birgitta Blumenthal med sin hypersuperextranormalitet. I *Diva* finns Desirée som går i skola inne i centrum och spelar blockflöjt. Hennes mor vill klättra på den sociala stegen och då närmare bestämt genom att hennes äldsta dotter i framtiden ska göra ett gott parti, vilket ska vara lättare i en skola inne i stan. I flickböcker har den duktiga flickan varit central, enligt Österlund. »I allmänhet ska flickor då som nu vara måttliga.» Den duktiga flickan förknippas med lydnad, präktighet, vänlighet, passivitet och dygd.[34] Att detta gäller för Desirée är tydligt i *Diva*: »I denna skola i centrum går denna dotter omkring och heter Desirée som om det inte var ett medelst förlängning och accent dolt begär, utan bara något fransktklingande i allmänhet.»[35] Desirée lever alltså på tvärs med sitt namn och utstrålar måttfullhet och dygd. Diva tycker att det bor en tantsjäl i Desirée.

När Divas bror Mellanbjörn, den blivande författaren, gör slut med Desirée förvandlar han sedan händelsen till ett litterärt motiv: »**Den ultimata uppgörelsen med brackigheten**».[36]

---

32. Fagerholm, 2005, s 366-367
33. Österlund, 2005, s. 66. Mellan dessa två har Österlund satt pojkflickan och könsbytet, vilket är centralt i hennes avhandling. Det är dock inte teman som finns i böckerna jag skriver om.
34. Österlund, 2005, s. 68.
35. Fagerholm, 1998, s. 228.
36. Fagerholm, 1998, s. 240.

Desirées brackighet är dock en mer komplicerad historia än vad Diva och Mellanbjörn tänker sig. Kanske är anledningen till att hon är en Riktig Flicka att hon måste investera i femininitet på samma sätt som kvinnorna i Beverley Skeggs *Formations of Class and Gender. Becoming Respectable* (1997)? Skeggs menar att arbetarklasskvinnorna i hennes undersökning lade ner mycket kraft på att framstå som respektabelt feminina just eftersom det inte är egenskaper som tillskrivs dem. Hon beskriver kvinnorna i undersökningens relation till klass genom begreppen dissimulering och disidentifikation. Kvinnorna talade sällan om sig själva som arbetarklass. Även om det var den utgångspunkt de talade utifrån så präglades detta tal snarare av en vägran att erkänna eller identifiera sig själva som arbetarklass. Investeringarna i respektabilitet är tecken på dissimulering vilket innebär att försöka dölja eller hejda de symptom och förluster som klasspositionen innebär.[37]

Samma begrepp skulle kunna användas för att belysa de skeva flickornas relation till femininitet. Aliide tänker om sin vän, den Riktiga Flickan K, att det verkar som att hon »i sin egenskap av Riktig Flicka, på något sätt gick förskonad från en hel mängd obehagliga saker.»[38] Aliide uppfattar K:s investering i det Riktiga Flickskapet som ett sätt att slippa förlora fördelar, en strategi som också fungerar enligt Aliide. Desirée och hennes mor med klätterambitioner resonerar rimligen ungefär som K. Så även om Desirée verkar vara en Riktig Flicka är det kanske inte fullt så enkelt. På så vis skiljer hon sig från Birgitta i Fagerholms *Den amerikanska flickan*. Birgitta är läkardotter så hennes hypersuperextranormalitet är i vilket fall inte till för att dölja klassbakgrund.

Varken Desirée eller Birgitta har några framträdande roller i romanerna. De fungerar snarare som motsatser till de skeva

37. Skeggs, s. 74-75.

38. Kandre, 1991, s. 23. Williams, 1995, föreslår att det går att utläsa »detta initiala, aldrig utskrivna K som symbolen för den traditionella Kvinnan».

flickor som böckerna handlar om. I Österlunds flickmatris är den dåliga och duktiga flickan varandras motsatser även om positionerna inte är statiska.[39] För det är givetvis inte så enkelt att säga vem som är duktig och vem som är dålig. Österlund tar upp flickboksforskaren Deborah O'Keefe som undersökt så kallat horisontella, sängliggande och sjukliga, samt vertikala hjältinnor i form av trädklättrande pojkflickor. De sängliggande flickorna kan vid en första anblick verka lydiga men, som Österlund påpekar, kan de inte istället förstås som att de dragit passiviteten till sin spets? Och kan inte sängliggandet förstås som en flykt från flickskapets krav?[40] Det kan också tänkas att det Riktiga Flickskapet skulle kunna överdrivas, måttfullheten och duktigheten dras till sin spets och bli så hypersuperextranormal att det blir skevt.

Även om duktiga och dåliga flickor inte enkelt går att artbestämma så verkar det i alla fall som att skildringarna av de skeva flickskapen gärna tar sin utgångspunkt i de Riktiga Flickorna. Även om det sedan också är vanligt att det Riktiga Flickskapet problematiseras och omvärderas. Pussochkramfåglarna, eller pk-fåglarna, i *Diva* verkar i romanens början och vid en första anblick personifiera det Riktiga Flickskapet. De väntar på stålmän och skriver brev till tillgängliga kronprinsar, när de inte ägnar sig åt att beundra hockeygossar eller stryka på mer läppglans förstås. Diva definierar sig själv i motsats till dem: »Men jag är ingen pussochkramfågel och därför blev jag Diva.»[41] Divas sätt att vara flicka – nytt, fantastiskt och annorlunda som hennes mamma säger – står i stark kontrast till pk-fåglarna som nästan aldrig nämns vid namn och framställs som ett kollektiv. Divas definition av en pk-fågel lyder: »**en skenbar blygsamhet som gömmer anspråk på världen som är**

39. Österlund, 2005, s. 67.
40. Österlund, 2005, s. 69-70.
41. Fagerholm, 1998, s. 25.

oerhörda.»[42] Utifrån Österlunds flickmatris är det lite oklart huruvida pk-fåglarna entydigt går att placera bland de duktiga flickorna som utmärks av måttfullhet. Deras blygsamhet är en illusion. Dubbelheten märks också i vissa beteenden, som när några driftiga pk-fåglar tröttnar på att vänta och olovandes drar iväg till ett hockeyläger. De bryter mot den passivitet som förväntas av dem, samtidigt som de gör det för att bli heteronormativt tillgängliga flickor.

Kanske är det ambivalensen som gör dem så fascinerande för Diva. Hon funderar mycket på pk-fåglarna och växlar i sina beskrivningar av dem. Diva säger själv att det finns många lustiga sätt att definiera pk-fåglar på, till exempel att de är själar som har jeans med ett hjärta på baken och att själen är en hjärtformad hålighet där sentenser står skrivna. De är helt enkelt en ständig utgångspunkt för Divas sätt att förstå världen och sig själv. Divas sätt att tänka på pk-fåglarna förändras också genom romanen. Med tiden beskrivs pk-fåglarna med en större sympati och deras funktion blir något annat än att visa vad Diva inte är. Tipsorna, som de också kallas, bildar utgångspunkt för diskussioner om flickighet, omvärldens föraktfulla inställning till tonårstypisk ironi eller populärkulturella referenser som inte är fina nog.[43] Diva frågar sig ofta om SannaMaria kan sägas passa in i definitionerna av pk-fåglar men blir mer och mer osäker: »Kanske håller SannaMaria på att en gång för alla växa ur ramarna för gängse pussochkramfågel, ramar som hon i och för sig haft svårt att hålla sig inom hela tiden.».[44]

Österlund skriver: »Det är dock inte entydigt att en duktig flicka

---

42. Fagerholm, 1998, s. 33.

43. Se Maria Margareta Österholm, »Docklaboratoriet. Vårt alternativa laboratorium som i Frihet Utvecklas där Frihet Finns: Om systrarna SannaMaria och Kari i Monika Fagerholms *Diva*», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:1 för vidare diskussion.

44. Fagerholm, 1998, s. 194.

automatiskt skulle vara maktlös, eller att en dålig flicka skulle ha makt.»[45] Den ände av flickmatrisen som den duktiga eller Riktiga Flickan befinner sig i, ramarna för gängse pussochkramfågel, är inte någon lättnavigerad plats. De skeva och de Riktiga Flickorna rör sig i en komplicerad dans över matrisen.

Skeva femininiteter

Det skeva, gurleska flickskapet handlar ofta om att röra sig bortom måttfullheten, att falla ur ramen för gängse pussochkramfågel eller att som Doris i *Den amerikanska flickan* spränga och detonera. Att Doris på intet vis har måttfullhet som ledstjärna i livet märks redan i hennes allra första möte med Sandra. Doris har sett den nya flickan som flyttat in i Huset i den dyigare delen av skogen och bestämt sig för att de ska bli vänner. Men Sandra har varit motsträvig, kanske till och med lite illa berörd, av Doris framfusiga förföljelse. Doris är inte den som ger sig och en morgon när Sandra vaknar hör hon snarkningar från rummet med bassängen utan vatten, som sedan ska bli flickornas främsta tillhåll. Det är något stort men inte vuxet, tänker Sandra, kanske en mammutunge. När Doris väl vaknar frågar hon om inte Doris är hungrig och får till svar: »Förskräckligt *doriskt* hungrig. Jag skulle kunna äta upp ett hus.»[46] Hungern och begäret, hela den egna planet som utgör Doris, kan sägas finnas i detta svar. Hungern, den jättestora och till det mesta, har till och med fått ett eget ord utifrån hennes namn. Tillsammans utvecklar Sandra och Doris ett eget skevt, eller kanske doriskt, sätt att tala och tänka. De bygger sin egen värld, sina lekar som inte alls är hypersuperextranormala. Mot slutet av deras samvaro tänker Sandra på det så här:

45. Österlund, 2005, s. 71.
46. Fagerholm, 2005, s. 103.

> Ett språk som de egentligen hade hållit på att växa ur redan under en lång tid i denna pubertet som nyss hade börjat och som aldrig skulle leda dem tillbaka till någon rolig barndom där det fanns egna världar, många liv, många lekar och personligheter. Utan tvärtom upp i den riktiga världen för att bli vuxna som Ålänningen, kusinmamman, Lorelei Lindberg och Bombnedslaget.[47]

Den egna och mångtydiga världen ställs emot vuxenheten vilket påminner om Halberstams påpekande av att heteronormativiteten inte bara handlar om vilka kroppar som förväntas begära vilka, utan också om synen på livet som en linjär och framåtpekande berättelse.[48] Att utträdet ur barndomens universum och språk också hänger ihop med slutet för Doris och Sandras kärleksrelation gör inte sambandet med heteronormativitetens raka livslinje mindre.

Å andra sidan skevas den lite av att en av de vuxna som nämns är Bombnedslaget Pinky Pink, till yrket stripteasedansös och en kvinna som iscensätter många överdrivet flickaktiga drag som Sandra och Doris ska föra in i sina lekar.

> Bombnedslaget Pinky Pink med sin strävmjuka tonårsflickröst, lite släpig som att det glömts ett tuggummi kvar i den, ett liksom evigt tuggummi som påminde en om en annan tid (och det var meningen), en yngre, gladare, oskuldsfullare. Alldeles som om det var en händelse som sagt.[49]

Pinky lär flickorna en hel del om iscensättandet av femininitet: danser, rörelser, vilka modetidningar som ska läsas. På dagtid,

47. Fagerholm, 2005, s. 248.
48. Halberstam, 2005, s. 1-5.
49. Fagerholm, 2005, s. 99.

när Sandras pappa som Pinky är tillsammans med inte har fest, är Pinky som en av flickorna. Det resulterar bland annat i Doris skoluppsats »Yrke – stripteasedansös» en gurlesk chock för lärarkåren och resten av Trakten.

Pinky lever på ett till synes väldigt medvetet sätt kvar i ett yngre flickskap. Till viss del är det hennes födkrok men hon tycks också finna njutning i det, vara mer bekväm bland flickorna och deras lekar än bland karlarna i kvällarnas festligheter. Ambjörnsson har i *Rosa. Den farliga färgen* intervjuat queeraktivister som använder sig av rosa och flickighet som revolutionär strategi. Att leka med rosa handlar om att ifrågasätta kopplingarna mellan femininitet och infantilitet, att omkoda det barnsliga, säger Ambjörnsson. Det blir också ett ifrågasättande av den heteronormativa livslinjen. Iscensättandet av »en infantil rosafärgad femininitet kan betraktas som ett sätt att både undvika och utmana heteronormativa föreställningar om vuxenhet och åldersmässig mognad.»[50]

I GURLESKENS KJOLAR

Nu när jag tecknat en bakgrund av queer och performativitet, flickbegreppet och Riktighet är det dags att äntligen ta en titt på några av lagren och lapparna i gurleskens vippande kjolar. Komma ännu närmare de skeva flickorna. Gurlesken kan sägas ha släktskap med en hel del som hänt inom litteraturteori, feminism och queer – minns att hennes biografi rymde böcker, konstnärer, kläder och en hel del annat från olika tider. Jag ska nu utforska några tankespår som enligt mig utgör den gurleska textkroppen och är viktiga som bakgrund till de skeva flickskap jag sedan tar upp. Vissa av de teorier om subversiv femininitet som jag infogar i den gurleska kjolen är centrala i Greenbergs och Glenums essäer, annat tar jag med mig på eget bevåg samtidigt som jag lämnar en

50. Ambjörnsson, 2011, s. 201.

del av antologiredaktörernas tankegods därhän. För att fästa gurlesken i queerare trådar väljer jag att sy in ett tyllsjok av femme bland Greenbergs väv av Riot Grrrls och Glenums trådar i det burleska. Däremot, eftersom sexualitet som begär och praktik är viktigt både i gurlesken och för den queera femininiteten men inte har så mycket att göra med det skeva flickskapet, kommer jag att låta de trådarna ligga.

Gurlesken, så som jag föreställer mig henne, skulle troligen inte kommit till jorden i sin nuvarande form utan de tankar om femininitet som funnits inom queerteorin och då framför allt det som brukar kallas femme. Den, som jag ser, centrala del av förändringen i feminismens syn på femininitet som utspelat sig under det senaste decenniet, finns endast i undertext i Greenbergs och Glenums texter. Vi talar om samma andas flicka, olika flätor på samma huvud men där de vill hissa Riot Grrrls och burlesk i toppen, flaggar jag hellre med den queera femmen. Den subversiva femininiteten är en mångfacetterad historia som ska och kan berättas ur flera perspektiv, en kjol med många volanger att bläddra bland. I Riot Grrrlig gör det själv-anda, klipper jag bort några bitar och syr dit andra.

FEMME.
QUEER FEMININITET

Gurlesk kan förstås som det litterära uttrycket för en översvämmande utklädningslåda, kallad queer femininitet. Som litteratur uttryckt genom översvämning av flickor och deras utklädningslådor. Femme må främst handla om genus, sexualitet och uttryck på kroppar medan gurlesk är en litterär estetik men de befinner sig i samma queera/skeva kontinuum.

En punkt i »A Fem(me)nist Manifesto» lyder: »Refusing the fate of Girl-By-Nature, the fem(me) is Girl-by-Choice».[51] Och det

51. Duggan & McHugh, i Brushwood Rose & Camilleri (red), s. 166.

handlar inte om att vara någon Fröken Lagom, queer femininitet är överdrift och maskerad, att sätta fokus på det performativa i all genusframställning. Femme har heller inget nödvändigt samband med det som kallas biologisk kvinnlighet. I inledningen till antologin *Brazen Femme. Queering Femininity* (2002), där manifestet finns, föreslås att femme skulle kunna definieras som »femininity gone wrong».[52] Flicka som val och maskerad-retoriken måste också förstås i ett feministiskt, ibland lesbiskt, sammanhang där femininitet och dess uttryck setts som ett problem, som brist på politiskt medvetande och patriarkalt medlöperi. Sara Stridsberg gestaltar konflikten i romanen *Drömfakulteten*, och visar också på hur den har haft allt att göra med klass och etnicitet, med den önskan som ibland funnits hos feminismen att vara respektabla, vita, medelklasskvinnor och därmed ta avstånd från de som inte har möjlighet eller önskan att uppfattas så. När huvudpersonen i romanen, den litterära fantasin Valerie Solanas, är på kvinnorörelsemöte får hon höra: »Och det skrämmer mig det här med gördlar, höfthållare och väldigt höga klackar som inte går att springa i. Jag tycker att du ska tänka på det, Valerie. Vi dömer dig inte. Jag tycker bara att du ska tänka på det.» Och längre fram i diskussionen svarar Valerie: »Jag älskar svarta klänningar. Jag betraktar det som en politisk handling att ha läppstift utanför munnen.»[53] Och läppstiftet, det har hon plockat upp från sin mor – en kvinna som lever med helt andra klassmässiga förutsättningar än deltagarna på mötet.

Femmen, liksom Valerie och hennes politiska läppstift utanför munnen, liksom gurlesken, missuppfattar femininiteten med humor och balanserar på en lina mellan gullighet och äckel med ett skevt paraply. Men gurlesken har inte samma självklara koppling till icke-heterosexuella begär som femme-begreppet historiskt haft. Gurlesk skulle nog, som Diva, prata om sin sexualitet som

52. Chloë Brushwood Rose & Anna Camilleri, »Introduction. A Brazen Posture», i Brushwood Rose & Camilleri, s. 13. Se även Dahl & Volcano.

53. Stridsberg, s. 304.

per definition vild och obegränsad. Queer men allra mest skev, inriktad på ett skojande med femininitet – med eller utan sexualitet. För: »flicka betyder flicka förutom när det inte gör det, vilket är ibland.»[54] Den vilda och obegränsade sexualiteten har också fått genomslag i många samtida framställningar av femme-begreppet. Där finns femmes med olika sorters kroppar och begär.[55] Kathryn Payne lyfter fram sambandet mellan femmes, slampor och horor. Hon säger att hon slår vad om att vi shoppar i samma affär, brottas med liknande demoner, bär på liknande rädslor och ofta blir misstagna för varandra.[56] Den queera femininiteten stannar inte i en, enbart, lesbisk kontext även om den har självklara kopplingar dit. Dahl skriver i artikeln »Ytspänningar: Feminismer, femininiteter, femmefigurationer»: »I en samtida transnationell femme-inistisk kontext betecknar femme därtill inte nödvändigtvis vare sig lesbisk, butchbegärande eller kvinna (även om hon oftast är det) utan är i många sammanhang en term som används för queera feminina uttryck av olika slag.»[57]

Femme, med sin lesbiska historia, täcker in en allt större yta, innefattar fler. Trots den inbjudande hållningen göre sig dock vissa femininiteter icke besvär. Femme förstås som något helt annat, radikalt annorlunda, än den normativa femininiteten. En identitetspolitisk norm, säger Dahl, att se den queera femininiteten som vald, överdriven och allt annat än normativ. Ett sätt att tala som ingår i en feministisk medvetandehöjande tradition, som vill visa att det som betraktats som passivt kan vara fullt av aktivitet. Helt begripligt, kanske ibland politiskt nödvändigt. En iver att uppvärdera det som ansetts dåligt. Men var tanken verkligen att upprätta dikotomier mellan olika former av femininitet? Och hur

54. Greenberg, i Glenum & Greenberg s 1. I översättning av Bloch Boynukisa och Österholm.

55. Se Brushwood Rose & Camilleri, Dahl & Volcano.

56. Kathryn Payne, »Whores and Bitches Who Sleep with Women», I Brushwood Rose & Camilleri, s. 49.

57. Dahl, 2011.

vet vi vem som målat läppstift på eller utanför munnen medvetet? Spelar det någon roll? Dahl vill istället bidra till femmekunskapen genom att föreslå att femininitet, i alla former, betraktas som en genre.[58] Femmes ser och känner ofta den feminina figurens skevande och svällande – berättar om att de inte kan eller vill vara normativa, skriver Dahl. »Samtidigt talar de ofta om något självklart i femininiteten *trots* skevheten och i denna självklarhet möts en myriad av femininiteter som inte enkelt låter sig benämnas som queera eller ej.»[59] En liknande dubbelrörelse finns hos de flickor jag skriver om. Stolthet, skam, eufori och förtvivlan lindas om varandra i skevheten. Skeva flickor ingår i en femininitetskontinuitet, precis som Riktiga Flickor. Ibland är det underbart svårt att hålla reda på olika sorters flickor när de dansar över matrisen. Flickor som rör sig in, ut, ur och genom varandra, som alltid är fler än två sorter, fler än vad det finns benämningar.

Femme. Skev. Riktig. Gurlesk. Och så snurrar alla. Bildar en myriad.

MITTEMELLANFÖRSKAP. BITEORI

De skeva flickskapen befinner sig inte bara glidande över flickmatrisen utan även mellan andra kategorier. Mittemellanförskapet är deras plats, utanför och mittemellan – samtidigt. Skevheten utgörs av ett ständigt bådeoch och varkeneller. Bisexualitet, liksom

58. Det gör hon utifrån Lauren Berlant, *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham & London: Duke University Press, 2008, s. 4. Jag diskuterar genre på andra sätt i avhandlingen, som inte ska förväxlas med det Berlant menar: »To call an identity like a sexual identity a genre is to think about it as something repeated, detailed, and stretched while retaining its intelligibility, its capacity to remain readable or audible across the field of all its variations. For femininity to be a genre *like* an aesthetic one means that it is a structure of conventional expectation that people rely on to provide certain kinds of affective intensities and assurances.»

59. Dahl, 2011.

andra blandade positioner, kan ses som att tillhöra båda lägren men samtidigt inget av dem. Att både passa in och inte är en grundsten i den skeva flickigheten och biteorin kan erbjuda förståelser för hur detta är kopplat till begär men också till andra positioner.[60] Sammanlänkande av bi- och femmeteori görs bland annat av Clare Hemmings i »Waiting for No Man. Bisexual Femme Subjectivity and Cultural Repudiation» (1998). Den bisexuella femmen, eller kombinationen femininitets- och biteori, är extra intressant ur ett skevt perspektiv då hon, precis som andra bisexuella, ofta löper risken att uteslutas eller misstänkliggöras både bland flator och heterosexuella. Skeva i begärens fasta kategorier. Hemmings använder sig av samtida diskussioner av kulturella fenomen, poesi och teoretiker såsom Butler som språngbräda för sina tankar. Den bisexuella femmen ägnar sig åt ett kulturellt förkastande av heterosexualiteten såväl som den lesbiska identiteten. Hennes subjektivitet kan förstås genom de simultana uttalandena: jag är icke-heterosexuell och jag är icke-lesbisk.[61] För Aliide i Kandres roman handlar ambivalensen inte om sexualitet men hon är ständigt i någon sorts mellanläge »av intet mänskligt kön, ett mellanting, varken djur eller riktig människa, förskjutet, uteslutet från allt, bortstött och utlämnat –».[62] Tanken på att vara bådeoch samt varkeneller – samtidigt, är talande för den ambivalenta relation till flickskapet som de skeva flickorna ofta har. Kanske är det till och med det som den skeva femininiteten består av?

---

60. Biteorin återkommer i kapitlet »Mittemellanförskapets monsterflickor».

61. Clare Hemmings, »Waiting for No Man. Bisexual Femme Subjectivity and Cultural Repudiation», *The Subcultures Reader*, Ken Gelder (red), New York (Routledge), 2005 (andra omarbetade utgåvan), s. 428. Se även Leah Lilith Albrecht-Samarasinha, »On Being a Bisexual Femme», *Femme. Feminists, Lesbians and Bad Girls*, Laura Harris & Liz Crocker (red), New York & London: Routledge, 1997, för en mer livsnära betraktelse från den bisexuella femmens horisont.

62. Kandre, 1991, s. 197.

DEN KVINNLIGA GROTESKEN

Greenberg skriver att hon bestämde sig för termen gurlesk eftersom den låter som sånt som gurlesken kommer ur. Hon nämnde: det karnevaliska, det burleska och Riot Grrrls. Och grotesken, på en alldeles egen rad. Jag har lagt till femme och en matsked biteori. Men nu ska jag stanna upp vid Greenbergs första och sista ord: det karnevaliska och det groteska, två begrepp som är tätt sammanbundna. Och eftersom det är gurlesk och skeva flickskap som är i blickfånget så kommer det framför allt att handla om dess feministiska version – den kvinnliga grotesken i Mary Russos *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity* (1994).[63] Grotesken, som den beskrivits utanför uttalat feministisk teori, handlar om överskridande av kroppars gränser, skiljelinjer mellan det mänskliga och det djuriska. Kroppen framställs som ständigt i process, som öppen i alla bemärkelser. Andra viktiga drag är nedsmutsning av det högtstående, överdrifter och dubbeltydigheter. Det handlar alltså om det karnevaliska, den uppochnedvända världen – ett befriande skratt på tvärs med gällande maktordningar. Att grotesken är användbar för att analysera samtida, genusproblematiserande litteratur visar Maria Jönsson i sin avhandling *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap* (2006). Jönsson ser att det i Klingspors författarskap finns en rörelse mellan triumf och förtvivlan. Rörelsen undergräver den monolitiska röst som riskerar att uppstå i ett författarskap med självbiografiska förtecken. Det ambivalenta skrattet spelar på pessimism inför det moderna samhället men också på ett humoristiskt uppror.[64]

---

63. Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, New York & London: Routledge, 1994.

64. Både Russo, Jönsson och Lundberg, som jag använder mig mycket av lutar sig givetvis starkt mot groteskens huvudteoretiker Michail Bakhtin men då jag främst är intresserad av de feministiska aspekterna så använder jag mig av deras vidareutvecklingar. Enligt Bakhtin, och andra som fokuserar på den folkliga och förmoderna aspekten, står grotesken för pånyttfödelse och vitalitet. För den modernistiska inriktningen handlar det mer om skräck och pessimism som blandas med komik för att

Den kvinnliga grotesken kan sammanfattas i frasen »att göra ett spektakel av sig själv», i en positiv eller åtminstone subversiv och provocerande bemärkelse. Spektaklet, skriver Russo, är en risk för just kvinnor. Det har att göra med att förlora sina gränser, vara för ung, för gammal, för stor, gapig eller tyst. Eller kanske för mittemellan som Aliide. Vissa kvinnor och vissa kroppar i vissa sociala sammanhang rör sig utanför normen och är därför överskridande – både farliga och i fara. Russo exemplifierar överdriften med fotografierna av de hysteriska kvinnorna på Salpêtrière, i Paris tidiga nittonhundratal. De är skrämmande eller kusliga både för att de iscensätter hysterin men också för att de visar hysterin som ett iscensättande.[65] Den kvinnliga grotesken är en avvikelse från normen och Russo påpekar att själva begreppet kvinnlig grotesk kanske är en tautologi, det kvinnliga definieras alltid som en avvikelse från den manliga normen.[66] En del av den kvinnliga grotesken är risken för att bli exponerad, som misslyckad i sin femininitet. Lundberg menar utifrån Russo att det som ligger till grund för grotesken är det gränslösa och okontrollerade, som när: »det saggiga bh-bandet exponeras dinglande för omvärlden. Ett medvetet kontrollerat och exponerat bh-band kan tvärtom uppfattas som erotiskt lockande, som en del av konsten att bli betraktad.»[67]

Det skeva med gurlesken är att den är dubbel i förhållande till detta behåband, det är saggigt men också spetsprytt och medvetet exponerat och lockande. Eller som med den komiska kvinnliga grotesk som Lundberg använder, där frågan om skönheten och den betraktande blicken inte är det viktigaste. Utifrån ett Cixous-citat där Medusa är vacker och skrattar, vill Lundberg framhålla att det viktiga är vad Medusa gör – skrattar.[68] Franses, Divas vän och älskarinna, målar framför allt. Hon tecknar Diva, en bild för varje dag.

---

skapa en svart humor. Se Jönsson, 2006, s. 245-254, Lundberg, s. 15-23.

65. Russo, s. 53-75.
66. Russo, s. 11-12.
67. Lundberg, s. 57.
68. Lundberg,, s. 61-62.

Enligt Diva är hon dock inte särskilt bra på det, bilderna blir alltså inte vackra. Däremot är det viktigt att hon ritar och framför allt de titlar hon ger dem: »**Av fotomodellängd och alltid hungrig**.», till exempel.[69] En titel som också väl fångar den dubbelrörelse mellan konsten att bli betraktad och grotesken som finns i det gurleska.

Lundbergs figuration den komiska kvinnliga grotesken hjular skrattande fram genom världen »och gör kroppslig komik av allt och alla».[70] Braidotti skriver att en feministisk figuration innehåller allt som den fallogocentriska ordningen inte vill att den ska.[71] I fallet med Lundbergs figuration så innebär det bland annat att den tar sig friheter med genus, skapar ambivalenser och osäkerheter – blir queer och inte enbart kopplad till kvinnokroppar. En inbjudan till osäkerhet runt genus och andra maktordningar finns också i gurlesken: »Hon var en rosa och svart och gul och röd och brun och regnbågsfärgad silverbäbis, och hon var en flickbäbis förutom när hon var en pojkbäbis, vilket var ibland.»[72] Att gurlesken här är en baby i alla möjliga färger, även sådana som inte passar in i realismen, påminner om att hon står med ena benet i gulligheten och det flickiga medan den kvinnliga grotesken är mer enbart kopplad till äckel och subversiv kroppslighet.

Glenum skriver att om burlesken alltid handlar om den uppvisade könade kroppen så koncentrerar sig grotesken på kroppen som biologisk organism men på ett lustfyllt sätt. Gurlesken färgas, för henne, av båda dessa tankar: »The body, as the nexus of language and identity, is a strange borderland, the site of erratic and highly specific (and language mediated) desires.[73] Också Lundberg trycker på de positiva och lustfyllda aspekterna av det karnevaliska och det groteska, samtidigt som hon ser att det också är en maktordning

69. Fagerholm, 1998, s. 25.
70. Lundberg, s. 46.
71. Braidotti, 2002, s. 13.
72. Greenberg, i Glenum & Greenberg, s. 1. I översättning av Bloch Boynukisa och Österholm.
73. Glenum, i Glenum & Greenberg, s. 17.

som gestaltas. Den komiska kvinnliga grotesken är »en paradoxal figuration, ett groteskt och gyttrigt rhizom som inrymmer flera olika positioner, strategier, ordningar, men som mer än någonting annat är feministiskt präglat och av detta strategiska och rättframma skäl benämns som en generativ och rhizomatisk 'hon'.»[74]

Russo undersöker olika fenomen inom litteratur, film och den »vanliga världen» utifrån sin utgångspunkt om grotesken och dess uttryck såsom det karnevaliska, maskeraden och överdriften. I sitt förord hävdar Russo att feminismen har en vilja att framställa sig själv som något normalt i betydelsen igenkännbart och ofarligt och har därför tagit avstånd från det gränslösa och besynnerliga. Russo vill hellre slå ett slag för »det vanliga» med alla motsägelser som det innebär.[75] *The Female Grotesque* är skriven på randen av queerteorins stora genombrott och därför använder sig inte Russo av de till synes tydliga kopplingarna till denna tanketradition. Hon poängterar att det vore intressant att undersöka sambandet närmare.[76]

GURLESKA, GALNA FLICKOR. EN SKEV HISTORIA I TID OCH RUM

Gränstillvaron och flytandet mellan olika dikotomier, av vilja eller tvång, är en central del av de skevheter som jag ska skriva fram och överdrifter kan vara ett sätt att förhålla sig till den Riktiga Flickans påbud. Franses är, enligt Divas mamma, en sån som om hon har sju par underbyxor är noga med att hänga upp dem i badrummet – alla på en gång så att alla kan se. Till viss del ger

74. Lundberg, s 51. För en mer grundläggande och problematiserande genomgång av grotesken hänvisar jag till Lundbergs kapitel »Den komiska kvinnliga grotesken. Teoretiska ansatser».

75. Russo, s. vii.

76. Russo, s. 13. Sue Ellen Case kritiserar Russo för att ägna sig för mycket åt den heterosexuella moderskroppen, trots sina queera ambitioner. Sue Ellen Case, »Towards a Butch-Femme Aesthetic», *Making a Spectacle. Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Lynda Hart (red), Michigan: The University of Michigan Press.

Diva sin mamma rätt – Franses är en skrävelperson och en streber som suger musten ur henne. Fast sen tillägger hon: »**Någonting i Franses kommer alltid att göra mig lika glad**.»[77] Franses nöjer sig inte, hon tror att världen kan vara RÖD, GUL, GRÖN och BLÅ. Hon ska bli världsberömd och rik och lycklig, som det står i Mina Vänner-boken där Diva första gången får syn på henne. Franses är, som Diva, överdåd och skönhet på egna villkor, som ifrågasätter flickskapets måttfullhet. De är båda flickor som »man trodde att inte fanns».[78]

För de skeva och gurleska litterära flickorna pågår exponerandet och tillbakadragandet ofta samtidigt, ibland inom samma kroppar, medvetande och texter. Därför är det inte så lätt att säga vilka flickor som är skeva och vilka som är Riktiga, att grotesken alltid är något uppenbart, högljutt eller störande. Å andra sidan säger Russo att dubbelheter av olika slag, speglar, tvillingar, cirkusar och växlingar mellan första- och tredjepersonperspektiv är företeelser som ofta förekommer i relation till grotesken. Fenomenen är givetvis inte groteska i sig själva men förekommer ofta i de filmer och böcker hon analyserar. Ofta, säger hon, har de använts för att parodiera idén om den kvinnliga narcissismen, vanligt förekommande i kanon.[79] Troligen har det också att göra med det gränslösa, att begreppet mening och motsatserna springer runt i oförutsägbart monstruösa mönster.

Dubbelgångarmotivet väcker också associationer till Gilbert och Gubars inflytelserika verk *The Madwoman in the Attic* (1979). De menar att det finns dolda budskap, palimpsester, i verk av anglosaxiska artonhundratalsförfattarinnor – till exempel i Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), där den galna kvinna på vinden som gett boken sitt namn finns. Gilbert och Gubar förstår dubbelgångarmotivet som ett sätt för dessa författare att samtidigt arbeta med och mot ordningen.

77. Fagerholm, 1998, s. 59.
78. Fagerholm, 1998, s. 11.
79. Russo, s. 162-163.

På ytan handlar böckerna om husets ängel men på vinden, eller bakom tapeten finns en arg och vansinnig kvinna. Det blir ett sätt att gestalta feministiskt motstånd i en tid när det inte var tillåtet.[80]

Den galna kvinnan, eller flickan, kommer också att få stor plats i min avhandling. Det som skiljer henne från sina förmödrar är att hon nu kommit ner från vinden och för sin egen talan. Även om hon ibland är en dubbelgångare så existerar hon oftast inom samma kropp som den synliga flickan. Dessutom rör sig texterna främst mot att det är den galna flickan, odjuret eller vargen, som slutligen tar över – på gott och ont. Det feministiska upproret behöver alltså inte längre gömmas undan som ett dolt budskap utan sker i öppen dager – groteskt, gurleskt och skevt.

Stenwall skriver om 1980-talets skönlitteratur i *Portföljen i skogen* att kvinnokroppen har blivit en plats där vad som helst kan hända och där det också händer.[81] Detta kroppens enkoppochenknapp, SannaMarias täckord för allt i hela världen hon önskar sig, är en viktig utgångspunkt i mitt läsande av de skeva flickorna men finns också utanför skönlitteraturen. Halberstam skriver i *In a Queer Time and Place* om samtida konst och säger att de nutida konstnärerna med fokus på transgenustrubbel, vilar på en tradition som problematiserar kropp – framför allt den kvinnliga kroppen. De har framställt kvinnokroppen som ett groteskt och vackert lapptäcke av det kroppsliga och mekaniska, ofärdigt och icke-perfekt. Till exempel nämns konstnären Jenny Saville som framställer kvinnlighet som en pågående process av köttslig produktion. Halberstam tar även upp den mycket intressanta iakttagelsen som konstnären David Batchelor gjort, att starka färger har nedvärderats inom västerländsk och framför allt modernistisk konst. Han menar att detta, liksom alla fördomar, grundar sig i en rädsla för det okända och okontrollerbara och benämner rädslan

80. Gilbert & Gubar, s. 72-73.
81. Stenwall, s. 33.

som kromofobi. Halberstam byter ut några ord, associerar till homofobi och föreslår att heteronormativitet och maskulinitet kan sammankopplas med minimalism medan excesser i form, färg och innehåll kan kopplas samman med det feminina, det queera och det monstruösa. Och kanske är det därför den nyss nämnda Baby Gurlesk kommer i så många färger.

En skev flicka som illustrerar överdrifter högst bokstavligt är Linda Besemers konstverk *Tall Girl*, som består av penselstreck som går upp i taket. Besemer tanke med målningen är att visa hur den är för lång för arkitekturen och att den representerar en kvinna som överskrider gränserna för strukturerna. *Tall Girl* ifrågasätter de fyra väggarnas rätt att bestämma vad som är galleriutrymme.[82] I sådana tankegångar finns ett samband med de språkliga och formmässiga expansioner som finns i de skeva flickornas böcker. Det är inte bara flickorna som väller ut över ramarna utan också texterna i sig. Och, som jag skrev i samband med mina metodologiska ingångar, vill också jag dra mitt skeva strå till skrivstacken och överskrida den litteraturvetenskapliga doxan. Flickorna och de teorier jag spinner in dem i behöver det för att göras begripliga. På Gurlesk-antologins baksida har, återigen, Halberstam skrivit något som jag gärna vill ta fasta på i relation till skevhet, gurlesk och skrivsätt:

> »It is not a movement, or a camp or a clique.» So writes Arielle Greenberg in her introduction to the phenomenon now to be known as »the Gurlesque». So what is it? Think theory in fishnets, think beyond camp, think cute with claws, Plath with humor, passivity without pathos, think pink with a gun. Gurlesque is a sensibility and a style, a walking panic attack, a threat and a promise. Don't just read this book, ingest it, become it, perform it![83]

82. Halberstam, 2005, s. 117-123
83. Halberstam, Glenum & Greenberg, baksida av pärm.

Det är en uppmaning som jag tänker följa när jag nu helt och fullt ska träda in bland skelettfåglar, monsterflickor och i egna rum och världar, Docklaboratorium, uppväxters alfabet, Deckarväskor och håriga Barbie-lekar. Jag kommer att bära ett skevt paraply och en gurlesk kjol när jag läser mina flickor och böckerna de befinner sig i.

Skelettfåglarna i självmordsklubben. Berättelser om ätstörningar och självdestruktivitet

Till mig, som fördömts annanstans. Oupphörligen, liksom en och ingenting, gungade jag min kropp. Rasar, släpper från tyngden av sjukdom. Den lilla flickans längtan har förvandlats. Jag vill slita av blod, dunka, skriva. Lemmarna fylls av sina kryptiska formuleringar.

Jag kan vara en brinnande docka. Stöldgodset under sängen, hjärtat babababank. Jag har sprungit mycket långt. Det var det naturliga. Att jag inte kan älska mig men dras med denna spasm, detta som rasar av överhängande fara. En kaka till allting annat, allting utanför. Omöjlig att assimilera.

Jag är flicka, femton, fjorton. Jag lär mig med ljushårigheten &fotomodellängden&underbyxlösheten, vad som har förvandlats. Jag har öppnat mitt sinne och vet inte, tror det är ingen aning. Jag behöver inte äta alls när det väl faller, finns inga begränsningar, behärskningar. De vilda flyger. I gryningen lämnar jag staden, min stad, en porrig pjäs för evigt nerlagd i mitt huvud. Och så snabbt. Allt det jag kan definieras som leder luften, kladdig och dånande i självmordsklubben. I mig bor en otämjbar bumerang.

Det finns där alldeles nära men brinner upp. Sankta Lucia. Ett ordlöst helgon, det mest poetiska ämnet i skräddarställning

och nåt extatiskt, att flyga mig tillbaka. Att behöva erkänna existensen och gunga min kropp. Jag har sprungit mycket. Som en märklig fågel. Jag är en galen flicka, fri från vanäran, inger stolthet, får begäret som leder luften och blev ett annat århundrade; en självbiografi.

Det viktiga, det här: Jag är en galen flicka, femton, fjorton.

Av misstag, hjärtat bababababank. Jag konverserade – med en viss sorts broilerflicka som måltavla. Med munnen i innerliga verksamheter. Varma då. Med barm och alla spärrar när tystnaden tränger på. Eller att assimilera. Det eggar, oroar och jag har förvandlats. Jag har blivit en fantasi. Heter kanske Bergtagen. Även om de inte kan älska mig. Döda mig.

Obs! Jag var ett monster. Jag är gift med tiden, så malplacerat. Ett smeknamn på riktigt, ett vackert namn som jag. En gris som gjort sig den västerländska kulturens vagga. De ord jag konverserade: Nä, inte älska mig men ändå var min kärlek sann. Magsafterna skjuter äcklat ifrån sig. Så kommer Ulleråkers alla änglar, innan jag kan definieras som en levde för mycket smärta och ingenting blir nånsin sej likt. Jag är alltså en historia om när tystnaden tränger, på riktigt. Ett ordlöst helgon fullt tillräckligt med person.

Men jag är en annan, jag har förvandlats. Jag är HON och ett monster. Jag har öppnat mitt sinne, kanske äntligen. Svullen, rasar, släpper lös, svartnar, rusar av Intet. Kanske som exakta motsatsen. Innerliga hjältinnor kan vara galjonsfigurer, på riktigt. Ett vackert namn genom detta mensdravel. Det var den här kroppen, mot hud. Även om lemmarna fylls av mjölksyra, som jag i kroppen Den lilla flickans längtan, fylls av blod, dunkar som mitt.

»flickor kallas också fåglar»

Jenny Tunedal, *Hejdade, hejdade sken*, 2003,

I början när Karoline går ner i vikt tycker hon om att höra komplimangerna. Hon är duktig och alla undrar hur hon lyckas. Sen, under den Europa-tågluff som Anna Johanssons *Vissa föddes perfekta och andra som jag* (2002) utspelar sig, tänker hon att det är enkelt, bara: »ta en galen flicka och stoppa i ditt huvud».[1]

Det är om sådana galna flickor i huvudet som det här kapitlet ska handla. Eller om flickorna med anorexi och skärsårens zebraarmar; de som stoppar fingrarna i halsen, gör ständiga besök på psykakuten och använder sexualitet emot sina kroppar snarare än med: Maria Hedes Evelyn i *Evelyn spöke*, Linda Skugges OCD-flickan i *Det här är inte en bok* (2001), Andrea i Anna Jörgensdotters *Pappa Pralin* (2002), Berny Pålssons Berny i *Vingklippt ängel*, den nyss nämnda Karoline och huvudpersonen i Gertrud Hellbrands *Vinthunden* (2004). Men det finns också de som slår sig själv hårt i magen efter att ha svalt en röd pärla eller de som dricker kiss på mellanstadiediscot: Kandres Aliide och Lilla Kräk i Malin Lindroths novellsamling *Flickorna*. En annan namnlös flicka i Fagerholms debuttextsamling *Sham* (1987) har även en del att tillföra självdestruktivitetens berättelse. Fagerholms Kari, Divas granne vars Rapunzel-långa hår blir tvångsavklippt strax innan hon går en tragisk död till mötes, har redan dykt upp tidigare och andra delar av hennes berättelse kommer att figurera på andra platser i avhandlingen. Här ska jag framför allt förstå Kari i relation till metafiktion och föreställningar om den döda skönheten.

Kapitlet kommer att handla om skelettvardagar, svält, hetsätning och sjukhusvistelser. Om sjukdom som språk och utrymme

1. Anna Johansson, *Vissa föddes perfekta och andra som jag*, Stockholm: Norstedts förlag, 2002, s. 112.

i högljudda romaner. Det kommer handla om känslan av att inte höra till verkligheten och att därför försöka berätta sig in i den, om tvillingsystrar i speglar och huvuden, om grotesker, gurlesker, döda skönheter, skuld och knivar. De flickor och fenomen som kommer att dyka upp här är varierande men ändå sammanbundna av sitt skeva förhållande till flickskapet.

Jag kallar flickorna »**Skelettfåglarna i självmordsklubben**» och lånar ett uttryck ur Fagerholms *Diva*.[2] Skelettfågel använder jag som en figuration för att berätta fram de ätstörda och självdestruktiva litterära flickorna. Som det står i citatet som inleder kapitlet så kan flickor också kallas fåglar och i *Diva* är detta i högsta grad sant. Vanligtvis handlar det om pussochkramfåglar men nu gäller det alltså skelettfåglarna, på svältkost genom tillvaron. Det finns en kvinnlig självmordsklubb i Östra läroverket där Diva går och det finns det även i den här tidsperiodens litteratur. I *Diva* nämns skelettfåglarna bara i förbigående och jag lånar uttrycket för att döpa en figuration som rymmer ett flertal förhållningssätt till mat, kropp och genus.

Skeva textkroppar. Figuration istället för genre

Då jag inte anser att litteratur om självdestruktiva flickor egentligen borde betraktas som en genre kan det tyckas motsägelsefullt att jag väljer att skriva ett helt kapitel om tematiken och på så vis riskerar att bunta ihop det mångskiftande till en prydlig bukett. Att jag använder mig av en figuration istället för en genrebenämning gör dock en hel del skillnad. Braidotti skriver att: »'Figurations' materially embody stages of metamorphosis of a subject position towards all that the phallogocentric system does *not* want it

2. Fagerholm, 1998, s. 136.

to become.»[3] Jag hoppas att kunna fylla figurationen skelettfåglar med det som den fallogocentriska/heteronormativa/patriarkala ordningen inte vill – eller inte vill erkänna – att genren anorexiaroman kan vara. Jag använder mig av en form av skamstrategi, i likhet med återtagandet och omvärderandet av ordet queer, och vänder deras egna benämningar till min och skelettfåglarnas fördel. Skelettfåglar, en formulering hämtad ur skönlitteraturen, blir en skev och gurlesk skruv på benämningen anorexiaroman.

Anledningen till att jag gör det är att gestaltningar av självdestruktivitet är en utmärkande del av det skeva flickskapet. Om det är något dessa böcker verkligen har gemensamt är det att de alla förhåller sig till frågan om att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka. Å andra sidan hoppas jag att visa hur mycket böckerna skiljer sig åt, trots att de delar viss tematik och tillsammans kan förkroppsliga en figuration. Skelettfågelsfigurationen är givetvis också en gurlesk historia. De ätstörda flickorna kroppsliggör det gytter av flickighet, äckel och överdrift som tar sig uttryck i sammandrabbningen mellan anpassning och motstånd. Skelettfåglarnas figuration utgör ett collage av »påstrykningsbara regnbågar och självskada och anorexi och bulimi och slå tillbaka».[4] Maud Ellmann tar i *The Hunger Artists. Starving, Writing & Imprisonment* (1993) upp hur anorexi enligt många feminister förstås som uttryck för kvinnors missnöje, en aggressionshandling som gått i baklås då den främst drabbar den svältande själv. Och Ellmann säger att det är viktigt att uppmärksamma anorexins sociala betydelse. »More important, the starving body is itself a text, the living dossier of its discontents, for the injustices of power are encoded in the savage hieroglyphics of its sufferings.» [5] Jag vill med figurationen skelett-

3. Braidotti, 2002, s. 13.

4. Greenberg, i Glenum & Greenberg, s 1. I översättning av Bloch Boynukisa och Österholm.

5. Maud Ellmann, *The Hunger Artists. Starving, Writing & Imprisonment*, London: Virago Press, 1993, s. 2-17.

fågel ta reda på vad som händer i berättelsen om missnöjet, obekvämligheten och aggressionen – hur den drabbar textkroppen och tar sig uttryck där.

Figurationen skelettfåglar är inte heller bara baserad på de böcker som brukar betecknas som anorexiaromaner utan innefattar även till exempel Fagerholms *Diva* och Kandres *Aliide, Aliide*. Det gör att jag i kapitlet om skelettfåglarna i självmordsklubben kan omfatta böcker som tar upp alltifrån dagbokens kaloriräknande med poetiska utfall, tillståndet inom psykvården, masochism, tvångstankarnas medvetandeström, droger eller att känna sig som ett gråtande barn på botten av en brunn i öknen. Även om någon form av självdestruktivt beteende är gemensamt i alla dessa berättelser kan det ta många skepnader, alltid med en skev känsla inför flickskapet.

Det är inte bara skelettfåglarna som är skeva i förhållande till föreställningen om den Riktiga Flickan. Böckerna de återfinns i skevar ibland i relation till vad som kan kallas fin litteratur och god smak.[6] Ätstörningen kan, för att anknyta till rubriken på Bernhardssons artikel som togs upp i inledningen, ses som en litterär störning. Böckerna handlar inte bara om kroppar som gör eller känner sig fel utan blir också textkroppar som begår fel, vilket kritikernas avståndstagande reaktioner också visar.[7] Det påminner om Julia Kristevas begrepp abjektion:

> Det finns där alldeles nära men är omöjligt att assimilera. Det eggar, oroar och fascinerar begäret som emellertid inte låter sig förföras. Förskrämt vänder det sig bort och skjuter äcklat ifrån sig. Någonting absolut skyddar från vanäran, inger stolthet, får begäret att hålla fast vid sig. Men samtidigt dras denna ansats, denna spasm, detta språng, trots allt mot ett lika

6. Se Bernhardsson, 2009.
7. Se Tova Gerge & Maria Margareta Österholm, »Anorexislampor», *bang*, 2007: 4.

> frestande som fördömt annanstans. Oupphörligen, liksom en otämjbar bumerang, gör en attraherande och en frånstötande pol den av abjektionen hemsökte bokstavligen utom sig.[8]

Skelettfåglarnas abjektioner ska jag återkomma till. Nu nöjer jag mig med att säga att Skelettfåglarnas böcker är berättelser om kroppslighet, den äckliga, groteska, men ändå frestande kroppsligheten. Inte för att kopplingen mellan kvinnor och kroppslighet skulle vara något kontroversiellt. Men i självmordsklubben plussas kroppsligt äckel, sexualitet och text ihop samtidigt som den goda förebilden och den självklara vägen ut dras ifrån. Kroppen är skelettfåglarnas problem och frälsning, samtidigt. De destruktiva flickornas kroppar är läckage, skrik, sprickor och passion liksom texterna de befolkar.

Att skelettfåglarnas böcker uppfattas som skavande texter förklaras också av Diva, i en passage som redan nämnts. Det finns en anledning till att pussochkramfåglar, eller skelettfåglar för den delen, inte är särskilt förekommande i den så kallade seriösa litteraturen, säger Diva. Orsaken är att »den seriösa litteraturens hjältinnor kan definieras som exakta motsatsen till pk-fåglar. **Innerliga hjältinnor i innerliga verksamheter**. Varma då. Med barm och sköten och sårtdär. **/Heja flickor! /**(Men Karis kala huvud)». För kanske, funderar Diva, skulle någon med huvudet på skaft och litterära ambitioner ändå försöka skriva den där boken om pussochkramfåglarna, utplåna avståndet mellan dem och världen med hjälp av litterärt trollande. Och dessa flickor skulle bli positiva och starka porträtt »för envar att identifiera sig med». Men det skulle också innebära, för att budskapet skulle fungera, att denna någon skulle vara tvungen att ge upp troheten mot sina egna övertygelser och erfarenheter. Av Karis kala huvud

8. Julia Kristeva, *Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur och Kultur, 1990 s. 197.

till exempel, som Diva konstaterar. [9] Av den kontroll som omgivningen vill utöva över en flicka som inte kan eller vill vara Riktig, i Karis fall tvångsklippning av ett vildvuxet hår. Eller av kräkningar och ärr på armarna eller Herr Imovane, tabletten som ständigt ställer upp för Andrea i *Pappa Pralin*.[10] Diva säger själv att hon inte kommer att skriva en bok med starka hjältinnor i. Hon kommer inte att skriva någon bok alls. Och skelettfåglarnas böcker innehåller inte heller några goda förebilder. Åtminstone inte i ordens vanliga bemärkelse.

MENSDRAVEL OCH LITTERATUR

Jag har inte ägnat mig åt några läsarundersökningar och vet ingenting om hur böcker om självdestruktiva flickor läses, annat än av kritikerna. Jag kan bara veta hur jag läser dessa texter och tycker att det ofta finns ett problematiserande av tanken på förebildlighet, liksom ett ifrågasättande förhållningssätt till kropp. Då inte bara för att de ofta väldigt konkret handlar om förhållandet till kroppen, utan snarare för att kroppen blir ett sätt att berätta på och igenom. Texterna är på ett både innehållsligt och formmässigt plan gestaltningar av kroppar som talar och uttryck för vad detta förkroppsligande vill säga. De är textkroppar som formulerar utanförskap och talar om det som tidigare endast tillåtits eller kunnat uttryckas i fysisk form.[11] Att det är textkroppar det handlar om gör skillnad; talet blir så mycket mer framhävt när det äger rum i text. Somliga böcker nöjer sig inte med att berätta om sjukdom och destruktivitet utan utför dem performativt. Innan jag närmar mig skelettfåglarna ska jag återvända till inledningens diskussion av litteraturkritiken genom att ta upp en roman av Linda Skugge, som på många sätt förhåller sig till dessa frågor. På så sätt

9. Fagerholm, 1998, s. 252.
10. Anna Jörgensdotter, *Pappa Pralin*, Stockholm: Bonniers förlag, 2002.
11. Se Johannisson, 1997, s. 12-13.

hoppas jag att ytterligare belysa hur det ofta talas om de här böckerna men också visa på ett konkret sätt att göra motstånd.

»Jag är Sveriges alla suicidala självplågares drottning. När de inte sitter och karvar i sig själva mailar de till mig.»[12] Så börjar Linda Skugges *Det här är inte en bok* uppbyggd av mejl, mödravårdssamtal, grinpauser, telefonkonversationer, uppgörelser och långa bokstavsharanger kallade »rännskita». OCD-flickan har börjat skriva till Linda igen. OCD står för Obsessive Compulsive Disorder och redogörelser för tvångsbeteenden är vad hennes mejl består av. Linda är den enda som förstår, säger hon. Linda har ju skrivit så mycket om nojjor. Hon har blivit en förebild. Läsarna, och alla andra för den delen, kräver hennes svar.

Det här är inte en bok kan läsas som en undersökning av frågan om goda och dåliga förebilder, om feminism och bekännelse, om vad som är »riktig» litteratur, om sanningshalter och galna flickor. På baksidan har författaren skrivit: »Obs! Det här är en självbiografi, det är 'bekännelselitteratur', det är 'kvinnotjafs', det är 'mensdravel'. Det är inte riktig litteratur, det här är inte en bok. Jag kan inte skriva. Köp den inte!»[13] En kommentar till vad som sagts om många kvinnliga författares verk både nu och då. Linda säger sedan, som Diva, att allt hon berättar är sant för att sedan genast ta tillbaka det igen, motsäga sig själv eller låta berättelsen göra det. Det kan läsas som ett sätt att ifrågasätta föreställningar om självbiografi och sanning.

På framsidan av boken finns en bild av någon som vid första anblicken tycks vara författaren, liknande hår, smink, kläder och ansiktsdrag. Men bilden av Linda Skugge är på baksidan. De två bilderna kan förstås som ännu ett sätt att problematisera det självbiografiska. Ett annat är alla funderingar om Suzanne Brøggers skrivande, om att lämna ut personer och leka fiktion med sin egen biografi. Och

12. Linda Skugge, *Det här är inte en bok*, Stockholm: Månpocket, 2001, s. 9.
13. Skugge, baksida av pärm.

sen är det OCD-flickan. Är det hon som är intill förväxling lik Skugge på framsidan? På vilket sätt skiljer hon sig egentligen från bokens berättare? Finns hon eller är hon också en galen flicka i huvudet? Det är inte bara debatten om förebilder och bekännelser som nagelfars i Skugges roman utan hela frågan om identitet och författarskap.

Det här är inte en bok. Men jag är också från Sollentuna precis som Skugge. Som OCD-flickan. När jag var tolv år var jag besatt av att läsa om anorexi, KP-reportage, romaner – allt. Och jag nöp i den otympliga kroppen som växt fram så snabbt. Planer på bantningskurer passerade, hopprepsprogram och promenader. Men jag genomförde dem inte. Varför är givetvis inget jag kan svara på men läsningen om anorexi som ställföreträdande sjukdomsförlopp är en möjlighet. Hetsläsning. En erfarenhet som är delad och som det ibland uppmuntras till att dela. Ellmann skriver: »Since reading and writing mime the process of eating and excreting they provide a kind of methodone for the obsession. Indeed, Susie Orbach's book on anorexia, called *Hunger Strike* flaunts the blurb 'Compulsive reading'.»[14] Skelettfåglarnas berättelse är, oftast inte, min. Berättelsen om läsningen av den är det. Det är en historia om skelettfåglarnas böcker. Det finns flera.[15] Om som Diva säger, att väva in dagdrömmar i det som verkar vara verkligt. Eller som Kari, »**ett hus av ord** som ingen förstår sig på hur hon än formulerar dem».[16]

Dessa böcker bemöts ofta utifrån sitt rykte: de ses som frossande i självömkan, som instruktionsböcker, som dåliga förebilder eller helt enkelt som en mycket tröttsam trend.[17] Sådana omdömen

---

14. Ellmann, s. 24.

15. Se till exempel min och Tova Gerges artikel »Benrangel och genuskrångel. Om flickböckerna som ingen tycks förstå såsom vi förstår dem (alltför väl)», i Ahlsdotter, Nielsen & Hård, för fler versioner av berättelsen.

16. Fagerholm, 1998, s. 328.

17. Olson, s. 251-264, tar upp risken att romaner om anorexi ska fungera som instruktionsböcker. Det problematiska i hennes resonemang är att hon själv detaljerat går in på hur dessa »instruktioner» lyder, vilket innebär att hennes egen bok skulle kunna fungera likadant. Räknar Olson inte in läsarna av akademiska avhandlingar som potentiella ätstörda?

beror enligt min mening på en enkelspårig syn på litteratur som ren och skär avbildning, för mycket fokus läggs på vad det skrivs om istället för hur det skrivs. Antagligen säger det också något om samtidens och samhällets förakt för skörhet men det får någon annan skriva om. Vad som med all säkerhet kan sägas är att det är ännu ett tecken på hur litteratur skriven om och av kvinnor läses. Det finns hyllmeter skrivet om den frågan och bland annat påpekar Anne-Marie Mai i *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria* att kvinnors författarskap under nittiotalet ofta möttes av krav på bland annat psykologisk realism och begriplighet.[18]

Som tur är finns det andra sätt att läsa, med skeva figurationer till exempel. Det är nu dags att stifta närmare bekantskap med skelettfåglarna. Hur kan svälten, hetsätningen och karvandet i armarna tolkas i dessa böcker? Och hur gestaltas det? Jag börjar med hur handlingar och liv i självdestruktivitetens tecken framställs. Det jag väljer att kalla skelettvardagen, hur ser den ut? Sen kommer jag att gå in på hur talet om och skrivandet av sjukdomen utförs. Kan det ses som motståndshandlingar? Vad är det för sorts berättelser som uttrycks och hur ser förhållandet till annat berättande ut? Ofta finns det klyvnader i berättandet men även inom flickorna själva, vilket Karolines galna flicka i huvudet som jag nämnde i början är ett exempel på. Vem är hon och hur förhåller sig romankaraktärerna till sina inre galna flickor? Slutligen ska jag närmare undersöka den där självmordsklubben, flickor som dör för egen hand eller åtminstone försöker. Är detta bara återigen en upprepning av alla dessa vackra kvinnor som dör i litteratur och film eller gör skelettfåglarna också den bilden skev?

18. Mai, s. 427.

Skelettvardagen. Om relationen till kropp, mat och sjukdom

»**Skelettfåglarna i självmordsklubben** – det finns en kvinnlig självmordsklubb i Östra läroverket – de hör inte hit.»[19] Och nej, dessa flickor hör oftast inte till. Det är bland annat därför de är skelettfåglar. För att de upplever ett utanförskap i relation till föreställningen om den Riktiga Flickan – en skevhet som tar sig kroppsliga uttryck. Här ska jag titta närmare på dessa skeva uttryck. Hur lever flickorna sina ätstörda eller självdestruktiva liv och hur talas det om dem?

HEMLIG MATVÄGRAN OCH EN EGEN VÄRLD

Diva är berättelsen om flickan »man trodde att inte fanns».[20] Diva är »**Av fotomodellängd och alltid hungrig**.»[21] Kan skelettfåglarna verkligen finnas i en bok där hjältinnan framställs på sådant sätt? Ja, mitt i hockeyverkligheten, Östra Värtbyhamn med omnejd, pågår också skelettvardagen. Systrarna Hammarsköld, SannaMaria och Kari, är med på ett litet hörn av den; örtte och en speciell sorts sallad tre gånger om dagen äter de, annars är det nej tack till allt. Och skelettvardagen är SannaMarias ord men som Diva påpekar: »man behöver inte för att ta till sig den här historien uppehålla sig vid benämningar. Det räcker med att se.» Det som syns är en pussochkramfågel som svimmar under morgonsamlingen, »En viss sorts broilerflickor som inte äter. Något alls. Nej tack. Nej tack.». När hon vaknar upp talar skolsköterskan om dumheten i att ta efter tokiga kommersiella modeideal, TWIGGY-idealen. Men pussochkramfågeln förstår inget om

19. Fagerholm, 1998, s. 136.
20. Fagerholm, 1998, s. 11.
21. Fagerholm, 1998, s. 25.

dumheter: »**VAD är TWIGGY?**», tänker hon.[22]

Här syns dubbelheten och ambivalensen i relationen till det som uppfattas som normalitet. Fotomodellen Twiggy framhålls som ett ideal samtidigt som det framstår som fel, eller skevt att ta efter det, vilket gör Riktigheten helt omöjlig att uppnå. Ännu mer intressant blir det eftersom skelettfågeln inte ens känner till idealet. Hon vet inte det som skolsköterskan förutsätter att en Riktig Flicka vet och blir därmed så skev att hon inte ens förstår det själv. Diva vet för övrigt inte heller vem Twiggy är men det är kanske inte så konstigt eftersom hon äskar mat, framför allt leverlåda.

Berättelsen om Diva och de andra flickorna i Östra Värtbyhamn med omnejd ställer sig ständigt frågande till de föreställningar som finns om flickor – vad de tänker eller borde tänka på – genom att vrida, vända, motsäga och bekräfta omvartannat. Skelettvardagen, som visserligen inte har någon central plats i romanen, blir här en egen värld som inte passar in i de förklaringar som exempelvis välmenande skolsköterskor försöker sig på. Det är en del av den dolda läroplanen, en återkommande formulering i *Diva* som jag plockar upp på flera sätt i avhandlingen. Flickornas, både pussochkram- och skelettsorten, värld är inte bara obegriplig för de flesta utomstående utan dessutom föraktad, så som unga flickors kulturella preferenser ofta är. Flickornas värld kan tänkas som den gurleska kjolens olika lager av gullighet, äckel och överdrift – till synes motsägelsefulla saker som går ihop och skapar flickskapets många bottnar. Att befinna sig i denna obegripliga och skeva värld blir en form av räddning ifrån kravet på Riktighet, samtidigt som det också är obegripligheten som gör flickorna skeva. Dubbelheten utgör en utgångspunkt för skevheten som kan tyckas bestå av dissonanser i samklang.

Skelettvardagen, den obegripliga världen, handlar ofta om mat. Om att till varje pris inte låta någon veta hur det

22. Fagerholm, 1998, s. 345-347.

egentligen ligger till. För att få åka hem från sjukhuset, för att få stanna hemma, för att kunna bli av med det extra halvkilot som har satt sig över precis hela kroppen eller åtminstone slippa få ett till på magen. När Andrea i *Pappa Pralin* kommit hem efter en av sina psykavdelningsvistelser brukar hon ibland säga att hon ska äta något och det brukar imponera på folk. Fast hon orkar inte med att de blir så glada. »Därför är det skönt att veta att det bara finns nittio kalorier i den varma kopp som hon sen kokar ihop.»[23]

Skelettvardagen är en grotesk historia. Maten är en klibbig hinna som hotar att linda sig runt skelettfåglarnas kroppar men den är också lockelse. Maten är ett abjekt för skelettfåglarna och Kristeva förstår också mat som kanske abjektionens mest ursprungliga form.[24] Andrea känner sig smutsig av mat, som att hennes verkliga jag försvinner. Men vräkätningen handlar också om att färglägga nuet: »Andrea som satt i skräddarställning och gungade sin kropp och nåt *extatiskt* och möjligen *erotiskt* över det hela. Fan att behöva erkänna existensen och öppna. Stöldgodset under sängen, hjärtat bababababank.»[25] Relationen till mat i skelettfåglarnas böcker handlar om en rädsla för att förlora sina gränser, vara för stor, för mycket, glupsk. Med Mary Russos ord handlar det om den kvinnliga grotesken, att göra ett spektakel av sig själv, en risk för just kvinnor.[26] Att känna sig som en som inte har duschat och droppar öronvax inför den fräscha skolsköterskans blick. Som Evelyn Kossa, ett av de namn som huvudpersonen i Hedes roman *Evelyn spöke* ger sig själv. Bernhardsson ser i sin avhandling anorexi och bulimi som gränssjukdomar. Hon menar att böcker om ätstörningar kan förstås som gestaltningar av tuktande och formande av kvinnokroppen, en praktik som hela tiden förhåller sig till en hotande skugga

23. Jörgensdotter, s. 68.
24. Kristeva, s. 199.
25. Jörgensdotter, s. 67.
26. Russo, s. 53.

av gränslös kvinnokropp.[27] Att inte kunna göra flicka rätt – göra klass, vithet genom smalhet, kontroll – inte välla över respektabilitetens gränser.[28] De kvinnokroppar som rör sig utanför gränserna är enligt Russo farliga men också i fara.[29] Som Varginnan Evelyn skriver om och uppför sig som i sin dagbok, hon bits och svälter. I Dahls artikel »Finn Fem(me) Fel» ser de begränsande tankarna ut såhär:

> En kaka till och en blixtrande bild.
> Jag ska vara tyst på lektionen.
> Tuggar tristess
> Jag ska vara snäll mot mamma.
> Sväljer sorg.
> Jag ska inte be om mer.
> Munnen är så full.
> Jag ska inte bli full.
> *Jag*
> *Ska*
> *Inte*
> *Vara*
> *Kåt.*[30]

Begära. Vara för mycket, öppen, rinnande och översvämmande. En kropp och även en litterär gestaltning som rinner och läcker, finner Bernhardsson i Åsa Ericsdotters *Kräklek*.[31] Rinnandet, vräkätandet och hjärtat som bababankar. Kroppen som är för mycket, för kroppslig är en utgångspunkt i Bernhardssons syn på litterära

27. Bernhardsson 2010, s. 156-157.
28. Se Maria Lönn »Hejda dina begär. Om feta gränser och lojala kroppar» & Lena Sohl, »En respektabel kropp», i Ahlsdotter, Nielsen & Hård.
29. Russo, s. 54-56.
30. Ulrika Dahl, »Finn Fem(me) Fel», i Ahlsdotter, Nielsen & Hård, s. 107.
31. Bernhardsson, 2010, s. 176-177.

ätstörningar liksom i min skelettfågelsfiguration.[32] Den ohämmade, svämmande kroppen som hot finns där för flickorna vare sig de sväller eller svälter, om de sjuknar in, frisknar till eller bara rusar och krymper mitt i skelettvardagen.

Evelyn Spöke tonar ut i en sjukhusvistelse med ett möjligt tillfrisknande i framtiden. På de sista sidorna sätts anorexin in i ett större sammanhang och det påpekas att det inte alltid är hon som är smalast som är sjukast – men det är henne folk ser. Det är hon som får hjälp. Här blir Evelyn snarast ett samlingsnamn för alla de, även äldre, kvinnor som lever sina liv i ständig skräck för att passera femtiokilosgränsen, de som aldrig hamnar på sjukhus – där ska ju bara sjuka vara. De som ingen märker eftersom de håller sig inom ramarna. »Dom har ingen aning om 40-åriga Evelyn./ Även om dom är gifta med henne.[33] Att låta namnet Evelyn beteckna alla ätstörda kvinnor blir ett sätt att vidga problematiken och lyfta den över den privata erfarenheten, det som litteraturkritiken ofta menade att dessa böcker inte gjorde.

Befriande galenskap. Mat(vägran), tal och skrift som eget utrymme

För skelettfåglarna blir ätstörningen det skeva utrymme de kan ta sig. Givetvis är svälten farlig men det finns också en befrielse i det sjuka och tanken på galenskapen, bland annat för Andrea i *Pappa Pralin*:

> Hon vill skrika så att busschaufförен ser sej tvingad – för övriga passagerares säkerhet – att kasta ut galningen. Och så kommer Ulleråkers alla änglar för att flyga henne tillbaka. Ditt rätta element, Andrea!

32. Bernhardsson, 2010, s. 156-157.
33. Maria Hede, *Evelyn Spöke*, Stockholm: Bonniers, 1987, s. 158.

> Bevisa för dom alla att du inte alls det är frisk. Att du kan vara så oplanerad att du faktiskt är en stor och överhängande fara.[34]

Såklart sitter Andrea kvar, är snäll och duktig flicka. Men, som det står vid ett flertal tillfällen, hon skulle aldrig komma på tanken att bära rouge eftersom det skulle få henne att se frisk ut. Den snälla och duktiga – eller Riktiga – flickan är alltså något som Andrea har ett dubbelt förhållande till. Hon både vill och inte vill vara en sådan. Det är inte bara maten skelettfåglarna upplever som ett abjekt utan även Riktigheten, de begär den och stöter bort den samtidigt.

För Andrea är sjukdomen det enda hon känner till och något som både hotar och lockar precis som vräkätningen. När livet med Casper inte präglas av den stora äktenskapliga lyckan utan snarare av hans depressioner tänker Andrea med njutning på sin sjukjournal. Att det står i den att det finns risk för psykos, med utropstecken! Om hon verkligen var psykotisk skulle hon ju slippa allt ansvar. »Att bli mindre destruktiv är verkligen att förlora nåt; hon kan inte se det på annat sätt.» Under ett sällsynt telefonsamtal med pappa Carl pratar de om skillnaden mellan fysisk och psykisk sjukdom. I Andreas morfars generation är psykiska problem skamliga. Andrea själv blir orolig av rapporter om att anorexi enbart har fysiska orsaker. Samtidigt tycker hon att det skulle vara skönt om eländet var synligt, något att peka på. Flera gånger i *Pappa Pralin* dyker det upp listor över vad Andrea inte har eller inte kan, till exempel att snyta sig eller vissla. Hon var aldrig framgångsrik på mellanstadiets discogolv. På många sätt kan destruktiviteten ses som en reaktion på barndomsvärlden med mobbing och familjehemligheter men den är också en lösning. Hon säger till sin pappa att det ligger makt i att ha en sjukdom, en

34. Jörgensdotter, s. 152.

sjukdom som ingen kan ifrågasätta. »Eller att *säja* att man har en sjukdom», svarar Carl.[35]

Talandet om sjukdomen blir det utrymme som Andrea skaffar sig. Kroppen och dess uttryck »som aldrig passerar det ordbyggda språket men som representerar samma samtal med världen». Johannisson talar om hur svält och hysteri historiskt varit ett sätt att göra sig synlig. Kroppsligt tal som varit svårare att kuva men även lättare för omvärlden att acceptera.[36] Skillnaden är att Andrea och de andra även har tillgång till det talade och skrivna språket samtidigt som de också finns och görs i skönlitterär text. Motståndet äger alltså rum på flera nivåer – i kroppen, i talet och i skriften. Med skriften menar jag inte bara romanerna och novellerna som skelettfåglarna finns i utan att många av dem också skriver, något jag strax ska säga mer om.

Berättandet om självdestruktiviteten sker också genom ett flertal andra berättelser och metafiktiva frågeställningar om var historien tar sin början. Genom berättandet av något som kan tyckas vara en offerroll skapas Andrea som allt annat än maktlös. Det är hennes berättelse och i den placerar hon in de scener och referenser hon vill. Men att Andrea ständigt känner sig iakttagen, som att hon lever i ett kameraöga, kan också läsas som en möjlig förklaring till hennes tillstånd. Hon försöker få in sig själv i berättelsen om den Riktiga Flickan, som hon sett eller läst den, men resultatet blir en bild som skevar.

Aliide tillämpar en nästan omvänd strategi för att hantera sin skevhet. Redan när Kandres roman om Aliide tar sin början är huvudpersonen på det klara med att hon inte är någon Riktig Flicka. Hennes hår knollrar sig och på hennes kläder dyker fläckar och skrynklor upp som från ingenstans. Det är omöjligt att hålla sig innanför linjerna när hon ska rita, bilderna väller upp i huvudet

35. Jörgensdotter, s. 190-192.
36. Johannisson, 1997, s. 12-13.

och besätter henne. Att inte kunna vara en Riktig Flicka, som väninnan K, har besvärliga sina sidor men när Aliide en dag blir uppkallad till ett rum på skolans övervåning där en man tar på henne med sin stora hand, tar den krälande smutsen över i hennes liv. Ansiktet är aldrig rent hur hon än tvättar.

Aliide reagerar med att gå in i en total tystnad. Inte heller hon får plats i berättelsen om den Riktiga Flickan, hon känner sig så skev att det inte längre finns ord för det. Vad jag främst vill framhålla genom att ta upp Aliide här är att skelettvardagen inte främst handlar om matvägran, utan om en känsla av skevhet som också kan ta sig andra känslomässiga och kroppsliga utlopp. Skelettfåglarna får inte plats i berättelsen om den Riktiga Flickan och det kan ta sig olika uttryck – eller sägas genom tystnad.

Skelettvardagen, den handlar alltså inte alltid om mat. *Pappa Pralin* börjar i den sjukvård där *Evelyn Spöke* slutar. Även om maten är ett spöke som ständigt smyger bakom Andrea övergår hon sen till tabletterna, Herr Imovanes trygga famn, och framför allt till den kaotiska kärlekshistorien med Casper. Det är inte ätstörningen som är det centrala i romanen utan snarare känslan av att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka, att inte duga och ständigt vänta på övergivenheten. *Evelyn Spöke* har också en uppföljare *… och bli ett vackert lik* (2000) där Evelyn övergår i missbruk både av kemisk och känslomässig sort. Inte heller för Evelyn är det maten som är det egentliga problemet utan en rastlös obekvämlighet som tar sig olika uttryck.

Pappa Pralin skiljer sig från de andra böckerna genom att den inte skildrar vägen in i anorexin. Hur ätstörningen började talas det inte om, även om barndomsåterblickarna tydligt binder ihop tröst med choklad. Hur Andrea levde i Skelettvardagen, innan det hade gått så långt som till Ulleråker, är något som läsaren bara kan ana.

För Karoline var det snarare vardagen som höll henne inom gränserna för vad som anses friskt. Det är när hon ger sig iväg

på sin tågluff och slutligen hamnar ensam i en lägenhet i Paris som den galna flickan i huvudet får fritt spelrum. Som sagt, det handlar om att inte låta någon veta hur det ligger till. Kanske om att berätta sig själv i en annan dager än den där det bara finns en skev flicka.

GERILLAÄTANDE. DEN STORA BERÄTTELSEN OM MAT

I Fagerholms novell »Katrins värld» (1987) finns en flicka som inte är en skelettfågel men som ändå har att göra med deras berättelser om kropp, mat och skevhet. Själv tycker hon inte att hon riktigt hör till någonstans. Hon tänker ibland att hon är »en Flicka Med Uppgift» som är sänd för att studera livet och människorna på jorden. »Som i sciencefiction.»[37] Det är därför hon har valt att bo med sin mor Katrin som spikar upp pastellfärgade teser på väggarna och vill att hennes värld ska vara närmast perfekt. Modern är ett intressant studieobjekt. Dottern är dock långt ifrån perfekt. Till sin välputsade mors förskräckelse kan hon inte sluta gå upp i vikt. Modern visar inte öppet sitt missnöje men det är tydligt att dottern inte är till belåtenhet. Dessutom får Katrin skämmas inför sina mindre perfekta väninnor som nu får tillfälle att säga att hon är en dålig mor. Flickans kropp blir en fläck på moderns respektabla meritlista. Riktigheten, här i uppväxt kvinnoform, blir till och med för en sådan som Katrin omöjlig. Inte undra på att dottern vänder sig till skevare strategier.

Flickan själv resonerar sansat runt sin växande kropp. Hon iakttar utvecklingen med intresse och utan några som helst spår av förtvivlan. Visserligen vet hon att hennes hunger är »suget

37. Monika Fagerholm, »Katrins värld», *Sham*, Helsingfors: Söderströms, 1987, s. 34.

av Intet» men detta är mer ett konstaterande än en problemformulering.[38] Att det handlar om ett uppror mot moderns doftfria och positivt tänkande formler för liv, men även om ett tyst motstånd mot andra former av lagomfemininitet, är tydligt. När flickan börjar hos Viktväktarna börjar hon att medvetet klä sig så att magkorvarna putar ut. På vägen hem sätter hon alltid i sig några Big Mac. Ett tag får hon även med sig en annan flicka från Viktväktarna i sitt gerillaätande på McDonalds. Snart tar dock den andra flickan avstånd och sällar sig till de andra så kallat sunda kropparna. Flickan i »Katrins värld» påminner om diskussionen om feta femmes i antologin *Brazen Femme*. Abi Slone använder begreppet fat drag som innebär att leka med förväntningar på hur en fet tjej bör och inte bör klä sig – på ett sätt som framhäver den stora kroppen istället för att dölja den.[39]

I mamma Katrins värld är det mycket möjligt att det är Twiggy-idealen som gäller men för hennes dotter är det snarare den kvinnliga sumobrottaren Dump Matsumoto som upptar tankarna. Hur tänker och längtar hon? »Kanske är Dump Matsumoto helt enkelt som jag; en som styr stegen mot Macen när tystnaden tränger på för mycket.»[40] McDonalds som ser likadant ut vart än i världen flickan och Katrin kommer, där syns sällan Iggy Pop på video eftersom han är en »Märklig Fågel» och McDonalds är verkligheten.[41] Den Riktiga verklighet som flickan, och kanske Dump Matsumoto, bara kan känna sig delaktig i genom att äta.

Genom att ge sig in i den stora berättelsen om mat, som genom flickans efterforskningar visat sig vara central i den normala värld hon är sänd för att studera, hoppas hon tillhöra det sammanhang

38. Fagerholm, 1987, s. 40.
39. Abi Slone & Allyson Mitchell, »Big Fat Femmes. Squeezing a Lot of Identity into One Pair of Control Top Nylons», i Brushwood Rose & Camilleri. Se även Lotti Törnros, »Fettaktivistisk agenda. Om att vägra anpassa sig till slankhetstyranniet», i Ahlsdotter, Nielsen & Hård.
40. Fagerholm, 1987, s. 40.
41. Fagerholm, 1987, s. 33.

som Katrin och alla på TV lever i. Samtidigt har hon, medvetet eller ej, också missuppfattat vad berättelsen går ut på, att den också handlar om att begränsa sina begär. På så vis blir hon genom sitt överdrivna ätande och vägran att kontrollera hungern, en person som på ett tydligt sätt står utanför. Samtidigt som det finns en väldig besinning i flickans sätt att betrakta världen lite på avstånd. Kontroll finns också i novellens språk och tempo som, i alla fall för att vara Fagerholm, tar det lugnt och försiktigt. Flickan blir då skev både i förhållande till berättelsen om mat men också i sitt distanserade förhållande till omgivningen och det är även så hon framställs. En märklig fågel.

Även Diva har en liknande skevhet i sitt förhållande till mat. Som jag redan nämnt älskar hon att äta, ofta sånt som av vissa brukar anses äckligt, till exempel leverlåda. Hon tycker också om att blanda ihop olika maträtter på oväntade sätt. Diva är måttlös och det är något hon är stolt över. Hon säger: »Jag är så proteinstinn att jag kunde vara galjonsfigur på en fiskleveroljeflaska.»[42] Kåreland påpekar att det ändå ofta framhålls hur smal Diva är och att tolkningen på så vis blir dubbel. Diva bryter normer samtidigt som hon uppfyller skönhetsidealen.[43] Dubbelheten kan dock också ses som en skevhet och det glupska uttrycket färgar också hela romanens form, språk och berättarteknik. Där finns ingen besinning.

PERFORMATIV DAGBOK OCH TEXT. DEN GALNA FLICKANS RÖST

Om skelettvardagens vedermödor inte utreds närmare i *Diva* – huvudpersonen älskar ju trots allt mat samt männen, kvinnorna och revolutionen som ska komma snart – så nagelfars den desto grundligare i andra böcker. *Evelyn Spöke* – som kan sägas vara

42. Fagerholm 1998, s. 44.
43. Kåreland, s. 129.

den första så kallade anorexiaromanen i Sverige – är en dagboksroman, till en början en sansad skildring av det dagliga livet med tillhörande kaloriintag. Ju mindre vågen visar på desto mer expanderar språket och dagboken börjar innehålla förtvivlade utfall och dikter om en ylande Varginna. Romanen går alltså från en beskrivning av ett sjukdomsbeteende till att utföra sjukdomen performativt. Att den performativa sjukdom som äger rum i texten tar plats som en varg, tänker jag mig bland annat har att göra med uttrycket hungrig som en varg. Men vargen är också något skrämmande och Bernhardsson menar i sin artikel »Devils, Serpents, Zebras: Metaphors of Illness in Contemporary Swedish Literature on Eating Disorders» att denna typ av metafor kan kopplas till kamp och invasion.[44] Evelyns kamp mot anorexin blir en strid mot ett vilt djur som tar över mer och mer. Den djuriska kopplingen till de skeva flickorna kommer jag att återkomma till både snart och i nästa kapitel.

Mary Russo skriver i *The Female Grotesque* om artonhundratalsbilderna av kvinnorna på det franska sjukhuset La Salpêtrière som både iscensatte hysterin och samtidigt visar hysterin som ett iscensättande.[45] På samma sätt handlar inte *Evelyn Spöke* bara om anorexi, den gör också anorexin genom språk och berättarteknik, utför den performativt. Det kan tyckas motsägelsefullt då den spontana associationen till anorektisk stil och form kanske skulle vara något sparsmakat och kontrollerat. I Sara Mannheimers *Reglerna* ser Bernhardsson ett anorektiskt upprätthållande av gränser i textens form, var mening distinkt och avslutad, till och med på egen rad. Ett högtravande språkbruk med ordning och reda mellan dikotomierna.[46] Det tillhör dock inte vanligheterna, skulle jag säga, oftare är texterna om anorexi svindel och läckage, radbrott och raseri. Frågan är vad anorexin i dessa

44. Bernhardsson, i Kalitzkus & Twohig.
45. Russo, s. 53-75.
46. Bernhardsson, 2010, s. 183.

böcker är, ett stort nej till mat eller explosivt ja till svält? Ordet anorexia kommer av grekiskan och betyder ursprungligen icke begär men historiskt sett har sjukdomen också kopplats till hysteri.[47] Vad en anorektisk berättarstil skulle innebära är dubbeltydigt. Meuret menar att anorektikers skrivande ofta är fragmenterat. Det har att göra med försök att översätta känslan av självsvält, en biografisk tolkning som rör sig bortom min avhandlings område. Jag tänker mig snarare att det handlar om framskrivandet av anorexin, att utföra förloppet i text snarare än att beskriva det. Det hindrar inte att Meurets framställning av Fiona Places bok *Cardboard* (1989) stämmer in bra på det som jag skulle säga ofta finns i en anorektisk stil: blandningar mellan poesi och prosa, kursiveringar, fetstil, stora bokstäver, perspektivbyten, snedstreck. Meuret säger att detta görs för att visa på olika undertexters betydelse och på språkets elasticitet. Språket torteras på samma sätt som kroppen.[48] Bernhardsson ser istället Ericsdotters språkliga rinnande, punktlösa, repetitiva text som en gestaltning av en bulimisk upplevelse. Flickan i boken är precis som boken, flödande, kräkande, älskande. Lite för mycket, lite för många gånger, om och om igen.[49]

Vad ätstörd stil skulle innebära beror på vilken ätstörning det gäller men det vilda och uppbrutna är en tanke som ser ut att hända oftare. Det ringer också av den gurleska estetiken som också tar sig uttryck formmässigt, en språklig tyllkjol i många färger och krumbukter. Jag tänker att det också blir ett sätt att visa att kropparna, flickorna och deras språk skevar i relation till vardagens tal och skrift som kan kopplas ihop med Riktigheten. Såhär kan det bland annat se ut i *Evelyn spöke*:

---

47. För en kort genomgång av anorexins historia och begreppets användning se Johannisson 1994, s. 134-138 och Olson, s. 23-62.

48. Meuret, i Kalitzkus & Twohig, s. 81.

49. Bernhardsson, 2010, s. 178-179.

GALEN GALEN
GALEN i natt
en natt av 365, ett år, du är galen just ikväll, häxorna
fnittrar och det goda regerar men
VILDDJURET
rasar och ingenting blir nånsin sej likt 38 kilo[50]

Här finns många av de saker som Meuret och Bernhardsson talar om, Evelyns dagbok har övergått till dikt och hennes tillstånd skrivs i versaler. Men här ryms också fnittrande häxor – flickighet och hot – kanske är det någon av dem som burit den kjol i svart organza som gurlesk föddes ur?

Att ordet galen framträder i förstorad form i Evelyns nattliga dikt sätter henne i sällskap med bland annat de galna kvinnor som Gilbert och Gubar skriver om. Rita Felski föreslår i *Literature after Feminism* (2003) att den galna kvinnan istället för att, som Gilbert och Gubar gör, betraktas som en sorts dubbelgångare till den kvinnliga författaren ska ses som en metafor eller allegori för henne.[51] Om denna tanke kopplas till millennieskiftets litterära skelettfåglar så kan det tänkas att den galna kvinnan har kommit ner från vinden för att föra sin egen talan och det med besked. Gilbert och Gubars galna kvinna beskrivs som ett dolt budskap, en palimpsest, tydligt för dem som letar efter det, men skelettfåglarna är allt annat än dolda.[52] Istället för att illustrera något om romankaraktärer eller författare så är de huvudpersoner i sina egna berättelser. Även om problematiken är liknande, instängdhet och obekvämlighet, så har de flesta skelettfåglar egna röster eller egna historier som är högst framträdande. Galenkärringar och freaks, ska, som S.K.A.M säger i sitt manifest, få skriva litteraturen.[53] Och vara dess skeva, gurleska hjältinnor.

---

50. Hede, s. 91.
51. Felski, 2003, s. 65-71.
52. Gilbert & Gubar, s. 73.
53. »S.K.A.M litterärt manifest no 1».

I andras och egna berättelser. Metafiktion och gränstillvaro

Evelyns Varginna hör inte till »Deras värld», den värld som är Evelyns men som hon inte känner sig delaktig i. Hon har alltid varit annorlunda, »en Konstnärsflicka» till skillnad från systern Lollo som är ute och ränner som tonåringar bör.[54] Berny ser på sig själv som en ängel som skiljer sig från DenGråMassan. Hon tänker ofta att det är världen som är sjuk och inte hon. För de skeva flickorna är utanförskapet både en stolthet och en skam. Något som belyses av hur Evelyn skiftar och lägger olika värdeladdade ord till sitt namn: Evelyn Kossa eller Evelyn Spöke – »Ett vackert namn som ligger på en trottoar.»[55] Evelyn växlar mellan att tänka på sig själv i vackra och skamfyllda termer, liksom Berny. Båda flickorna är väl medvetna om sin skevhet men pendlar i frågan om det är något bra eller dåligt. Kombinationen av ord kan också läsas i relation till gurlesken, där skammen och skönheten har gått i allians och skapat något ytterligare. Dubbelheten blir ett sätt att hantera oförmågan att göra det Riktiga Flickskapet. Växelverkan mellan offerskap och aktörskap och hur dessa positioner hänger samman med normalitet och avvikelse är också något som Johansson i avhandlingen *Självskada: en etnologisk studie av mening och identitet i berättelser om skärande* ser hos sina informanter. En av de hon intervjuar säger att hon ser sig som skurk, offer och hjälte på en gång. Johansson ser skärandet som en kamp om kontroll, att ta och förlora den. Informanterna gör sig till objekt och subjekt samtidigt i en motsägelsefull och mångtydig process.[56]

Skelettfåglarnas böcker handlar till stor del om att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka. Det betyder till och med ibland att inte vara delaktig i den verklighet som andra människor

54. Hede, s. 57.
55. Hede, s. 75.
56. Johansson, 2010, s. 241-242.

lever i. I den heterosexuella matrisen är kategorierna kvinna och man de enda möjliga. Och med det menas inte bara kroppar utan även begär och rätt sorts genusframställning. De som rör sig i kategoriernas gränsland framstår som underliga och kanske rentav obegripliga.[57] De skeva flickornas utanförtillvaro kan ses som illustrationer av hur lätt det är att falla ur Riktigheten, göra avsteg från linjen. I skelettfåglarnas fall, i Edelfeldts novell »Snälla snälla Jenny», blir matvägran ett sätt att göra skevheten till en begriplig historia. Jenny känner sig utvald och stark. »Hon har öppnat sitt sinne och gjort sig fri från tyngden av mättnad. Hennes hunger har blivit en kanal, som leder luftens och jordens krafter in i henne. Hon är En Annan, hon har förvandlats. Hon klarar sig utan.»[58] För Jenny blir svälten ett sätt att göra sin skevhet begriplig, den blir berättelsen om varför hon inte hör till. Samtidigt som det är hennes matvägran som också skapar utanförskapet. När skevheten berättas fram och görs begriplig förändras den också, därför denna dubbelhet.

BERÄTTELSER OM BERÄTTELSER

Väggivägg med Fagerholms Diva bor en annan märklig fågel. Det är Kari och hon är SannaMarias syster. SannaMaria hör till andra kapitel i den här avhandlingen men Kari hör hit. Hon har förlorat talförmågan och försöker att lära sig prata igen med hjälp av en kassettbandspelare. Kari har ett hår som växer, som går att klättra i och som sedan klipps för att få slut på de opassande besöken i hennes rum. Även håret hör till en annan del i avhandlingen, liksom Karis fjärilsmetamorfos, hennes tystnad och skeva språkutveckling. Något senare kommer Kari att gå in i en telefonkiosk och brinna upp. Hon blir ett helgon för pussochkramfåglarna. Det är

57. Butler, 1990, s. 22.
58. Edelfeldt, »Snälla snälla Jenny», 1984, s. 40.

en berättelse jag kommer till senare. Här tar jag mig an Kari för att närma mig de metafiktiva dragen i skelettfåglarnas böcker.

Det som främst skiljer Kari från de andra skelettfåglarna i självmordsklubben är att hon inte har någon egen röst i romanen. Det betyder inte bara att hon förlorat talförmågan. Kari är, till skillnad ifrån de andra skelettfåglarna, inte huvudperson i sin roman. Hennes berättelser och associationer filtreras genom Diva, ännu en dimension av hennes röstlöshet. Inte förrän i slutet av boken erbjuds några förklaringar till hennes situation eller öde. Då påpekas det också att historien om hur Kari förlorade talförmågan, som Diva berättar, är just en av många versioner, pussochkramfågel-versionen och Divas favorit. Enligt den fastnade Kari med tungan på ett frostigt räcke, så illa att tungan fick skäras bort och sys dit igen.

När det gäller hennes död finns inte ens något att ana, möjligtvis kan den kopplas till hårklippningen, som handlar om att kontrollera hennes handlingsutrymme och sexualitet, vilket jag kommer att berätta mer om i nästa kapitel. En tanke som också stöds av det ständiga ihopkopplande av Kari med fiktiva och verkliga kvinnor som genom sina tragiska öden blivit myter. »I varje kvinna bor en brinnande docka, en Coppelia. En balettföreställning.»[59] Så säger, som bekant, Divas mamma när hon första gången, och varje gång, hon får höra talas om Kari. När Diva frågar vad hon menar säger hon att hon inte vet men att motivet skulle kunna undersökas genom att skriva om det. Här förebådar Divas mamma, som hon så ofta gör, kommande händelser samtidigt som hon står för en metalitterär nivå som kommenterar själva skrivandet om flickor och hur det kan göras.

Pussochkramfåglarna har en vers som Diva inte minns hur den börjar men som slutar med »**… de vilda flyger**». Men Kari blir

---

59. Fagerholm, 1998, s. 31. Citatet återkommer på ett flertal ställen. *Coppélia* är en balett med koreografi av Arthur Saint-Léon och musik av Léo Delibes. Baletten hade urpremiär på Parisoperan den 25 maj 1870 och bygger på E.T.A Hoffmanns novell *Der Sandmann* (1816).

inte vild och hon flyger inte, säger Diva, och redan på sidan 28 berättas det om Karis dystra framtid. Att Kari är någon som försiggår lite vid sidan av de övriga aktiviteterna i Värtbyhamn med omnejd blir tydligt redan när Diva träffar henne första gången. Att komma in i hennes rum är som att komma in i en annan tid, en film om en sanatorievistelse, om någon som skriver en roman som heter Bergtagen.[60] Kari har inte tänkte leva vidare, hon går ett tragiskt öde till mötes. Kari väcker alltså associationer till det klassiska motivet med den döda eller döende skönheten eller den olyckliga kvinnliga författaren så som hon framställs i otaliga filmer, biografier och andra fiktioner.[61] Somliga av skelettfåglarna flyger dock eller det antyds åtminstone i de romaner som slutar med någon sorts möjligt tillfrisknande.[62] Röst- och språkmässigt flygs det som sagt en hel del, ofta i extrem subjektiv dagboks- och jagform. Kari avviker på så vis mycket ifrån de andra skelettfåglarna genom sin tystnad och sitt närmast avhuggna språk.

För Jörgensdotters Andrea blir som sagt talet om sjukdomen ett sätt att skaffa sig utrymme. I hennes, Karolines och Evelyns berättelser finns ett flertal grepp som tydligt pekar mot det fiktiva, vilket är intressant med tanke på den självbiografiska misstanke som ständigt tycks vidhänga skelettfåglarnas böcker.[63] Det finns metafiktiva drag i böckerna, den självbiografiska tolkningens möjlighet skrivs in i texten och ifrågasätts.

Det första avsnittet i *Vissa föddes perfekta och andra som jag* slutar med en kursiv mening som stilmässigt bryter av mot språket i

60. Fagerholm, 1998, s. 27-28.

61. *Bergtagen* (*Der Zauberberg*) är en roman av Thomas Mann från 1924 som handlar om en sanatorievistelse. Det är också troligt att Fagerholm syftar på Victoria Benedictsson som skrivit både ett novell- och pjäsutkast med titeln *Den bergtagna* (redigerades efter Benedictssons död och gavs ut 1890 och 1908) där huvudpersonen är lungsjuk och tar sitt liv på slutet. Benedictsson själv tillbringade perioder på sanatorium och begick självmord 1888 vilket har präglat tolkningarna av hennes verk.

62. I stort sett ingen av böckerna har ett entydigt slut men många antyder ändå att vägen till en annan sorts liv är möjlig.

63. Bernhardsson, 2009, s. 249.

resten av boken. Om Karoline »skulle skriva en bok om detta, skulle den börja så här: *I gryningen lämnar hon staden, sin stad, hennes stad, den som alltid varit hennes stad.*[64] *Pappa Pralin* inleder med att fråga om det här är scen ett, om det är här allting börjar, en fråga som också återkommer i början av bokens första del och även senare. På så sätt uppmärksammas romanerna just som text, berättelse och fiktion. Det antyds att det skulle kunna finnas en annan historia, att saker kunde sättas ihop på andra sätt och därmed få en annan mening. Vilken berättelse som blir till beror bland annat på hur texten anknyter till andra berättelser.

Till exempel hamnar Andrea i en misslyckad och pinsam sexuell situation med en militär och hela händelsen skrivs som filmscener. Inte ur en romantisk film utan en: »porrig pjäs för småkåta militärer på dammiga hangarscener.» Det är alltså vad som händer bakom ridån men innan den fallit, zoomar kameran deras händer när de vandrar bort i solnedgången och han ser ut som en, dock något tråkigare och tunnhårigare, Nicholas Cage. På vägen dit undrar hon vilken roll hon ska spela och mängder av filmer, alltifrån *Pretty Woman* till Polanski eller David Lynch, dyker upp som förslag. Filmer som Andrea passar in i lika lite som den hon hamnar i med militären. »Och Julia Roberts – Nä, inte stoppade hon i sej lugnande innan hon konverserade – och så träffsäkert – med Richard Gere i *Pretty Woman*. Hur skulle det sett ut? Va?»[65] I Andreas berättelse pendlar referenserna från fiktiva drag i största allmänhet till mer specifika filmer, böcker eller personer. Ofta handlar det om historier som förmedlar lyckade exempel på heterosexualitet. De befinner sig på Ahmeds strejta linje – som Andrea ofta finner sig kliva av. Inte för att hon inte försöker, äktenskapet med Casper präglas snarare av att vilja för mycket, för perfekt, och slutar ändå i kaos och skilsmässa. Även Andreas

64. Johansson, 2002, s. 10.
65. Jörgensdotter, s. 378-383.

anorexi kan förstås utifrån längtan efter att bli förstådd och bekräftad som normal: »Even though the anorectic body seems to represent a radical negation of the other, it still depends upon the other as spectator in order to be *read* as representative of anything at all.»[66] Andrea, liksom många andra flickor i avhandlingen, hyser ett starkt begär efter normalitet och Riktighet, att få passa in. Begäret är dock så starkt, och den strejta linjen så tunn, att själva myckenheten är det som gör dem skeva. Ett sådant sätt att göra skevhet är också vad de horisontella hjältinnor som Österlund skriver om gör. De använder sig av förväntningen på passivitet som finns inskriven i femininiteten och överdriver den, blir sjukliga och sängliggande. Paradoxalt nog är det också precis det som ger dem en viss frihet, eftersom de inte längre behöver delta i delar av det som utgör ett Riktigt Flickskap.[67]

För Hedes Evelyn handlar det om att distansera sig från vad som händer, i sin egen dagbok. Plötsligt är hon »tjejen», barnvakten som i hemlighet spyr och gråter på toaletten när barnen sover. Som uppför sig som barnvakter definitivt inte ska. I nästa stycke är det återigen Evelyn som för talan och det första hon säger är: »Och jag fick bara upp dajmen!»[68] När kräkandet är över, om än inte med förväntat resultat, kan Evelyn återigen se på världen inifrån sig själv. Växlingen är ännu ett uttryck för hur *Evelyn Spöke* inte bara är en skildring av anorexi och hetsätning utan hur ätstörningen också växer fram i takt med berättelsen, text och kropp som rhizomatiskt växer ihop.

I *Changing the Story. Feminist Fiction and the Tradition* (1991) läser Gayle Greene feministisk metafiktion som en form av feministisk litteraturkritik. Metafiktionen blir en motståndsstrategi i sin ambition att ställa nya frågor och berätta andra historier som

66. Ellmann, s. 17.
67. Österlund, 2005, s. 69-70.
68. Hede, s. 35.

ändå förhåller till kultur- och litteraturhistorien.[69] Den lek med fiktioner och metaberättande som finns i skelettfåglarnas böcker handlar bland annat om att göra sig begriplig, inta riktigheten, i obekvämligheten och det skeva. Det visas bland annat genom de många blinkningarna till film, tv-serier, romaner eller andra former av berättande. De skeva flickorna vänder sig till berättandet för att göra sig begripliga. De berättar in sig själva i berättelsen om den Riktiga Flickan och visar på så sätt på hennes dubbelhet och instabilitet, och sin egen. Förhållandet mellan dem själva och det mer traditionella berättandet, historierna de borde passa in i, är minst sagt skevt. På så vis blir gränserna mellan skevheten och de Riktiga Flickornas berättelser obarmhärtigt belyst. Andrea är ingen lyckad Julia Roberts och barnvakten Evelyn har svårt att följa manus. Att ett manus är någon form av fiktion säger sig självt och huvudpersonen i *Pretty Woman* benämns med skådespelerskans namn vilket gör fiktionens gränser otydliga. Genom att skriva in sig själva i dessa berättelser och förändra dem osäkrar de också normativitetens betydelse.

SKRIVANDE OCH SKAPANDE SKELETTFÅGLAR

I de böcker Greene skriver om görs metafiktionen genom användandet av en kvinnlig författare som huvudperson. Det öppnar på ett rätt självklart sätt för kommenterande av läsande och skrivande. Ett begynnande skrivande eller konstnärskap finns också i många av skelettfåglarnas böcker. För Berny är skrivandet livsnödvändigt och en av de saker som får henne att vilja bli friskare. Eftersom *Vingklippt ängel* är en självbiografi är också Bernys skrivande hela tiden närvarande i läsningen av boken även om det ofta bara nämns i förbigående som en framtidsdröm och möjlighet.

---

69. Gayle Greene, *Changing the Story. Feminist Fiction and the Tradition*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 7-14.

Evelyn och Andrea både målar och skriver och för dem är det en viktig del av självbilden. Andrea vill gärna se sig själv som konstnär och författare och när hon är glad och upplyft är det lätt. Om hon skriver är hon väl författare? Tvivlen kommer dock med svartsjukan och hon tänker att den där Irene som Casper umgås med är en Riktig konstnär, till skillnad från Andrea själv. Ännu viktigare tycks det vara hur hon framstår i andras ögon men ändå har hon svårt att ta bekräftelsen på allvar. När Andrea börjar på skrivarkurs på en folkhögskola märker hon att de andra är imponerade av det dramatiska liv hon levt, att de tycker att hon lidit för sin konst. Men det räcker inte och hon kan inte känna igen sig i vad andra ser. Samma problematik uppkommer när Casper ska säga vilket av hennes självporträtt han tycker mest om och väljer det där Andrea tycker sig vara minst lik sig själv. Skapandet har för Andrea en funktion som påminner om och är starkt knuten till viljan att vara en Riktig Flicka, något hon känner att hon inte klarar av vad folk än säger.

I *Aliide, Aliide* finns boken igenom textpartier med stor stil, skrivna i första person. De blir argare och mer panikartade ju mer Aliide upplever sig leva i närheten av döden och hur smutsen hotar att krāla ur henne. På romanens sista sida berättas det att Aliide efter en lång tids tystnad skaffar sig ett anteckningsblock och där skrev hon med »stor skräck och mycket smärta, ner vart och ett av sina än så länge mycket korthuggna svar, sina kryptiska formuleringar», som påminner mycket om de storstilade textraderna tidigare i boken. [70] Det första ordet Aliide skriver är »NEJ» och det är också så romanen börjar. Skrivandet är något som sedan utvecklas och som Aliide tar till när förvirringen och maktlösheten blir för stor.[71] Textpartierna ur jagperspektiv kan läsas som en början på Aliides skrivande även om förklaringen kommer först i romanens slut. Kanske är det till och med så att det kan tänkas att det är Aliide själv som skrivit boken?

---

70. Kandre, 1991, s. 272.

71. Ebba Witt-Brattström, »Det ler så mörkt i skogen», s. 192. Witt-Brattström anser att Allide går in i denna diktarhållning något övertydligt.

Williams påpekar att det inledande nejet har »modifierats, berikats och utvidgats med en viljesats». Där står nu också »GE MIG DET OCH DET» och Williams föreslår att Aliides projekt är att ersätta den gamla bilden av sig själv med en ny, skapa ett nytt språk där mörkret får plats – ett språk och en process som är själva romanen. Hela romanen kan förstås som en gestaltning av en underordnad kvinnas väg in i språket.[72] Sjukdomen som ett språk, och vägen in i skrivandet får för Aliide och andra författande skelettfåglar en högst konkret betydelse. Självdestruktiviteten pågår inte bara i texten utan skapar också text, även om den inte alltid står att läsa i romanerna. Skrivandet hör ibland också samman med olika former av dubbelgångarskap.

Två flickor i en. Dubbelgångare och inre vilddjur

I Edelfeldts novell »Snälla snälla Jenny» tänker huvudpersonen på Anorexia Nervosa som ett vackert namn, en tvillingsyster i spegeln. Ingen av dem hör till den här världen. »Den lilla flickans längtan har inget hem», tänker Jenny. [73] Det är bara i spegelvärlden som hon är fri.

En galen flicka i huvudet. En syster i spegeln.

I de självdestruktiva flickornas böcker finns ofta två flickor i en.

Dubbelgångarmotivet är inte något nytt inom vare sig feministisk litteraturteori eller skönlitteratur. I *The Madwoman in the Attic* är en av huvudtankarna att de galna kvinnorna, på vinden eller bakom tapeten, kan ses som den kvinnliga författarens dubbelgångare. De är en sorts dolda budskap som talar om missnöje med kvinnornas instängda situation. Galenskapen blir ett uttryck för uppror mot de

72. Williams, 1995.
73. Edelfeldt, 1984, s. 39-41.

begränsade möjligheter och den beskurna rörelsefrihet som västvärldens medelklasskvinnor hade under slutet av artonhundratalet. [74]

Kanske kan Kari ses i relation till den galna kvinnan, en koppling som stärks av att hon brinner upp precis som Bertha i Charlotte Brontës *Jane Eyre*. Om hon är någon form av dubbelgångare till Diva så kan hennes död ses både som ett sätt att förhålla sig till de galna döda kvinnornas motiv. Kari är dock inte kluven, möjligtvis genom glappen mellan henne själv och den hon framställs som i historierna om henne. Eller så verkar det nästan tills romanens slut där det antyds att Diva och Kari är två versioner av samma, vilket visserligen emotsägs direkt därpå: »för det är ju inte jag, det är HON och HON är Kari Hammarsköld.»[75] Här sker ändå ett avståndstagande eller kanske ett avslutande för detta att vara två flickor i en. Karis och Divas dubbelgångarskap kommer att tas upp mer i sista kapitlet.

Gilbert och Gubar skriver även om Charlotte Perkins Gilmans novell »The Yellow Wallpaper» från 1892 där huvudpersonen ordineras vila av sin rationella läkare till make. Men istället för att åter bli nöjd och lugn intresserar hon sig mer och mer för den gula tapet som finns i ett av rummen i huset de hyrt. Trots strängt skrivförbud fylls dagboken av anteckningar om den kvinna som tycks krypa bakom tapetens obestämbara mönster. Med tiden upplöses gränserna mellan huvudpersonen och kvinnan som är fångad bakom tapetens galler. I de flesta av skelettfåglarnas böcker rör sig berättelsen också emot en ökad sammanblandning mellan de två flickor som delar kropp. En form av mellanrum och gemenskap uppstår där gränserna för vilken flicka som är verklig blir oklara. Gränsrummet, mittemellanförskapet med sina dubbelgångare, ska få breda ut sig mer i nästa kapitel men också hos skelettfåglarna kan en flicka vara fler.

---

74. Gilbert & Gubar, s. 78.
75. Fagerholm, 1998, s. 428.

FLICKAN OCH JAG

Hos Berny Pålsson är klyvnaden mest uttalad och konkret, vålnaden Bernadette hemsöker henne ständigt:

> Hon är död och jag lyckades inte rädda henne. Utåt sett är Bernadette och jag samma person. Men egentligen är vi två olika. När jag var barn var vi en och samma, vi var ett namn och ett smeknamn på samma person. Men med tiden så delades vi, vi blev två olika.[76]

En psykologisk tolkning skulle givetvis koppla personlighetsklyvningen till Bernys psykiska problem. Hon har skrivits in i ett flertal diagnoser med skiftande resultat. Men de två olika personerna i samma huvud kan också läsas som en till spetsen dragen gestaltning av att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka. De av Bernys syskon som inte förstår eller kan hantera hennes tillstånd kallar henne Bernadette, ser bara »Bernadette, skuggan».[77] Bernadette är den som omgivningen tänkte sig att hon skulle bli men istället blev hon Berny med »emotionell cancer», alltså skev.[78] Det är intressant att det är den skeva versionen av jaget, Berny, som för talan i romanen. Bernadette, den Riktiga Flickan, är bara skugga och viskningar. Så även om Bernadette, i alla fall i syskonens ögon, är den Riktiga Flickan, är det också hon som driver Bernys sjukdom framåt och längre in i destruktiviteten. Gränsen mellan skevhet och Riktighet blir, som ofta, otydlig.

Berny själv har också en ambivalent relation till Bernadette, hon kallar henne älskade tvillingsyster samtidigt som hon besväras av hennes viskande om döden. Berny har på det hela taget en motsägelsefull syn på sin tillvaro i de olika verklighetsskikten och

---

76. Berny Pålsson, *Vingklippt ängel*, Stockholm: Forum, s. 22.
77. Pålsson, s. 81.
78. Pålsson, s. 19.

den förändras också fram och tillbaka. Å ena sidan säger hon att hon är en ängel och att det är världen som är psykotisk. Å andra sidan plågas hon av att falla ur den verklighet som andra människor, DenGråMassan, lever i.

Även om klyvnaden inte är lika konkret för de andra skelettfåglarna så finns den ändå där. Flera av dem talar då och då till sig själva i andra och tredje person eller skiftar mellan hon och »flickan» om det inte är ett jagberättande. Det är små röster som tisslar i huvudet eller bilder av instängdhet som följer av den skevhet de ser hos sig själva. Älskade Lilla Kräk, viskar en röst inom en elvaårig träskvarelse på klassfest i Lindroths »Lilla Kräks första bal». Rösten vet inte vem eller vad hon är. Den galna flickan i huvudet som Karoline i *Vissa föddes perfekta och andra som jag* bär på vet mycket väl vad Karoline är. Ibland är det oklart vem av de två det är som för talan i boken eftersom mycket skrivs som uppmaningar till Karoline. Klyvnaden visar på den ambivalens som finns inför känslan av att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka. Utanförskapet präglas också av en känsla av stolthet och utvaldhet. Lilla Kräks gröna fjäll och gula ögon är inte så hemska som det låter. Det kan vara bra att kunna se i mörkret. »Det finns värre saker att vara om man är elva år och ska gå på klassfest.»[79]

På klassfesten gör Lilla Kräk ett försök att vara en Riktig Flicka. Hon ber om en dans med den hånade pojken Liten. Det är dömt att misslyckas. Liten, som inte alls gillar situationen där han precis blivit förlöjligad inför hela klassen, slår till den påträngande flickan i magen. Lilla Kräk kräks över hela golvet och skratten dånar i rummet. Å andra sidan brukar Lilla Kräk tycka om att vara i skratten. Hon gör vad som helst: äter maskar och dricker kiss. Att hon är en träskvarelse betyder inte att hon inte vill ha uppmärksamhet. I brist på silverhjärtan och schampolukt och andra saker som Riktiga Flickor har, ser hon också till att få den på det sätt

79. Lindroth, »Lilla Kräks första bal», 1997, s. 77.

hon kan. Hon använder en så kallad skamstrategi i likhet med förtryckta gruppers återtagande av stigmatiserande tillmälen som bög eller fitta. Hon tänker inte låta de andra säga att hon är äcklig utan i högsta grad se till att göra sig så äcklig som möjligt. Hon säger det först och tar en viss makt över situationen. Den makt Lilla Kräk lyckas erövra har dock, för henne själv, rätt problematiska villkor. Hennes strategi bekräftar på ett sätt ordningen och gör henne än skevare både i sina egna och klassens ögon. Å andra sidan griper hon väl det enda lilla hörn som ges henne i de Riktiga Flickornas och Pojkarnas värld.[80]

HUNGRIG SOM EN VARG

När skelettfåglarna berättar sig själva genom andra berättelser uppstår också en sorts klyvnad, framför allt när perspektivet växlar från första till tredje person som det gör för Evelyn när hon är tjejen som kräks på toaletten eller Varginnan som ylar av hunger. Även Karoline har ett vilddjur som skriker inom sig:

> Som det kryper under huden, kliar, jag vill slita av det yttersta lagret, kasta bort och komma ut som ny; ett dånande i huvudet av vilddjuret som rasar, släpper lös nu, svartnar, rusar av blod dunkar i tinningarna –
>
> nu brister alla spärrar.[81]

Vissa föddes perfekta och andra som jag är skriven utifrån ett jagperspektiv men frågan är om det är Karoline eller den galna flickan i huvudet som talar? Det tycks variera men ju djupare in i anorexin Karoline tar sig, desto mer verkar rösten tillhöra den galna

80. För längre resonemang om Lilla Kräk se Maria Margareta Österholm, »Skeva flickor i svenskspråkig litteratur runt millennieskiftet», i Frih & Söderberg.
81. Johansson, 2002, s. 174.

flickan. Rösten i romanen riktar sig också till olika personer: Karoline själv, systern Tove, den förlorade kärleken som kallas Baby eller föräldrarna i telefonen.

Karolines vilddjur är en hunger, precis som Evelyns. På en tågstation i Barcelona faller allt; choklad, kex, croissanter köps i hast och slukas på en toalett. Och kräks upp. För »när det väl faller./ Finns inga begränsningar behärskningar ingenting nu Karoline.» Hon faller, »kanske äntligen», och den galna flickan som talar till henne, som ser fettet bre ut sig runt kroppen, kräks, »svullen Karoline som en gris och kladdig» säger hon.[82] Ju mer vilddjuret och den galna flickan tjuter och befaller inom henne, desto färre punkter, desto vildare textsjok och mer uppbrutna rader blir det, ju längre in i svälten och bak i boken Karoline kommer. Precis som *Evelyn Spöke* är Johanssons roman inte bara en beskrivning av vägen in i självspäkning utan ätstörningen äger rum i texten och blir till där.

Greta Olson menar i *Reading Eating Disorders* att skildringar av bulimi och hetsätning är ovanliga i hennes amerikanska material. Hon tänker sig att det beror på att den okontrollerbara hungern är långt mer skambelagd medan den kontrollerade anorektikern går att idealisera. I de svenskspråkiga böcker jag skriver om ser det annorlunda ut. I stort sett alla skildringar av anorexi innehåller bulimiska scener.[83] Det är också i dessa hetsätningsstunder som vilddjuren, odjuren och vargarna får fullt utlopp. När Karoline äter och kräks tampas hon alltså både med den galna flickan och det okontrollerbara vilddjuret. Eller är de bara olika ord för samma sak?

Det är intressant att de hungriga dubbelgångare som plågar Evelyns och Karolines medvetanden beskrivs som djur. Vissa av de metaforer för ätstörningar som Bernhardsson tar upp är också djur, till

82. Johansson, 2002, s. 174-175.

83. Bernhardsson, i Kalitzkus & Twohig, uppmärksammar också detta. Bernhardsson skriver om fler och andra böcker än vad jag gör och att vi båda lägger märke till fenomenet tyder på att det är en skillnad mellan de svenskspråkiga och de amerikanska böckerna. Eftersom jag inte ser denna olikhet har jag inte heller valt att ta upp bulimi och anorexi separat som Olson gör.

exempel ormar eller vargar, men hon läser dem mer som underhuggare i en större metafor som handlar om kamp och intrång. På så sätt blir de snarare monster i en vidare bemärkelse och flickorna har också ambivalenta relationer till dem. [84] Jag tror dock att det för skelettfåglarna har betydelse att det är fråga om djur men att den ligger på ett metaforiskt plan. Pussochkramfåglarna i *Diva*, eller skelettfåglarna för den delen, har ganska lite med verkliga fåglar att göra. Då och då sägs det att de flaxar med vingarna men det är också allt. Fågeln används kanske snarare som en metafor för något bräckligt. När det gäller skelettsorten är det också möjligt att uttrycket »äta som en fågel», spelar in. På samma sätt är det nog med Varginnan och vilddjuret, att det handlar mer om talesättet »hungrig som en varg» och liknelsen »som ett vilddjur». Kanske kan det också kopplas ihop med det mer naturnära och okontrollerbara som vilda djur ibland förknippas med och som också kan associeras till femininitet. Djuren blir i detta fall ett sätt att visa att flickorna inte längre är Riktiga Flickor, att de i dessa hunger- eller hetsätningstillstånd är långt bortom vad femininiteten kräver. I nästa kapitel invaderas också de skeva flickorna av djuriska dubbelgångare men då ser deras förhållande något annorlunda ut.

Jag är en flicka, döda mig nu då! Om livsfarlig femininitet

Oftast tar flickorna i självmordsklubben faktiskt inte livet av sig, med undantag av Kari och även om till exempel Berny gör ihärdiga försök. Idén om döden och framför allt den döda kvinnan är dock ofta närvarande i dessa böcker.

84. Bernhardsson, i Kalitzkus & Twohig.

EN SKADAD KROPP ÄR EN FLICKAS KROPP

På sista sidan av Gertrud Hellbrands *Vinthunden* sticker huvudpersonen sig själv med en kniv i magen och betraktar sin kropp utifrån. Den klyvnad som finns hos andra skelettfåglar blir här konkret och kanske slutgiltig. Om hon dör eller inte förtäljer inte historien. Kniven i magen kommer i vilket fall inte som någon överraskning. *Vinthunden* är en berättelse om masochism och ett problematiskt förhållande till en femininitet som upplevs påtvingad. Om Diva ständigt tänker att »det enda som hjälper mot tankar är hud», så finns i Hellbrands roman variationen »det enda som hjälper mot hud är vasst stål».[85] Det vassa stålet är i händerna både på huvudpersonen men också på andra – män – och om våldet sker med hennes samtycke är inte alltid säkert. Otvetydigt är dock att i *Vinthunden* är en skadad kropp mer eller mindre detsamma som en flickas kropp. Eller en vinthunds. Den tillfälliga älskarinnan Yvette, med ett ärr tvärs över könet, målar tavlor som alla föreställer vinthundar med olika sår. Hundarnas smäckra kroppar blir till en bild för utsatt femininitet, om än dubbel – vinthundar är också mycket snabba jakthundar.

> Ingenting hjälper mot det här, mot den här kroppen,
> mot det här mörkret.
> Jag är ett monster.
>
> *Jag är en flicka*. När blev du flicka? Femton? Fjorton?
> Man lär sig så snabbt. Allt det viktiga, det naturliga.
> Att måla en måltavla. Med munnen i mitten.[86]

Ett monster, en grotesk. *Vinthunden* illustrerar på ett smärtsamt sätt det Russo säger om att den kvinnliga grotesken är en tautologi,

85. Gertrud Hellbrand, *Vinthunden*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004, s. 140.
86. Hellbrand, s. 140-141.

kvinnlighet är i någon mån alltid ett brott mot den manliga normen.[87] I nästa kapitel kommer jag att gå närmare in på skevhetens groteska och monstruösa uttryck. Redan här kan det sägas att skevheten ofta beskrivs som monstruös. Att inte vara en Riktig Flicka är att inte vara flicka alls, kanske inte ens människa.

Tidigare, i romanens barndomsåterblickar då kroppen ännu är en smal pojktorso, finns hos huvudpersonen i *Vinthunden* ett motstånd mot att kallas flicka, »*Jag heter Zeb Macahan och jag är ingen flicka!*», tänker hon och riktar en fantasipistol mot mannen som vill dansa med hennes mamma.[88] Den ständiga negationen av flickskapet pekar på att det är just vad hon förväntas vara, att det inte funnits något sätt att befinna sig utanför den heteronormativa ordningen. Kanske har hennes försök att ta sig ur på vissa sätt snarare bekräftat det. Strax innan kniven i magen erkänner hon att hon är, har blivit och hela tiden har varit en flicka – en rad performativa handlingar som för huvudpersonen får sin final i detta uttalande. Bekännelsen följs av uppmaningen: »Döda mig. Döda mig nu då.»[89]

Och det råder ingen brist på män som även de sätter likhetstecken mellan flicka och smärta i *Vinthunden*. En av de inledande scenerna i romanen är när huvudpersonen i ett chattrum ställer frågan om det är någon som vill plåga en ensam ung kvinna. Men detta är en scen fylld av begär, när svaren strömmar in över skärmen känns det »som om lemmarna fylls av mjölksyra, som om jag sprungit mycket långt». Och hon tänker på en tavla som föreställer en bortrövad kvinna som hon upphetsat betraktat ur alla vinklar. »Det var vällust.»[90] Underordningen betraktas i *Vinthunden* ofta som lust och bekräftelse. Men ibland vill huvudpersonen vända på rollerna och då svarar männen med våld som går långt över gränsen för det tillåtna eller helt enkelt med

87. Russo, s. 11-12.
88. Hellbrand, s. 61.
89. Hellbrand, s. 142.
90. Hellbrand, s. 8- 9.

att ge sig av. I *Vinthunden* granskas den västerländska kulturens begär till och association mellan fagra kvinnor och död med skärpa.

DEN VACKRA ROSEN MÅSTE DÖ. OM DÖDA SKÖNHETER

Första gången Diva träffar Kari väcker hon associationer till det klassiska motivet med den vackra döda skönheten.

> Att komma in i det där rummet, det är som att komma till en annan tid. Som att kliva in i en film som utspelar sig i ett annat århundrade; en film där man bor på sanatorium och skriver på en roman som heter kanske Bergtagen. **Bergtagen**: mindre en beteckning än en beskrivning av en känsla och en stämning. Någonting så malplacerat i förhållande till allting annat, allting utanför, allting här.[91]

Att Kari används som ett återkommande motiv i fiktionen märks bland annat genom att hon placeras i en film, en film av många som läsaren antas känna igen. Berättelsen om den döda skönheten är central i den västerländska kulturen, vilket också Divas lärare tillika första kärlek Daniel påpekar vid ett flertal tillfällen. Hon tas upp i *Diva* på flera ställen genom bland annat referenser till filmstjärnor drabbade av galenskap och ond bråd död, Sylvia Plath eller de kvinnliga mordoffer som inleder i stort sett varje deckare på TV. Men när Diva fantiserar om sig själv i den rollen säger hon: »Men detta är alltså en fantasi./ Jag har inte tänkt dö./ Jag har tänkt leva vidare.[92] Det handlar alltså om att skriva in en annan sorts flicka i fiktionen men att

91. Fagerholm, 1998, s. 27.
92. Fagerholm, 1998, s. 414.

göra det genom att förhålla sig till klassiska motiv. Det blir någon form av upprättelse av alla de vackra rosor som snittats på kulturens skärbräda.

Kari, som inte har någon egen röst, används av fiktionen på gott och ont. Det är som att hon är essensen av alla de döda skönheter som figurerat ända sen »den västerländska kulturens vagga», som Divas Daniel brukar säga. För Kari är inte bara en romanfigur hos Fagerholm och inte ens bara en synnerligen intertextuell sådan. Divas bror, Mellanbjörn, går från hockeyverkligheten till hockeyensamheten och i den blir han författare. Nog för att det inte är mycket till ensamhet. Mellanbjörn befinner sig alltid i mitten, påpekar Diva. Mellanbjörn utgör ett sarkastiskt porträtt av en manlig författare som tar sig själv på väldigt stort allvar. När Mellanbjörn blir stor kommer han att skriva om Kari. Hon kommer att bli Kari-motivet som inte har någonting att göra med vad som verkligen hände mellan Kari och Mellanbjörn när han klättrade upp till henne i hennes rum. Det är inte Karis berättelse Mellanbjörn skriver, säger Diva. Hon reduceras till att bli »det mest poetiska ämnet i världen», en död vacker kvinna.[93]

Sådana finns det, som sagt, en oändlig mängd referenser till i Fagerholms roman och de är egentligen den enda förklaringen som erbjuds till Karis öde. Kanske på grund av att det inte finns något annat svar än att döda kvinnor utgör en bestående del av kulturen, där de inte fyller någon annan funktion än att dö. Som när Diva tänker på om hon själv skulle vara den döda kvinnan som inleder en deckare som sedan: »förvecklar sig i vidare förvecklingar i miljoner avsnitt tills alla garanterat har glömt bort mig som var den vackra döda vid vilken hela mysteriet tog sin början.» För vid närmare eftertanke skulle

93. Edgar Allan Poe skrev 1846 »the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world». För vidare diskussion av 1800-talets kulturella fascination för döda kvinnor se Lisbeth Larsson, »Förord», *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*, Stockholm: Svante Weyler Bokförlag, 2008. Se även Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992.

närmare upplysningar om den döda nog bara vara störande. »Det skulle vara fullt till-räckligt med ljushårigheten&fotomodellängden &underbyxlösheten plus vad som stod i dagboken.»[94] Det kan läsas som en kort sammanfattning av hur Karis leverne och död framställs i *Diva* som därmed också blir en kritik av sådana skildringar.

Kari berättas genom ett flertal olika berättelser, allt från den lungsotiga författarinnan till Rapunzel, Jeanne d'Arc och Damen med lampan.[95] Det sprids rykten om hennes hår, sen blir hon ett orakel som visas upp för pussochkramfåglarna i en skrubb och efter sin död blir hon ett helgon. Och inte tar det slut ens då. Många år senare ska Diva få ett brev av SannaMaria, det så kallade Studentbrevet från en stad i Schweiz. Där berättar hon att det är en flicka som bränt upp sig och att hon nu dyrkas som ungdomarnas martyr. De tänder ljus på platsen där det hände och andra har försökt göra samma sak. Flickan var drogpåverkad och hade länge haft psykiska problem, »hur KAN någon göra något sådant?» undrar SannaMaria. Och då SannaMaria är Karis syster skapar detta en osäkerhet kring Karis berättelse. Eller kanske runt hur SannaMaria som vuxen ser på Karis berättelse. »Så skriver SannaMaria till mig, jag vet inte varför.», säger Diva och äter upp brevet med berättelse och allt.[96] Att Diva äter upp brevet kan ses som ett sätt för henne att oskadliggöra den osäkerhet som SannaMarias ord ger Karis öde. Å andra sidan finns den osäkerheten där hela tiden. Diva berättar om Kari för sin vän och älskarinna Franses i sängen om natten och det är »en historia ur framtiden, en historia för evigt nerlagd i den, fast den inte än har hänt.»[97] Denna framtida historia är också allt som står om Kari i romanen.

Hur Karis, och den Schweiziska flickans, helgonförklaring ser ut i pussochkramfågelversionen berättas före hennes död och även innan hon blir oraklet som ska förvandlas till fjäril. Det finns en sång som

94. Fagerholm, 1998, s. 413.
95. Florence Nightingale brukar ibland omnämnas som Damen med lampan.
96. Fagerholm, 1998, s. 434.
97. Fagerholm, 1998, s. 226.

pk-fåglarna älskar och den handlar om »den världsberömde konstnären Vincent Van Hogg som levde för hundra år sedan och blev ett sorgligt livsöde». Pk-fåglarna förstår sången bättre än någon annan, den talar till deras djupare skiktningar, som de har »bestämt fast andra inte tror det».[98] De sjunger »De kunde inte älska dig men ändå var din kärlek sann» och är övertygade om att de skulle pussat de sjuka solrosorna ur Vincents ögon och kramat honom så att han inte hade behövt skära av sig örat. [99] Sången om Vincent och pk-fåglarnas känslor inför den kan sägas förebåda Karis öde, både som orakel och tragisk hjältinna.

OSYNLIG ELLER OSKYLDIG?

Frågan om döden blir högst handgriplig för Kandres Aliide när hon en kväll drabbas av en oerhörd hunger. Det händer sig vid middagstid när hon står och betraktar en röd pärla med en egendomlig mörk kärna som inte ens ljuset rår på. Kanske ska hungern och tomheten stillas om hon sätter pärlan, som påminner om ett syrligt bär, i munnen? Då, som ofta, väller en bild upp i Aliide och någonstans måste det ju finnas kritor och papper. Hon letar febrilt, måste göra sig av med bilden, och pärlan slinker ner i strupen. Först känner hon inget alls men sedan slår det henne, hon ska dö nu! Pärlan skulle tränga sig in ett avlägset skrymsle av hennes kropp, kanske en tarm. »Magsafterna och den salta plasten bildade i kombination en starkt frätande, dödlig syra som inom kort skulle fräta upp ett oansenligt litet hål i tarmväggen och genom detta lilla hål skulle snart nog väldiga mängder blod tränga in.»[100] Kanske skulle döden ta månader på sig, kanske år.

---

98. Fagerholm, 1998, s. 336. Sången är »Vincent» av Don McLean från 1971, vilket nämns på *Divas* allra sista sida där många, men inte alla, av romanens lån och citat redovisas. Se även Österholm, 2009.
99. Fagerholm, 1998, s. 336.
100. Kandre, 1991, s. 117.

Det viktiga som Aliide vet är att ingen får märka något och efter att ha svimmat av en stund springer hon med sina sista krafter till parken. Där irrar hon, ber till träden, hukar i en stor buske och möter en obehaglig flicka till spegelbild i dammen. Till slut, när hon satt sig ner, lokaliserar hon en punkt där den stickande lilla pärlan smärtar. Där slår hon hårt, hårt och kräks ett vitt litet sekret men ingen pärla kommer upp. Inte ens när hon slår så hårt att hon dubbelvikt faller ner på marken. Hon blir tvungen att gå hem. Fortfarande övertygad om att pärlan ska bli hennes död går hon och lägger sig med ett tyst adjö till sin familj.

När Aliide är på väg hem ifrån parken blir det allt svårare att se i dimman. Hon möter en man och han tittar inte ens åt hennes håll »och hon antog att detta berodde på att döden nu höll på att göra henne osynlig för andra människor, de levande (fast 'oskyldig' var det ord hon först, av misstag, kommit att tänka på).»[101] Glidningen mellan begär, död, osynlighet och oskuld, i flera bemärkelser, är central för de skeva flickorna i självmordsklubbens inre krets. Det påminner om ett samtal som Ellmann skriver om:

> On the other hand, an anorectic woman once informed me that self-starvation was a »quest for immorality». She meant »immor*t*ality», of course, and yet the slip reveals the strange affinity between askesis and excess: the quest for bodilessness – »immortality» – masks a darker quest for bodiliness – »immorality» – and for the most ecstatic surrender to the flesh.[102]

Det vassa stålet, den sadistiska passionen eller den röda pärlan blir en ytterst konkret bild av en femininitet som misslyckas eller som kanske till och med inte är önskad. Som kanske måste synliggöras för att den

101. Kandre, 1991, s. 130.
102. Ellmann, s. 14-15.

är så uppenbar och omöjlig att undkomma. Monstret, begäret eller mörkret blir genom flickornas handlingar osynliga samtidigt som de får en tydlig form. Spektaklet döljs av ett större spektakel.

BLODIG TYLL. OM ETT AMBIVALENT FÖRHÅLLANDE TILL FEMININITET

Berny förblöder i rosa tyll. För henne är det inte femininiteten som känns obekväm. Den är snarare en tillflyktsort. Något hon delar med sina vänner i Änglafamiljen, hennes »mentala rullstol» – både pojkar och flickor som tillsammans ska bygga en fluffig mur mot världens onda.[103] Överdrifter, både i utseende och beteende, blir hennes gurleska sätt att hantera de olika verklighetsnivåer hon hamnar i. Eller den stränga katolska skola hon gick i som barn. Bernys skevhet är överdrift, ett spektakel i tiara och svart smink som kärleksfullt parodierar femininitetskraven och visar fram allt annat än en så kallad naturlig kvinnlighet. Och även pojkar kan vara änglar, glitter och spets markerar inte kön. Precis som Baby Gurlesk oftast är en flickbäbis förutom när hon är en pojkbäbis.

Precis som Diva älskar Berny både männen och kvinnorna, fast snarare pojkarna och flickorna i hennes fall, och bisexualiteten nämns som en självklarhet på *Vingklippt ängels* första sidor. Det betyder inte att hennes begär inte också kan vara ett mörkt monster, även om skam inte är en särskilt närvarande fråga i denna barhudade utlämnelse. Berny både omfamnar en kaxig slampighet som tar vad hon vill ha samtidigt som den också är ett uttryck för en destruktiv sida. Sexuella övergrepp spökar i det förflutna men även i nuet.

Russo skriver om den kvinnliga grotesken, att vissa kroppar i vissa sammanhang genom sina överdrivna normbrott både är farliga och i fara.[104] Berny förkroppsligar den dubbelheten. Som hon själv

103. Pålsson, s. 48.
104. Russo, s. 54-56.

säger tillhör hon inte DenGråMassan och detta är på både gott och ont. Givetvis mest ont med tanke på alla skärsår, droger, behandlingshem och hallucinationer hon genomlider. Men dubbelheten är också räddningen. Mot slutet av *Vingklippt ängel*, när hoppet om ett friskare liv påbörjats, tänker hon på sin Änglafamilj och att ingen i den har tillbringat större delen av sitt liv på institutioner. De ligger inte fastspända i bältessäng, känner sig inte utskrattade av snön eller ser blodiga barn. Hon inser att frisk inte behöver betyda normal, att en ängel inte måste vara psykotisk.[105]

BORTOM DET LYCKLIGA SLUTET

Det finns en kvinnlig självmordsklubb i litteraturen. Berättelser om kroppar som skevar, om att inte höra hit eller dit, revbenen som skaver mot möblerna, ärren fullt synliga. Om Andrea, Evelyn, Lilla Kräk, Aliide, Berny, Karoline, OCD-flickan och andra namnlösa. De eller jag kan tyvärr inte erbjuda det lyckliga slutet. För det är inte det som spelar roll. Femininiteten är en klänning som inte passar någon kropp, hur än liten, och ett flickskap som växer in i kroppen. Blir snärjande trådar av kött, kropp, text. Att vara tvungen att förhålla sig, hur skevt det än blir. Skelettfåglarna frågar varför men vägrar att svara. Sjukdom som ett språk och romaner som skriker. Kroppar som talar även om tungorna inte alltid gör det. Som Kari när hon berättas genom Divas röst och blick:

> Berätta Karis historia. Gör Kari till ett helgon på riktigt. Ett helgon som brinner upp. Sankta Lucia.
> Ett ordlöst helgon fullt med ord i kroppen.
> Den godaste och renaste svenska man någonsin hört.
> Men är det så berättelsen ska berättas?[106]

105. Uppföljaren *Känn pulsen slå* kom 2008 och handlar om Bernys fortsatta kamp, missbruk och återfall. Som titeln antyder pekar den också mot en vilja att överleva.
106. Fagerholm, 1998, s. 330.

Så står det alldeles i slutet av *Diva*. I linje med det ständiga ifrågasättandet av begrepp och infallsvinklar som utgör romanens själva grund, ställs här frågan om det verkligen var på det sättet berättelsen om Kari skulle belysas. Det antyds återigen att det finns flera möjliga versioner av Karis historia, likväl som av de andra flickornas.

Det finns många sätt att berätta skelettfåglarnas historia och frågan om hur det ska göras är ständigt närvarande. Berättandet som tematik har varit en viktig fråga. Ätstörningarna och självdestruktiviteten blir för skelettfåglarna ett sätt att performativt utföra sina skevheter, i handling men också i texten. Det kan också handla om att ta sig in i andra större berättelser för att göra skevheten begriplig men också för att skeva till dessa andra berättelser. Kanske är berättelserna inte alltid konstruktiva eller upplyftande, vilket de inte heller behöver vara för att lyfta fram viktiga saker om genus och kropp. Om att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka och vilka konsekvenser det får för både fysik och fiktion. Som till exempel ifrågasättanden av bilden av den döda skönheten eller andra kvinnobilder eller om att svälta sig, skära sig eller hetsäta som ett tecken på skevhet. En annan konsekvens det får är någon form av klyvnad, en galen flicka i huvudet för talan och tar ibland över. Denna klyvnad kan också visa sig i texten genom ständiga växlingar mellan första och tredjepersonsperspektiv. Jag ska nu gå vidare till ett annat skevt kroppsligt gränsland. Jag kallar det mittemellanförskapet och det befolkas av monster, en blandning av dikotomier och ett uppbrytande av dem. I mittemellanförskapet finns det även andra djur än fåglar, andra dubbelgångare och ibland tar de sig till och med ut ur flickorna.

Mittemellanförskapets monsterflickor. Bådeoch och varkeneller

Med allting gyttrat kring sig. Det samlade bråtet. Denna vilja att vägra, inordnas. Växer, blir rum. Det är de samhällsfarliga som är förförarna. Snart växer det missvisande i mitt långa hår. Jag får gå till det som saknar högre ordning och klänga mig i det onormala. Det är varkeneller. Det är sant.

Hon har hänt i mörkret. Jag ser, nu finns hon plötsligt igen. Hon är ju det vackraste. Är lika tjock och växer, blir bara tjockare. Prinsessan sitter uppflugen på avgrunden mellan det fruktansvärda i håret.

Det jag har, tas ifrån mig. Urled på den renaste svenska. Det egensinnigaste jag har, tas ifrån mig.

Urled på en brinnande docka, en lång glänsande vinge.

Utan läppar och klänga mig genom skogen i skepnad av en flicka som ligger tjock och uppjagad av längtan efter en balettföreställning. Jag skickar en galen flicka med luciakläder, ljusen tända i mörkret.

En stege mot det onormala, här i fältet av gåtfullhet. Jag har snaskstrejkat ihop till hundra borsttag.

I varje flicka bor en hirsut. Jag utforskar det oproportionerliga och det oanpassliga. Jag stannade i mitt hår som sluppit lös. Stannade, utan språk utan revir utan läte. En mänska bortom tid.

Nu ligger jag urled på nätterna, ynklig och väntar. Vägrar inordnas och klänga mig in i flera subjektiva världar. Jag gick, sötare och gulare, iväg. Jag tenderar att tindra med ögon och vrede. Slå ut över gränsen

till det normala. Sluter ögonen och vreden slår ut som en hejdlös hyena i natten. Ren och stum. Oåtkomlig i den fläckiga huvan, de vansinnigt flygande lockarna. Jag har mer än hundra borsttag.

I varje flicka bor en mänska bortom tid, lurvig i ett lejons skinn. Har fått fatt på vad andra flickor lärt sig. Jag bara berättar, är ingen skugga. Som om jag hållit allt.

Jag har en dagbok. Min kala hjässa lyser överallt. Över varje flicka med hår. Håret som ger texten labyrintiska egenskaper. Med monsterflicka avses inte att hon är i mitt skinn. Hennes lurvna skinn lenare än de tjocka sträva testarna, duniga fint tjattrande. Hon svingar sig, för mig genom skogen i ord. Världen försvinner upp i ett vargliknande beteende.

Ett öppet rum. Hår växer och väntar på huvudet. Så lyder hennes dagbok och därifrån ska jag ta mig en historia. Hur en flicka förväntas vara. Suddig men söt. Låter det egensinnigaste vara ett öppet rum.

Häpnadsväckande att klä den fjäril som ska flyga.

Jag kan föreställa mig en varg inuti. Ett tyst svart träd som ingen människa vill falla ner ur.

Det egensinnigaste jag har innehåller grepp som sluppit lös i henne. Prinsessan sitter uppflugen.

Hon undgår sitt samhälles fruktan och heterosexualitet.

Vem är ett hår?

Växer jag tillräckligt häftigt och okontrollerbart i min krona. Ser, utan läte. Sluter ögon och inskränkning. För det normala. Det missvisande i mörkret.

Jag är här, skrämd. Och växer, lyser, överallt. I varje flicka, en atmosfär av människor.

Det är hon?

Denna stora hemska flicka av längtan. Efter något slags synligt avtryck på huvudet, ett rovdjurs. Hennes nattögon gör henne lurvig i sina beståndsdelar.

»Vem är hon?
Denna stora hemska flicka av kött.
I vägen för allt.»

Kandre, *Bübins unge*, s. 39.

Ja, vem är hon, den där flickan som plötsligt bara finns där i Mare Kandres *Bübins unge*? Sjuklig, svullen och ihärdig i sin närvaro dyker hon upp samtidigt som huvudpersonen, Kindchen, får sin första mens. I det lilla huset i byns utkant vidtar en kamp på liv och död. Hemmet är inte stort nog för dem båda. I *Berenikes hår* av Pirkko Lindberg är det istället kroppen som inte är stor nog för två. Berenike har haft en tvilling i höften som vid operation visade sig bestå av hår och tänder. Nora Mortale döper Berenike henne till och de ska återses under helt andra omständigheter i landet Oblivion som Berenike åker till från Kliniken där hon legat inlagd. Hennes resa blir en strapatsfylld arkeologisk expedition fylld av dubbelgångare; flickor av kött och hår. Hon skriver om sina upplevelser till Doktor Libius och i dessa häften är hennes långa, urskogsaktiga hår ett återkommande tema. Innan vistelsen på Kliniken, som Berenike hamnade på efter att fästmannen Leo Friman hjärtlöst lämnat henne på bröllopsdagen, kan det tänkas att hon precis som huvudpersonen i *Kamalas bok* (1986) av Inger Edelfeldt kände sig som en varg i en papperspåse. Och Kari, i Fagerholms *Diva*, lär sig tala igen medan hennes hår växer – så långt att pojkarna och flickorna i Värtbyhamn med omnejd kan klättra upp för det och komma till Kari i hennes rum. Det är något provocerande med detta hår i all sin myckenhet. De vuxna kräver att Karis hår klipps. Kari dök upp redan i förra kapitlet men här är det alltså hennes vilda hår som ägnas uppmärksamhet. En annan Fagerholmsk flicka förvandlas då och då till kanin, tyst men hejdlös.

I det här kapitlet figurerar flickor i mittemellanförskap – utanförskap som kommer av att vara mittemellan. Mellan dikotomierna och bortom. Skevheter, även de jag skriver om i andra kapitel, skulle kunna förstås som mittemellanförskap, att inte höra till vare sig det ena eller det andra. De monstruösa mittemellanförskapen jag väljer att ta upp här är mer konkreta, till skillnad från till exempel Skelettfåglarnas litterära störningar och kroppsliga konsekvenser. Jag vill gå djupare in i hur det kan se ut när skevheten tar sig fysiska uttryck och skapar kroppsliga situationer som blir syn- och kännbara för flickorna och därför säger ännu mer om hur skevhet kan göras. På följande sidor vill jag veckla ut några särskilda sorters skeva mittemellanförskap. De som tar form, fysisk och mental, låter flickor förvandlas, få dubbelgångare eller artar sig i överdrifter, långt dragna.

Monsterteori

Alla dessa förvandlingar och former vill jag närma mig genom figurationen monsterflicka. Jag ska även blanda in den kvinnliga grotesken och hennes gurleska lillasyster. Med monster menar jag inte främst något skrämmande, utan något som inte kan placeras in i motsatspar eller befinner sig mellan dem. Gurleskens sammangyttrade lager på lager-kjol kan utgöra en monstruös position, till synes motsägelsefulla företeelser går i allians och bildar mittemellanförskap, positioner bortom de enskilda delarna. I figurationen monsterflicka är möjligen gurleskens groteska och överdrivna drag huvudet högre än gulligheten. Men gränserna mellan det gulliga och det äckliga är ingen prydligt uppritad linje. Glenum skriver att flickighetens dragning till gulligheten har att göra med en känsla av akut deformation.[1] Själva sammansättningen

1. Glenum, i Glenum & Greenberg, s. 16.

monster och flicka skulle kunna sägas vara ett gurleskt uttryck.

Upplösningar och överskridanden är centrala i monsterflickornas berättelser och därför kommer jag också låta begreppen – skev, queer, monster, grotesk, gurlesk – flyta in i varandra och tillsammans med flickorna skapa figuration. I *Portföljen i skogen* menar Stenwall att sjuttiotalets samhällstillvända realism avlöstes av en litteratur som skriver fram kvinnokroppen som »ett vilt och ofantligt universum», där vad som helst kan hända och händer. Kropp och sexualitet blir skrämmande men samtidigt fyllda av alla upptänkliga och otänkbara möjligheter.[2] Monsterflickornas mittemellanförskap utgör en sådan möjligheternas plats men innan jag går dit ska jag först göra en utflykt i ett landskap av monstruös teori och andra besläktade tankar.

SMUTSIGA MONSTER PÅ STAKETET? OM BITEORI, OREDA OCH SKRÄCK

Monster, vad betyder det? Någon kanske tänker på ett grönt och slemmigt sjöodjur, en annan på en varulv eller en massmördare i mänskligt format. Kakmonstret kanske? Alla har rätt. Monstret är gränslöst och föränderligt och, kanske, skrämmande. Så allra först en snabb handledning i teratologi, läran om missbildning – om monster. I en artikel med just rubriken »Handledning i Teratologi. En dekonstruktion av bisexualitet och andra monstruösa fenomen» (2001) undersöker historikern Sara Edenheim kopplingarna mellan bisexualitet, trans och andra mittemellanpositioner – kort sagt, monster. Monster är det som inte kan kategoriseras och placeras in i dikotomier och som därför verkar skrämmande. Edenheim förklarar varför hon inte använder mer positivt laddade ord,

2. Stenwall, s. 33. Den svenskspråkiga litteraturen tar det dock förhållandevis lugnt i jämförelse med till exempel Marie Darrieussecqs *Suggestioner* (*Truismes* utkom i Frankrike 1996 och den svenska översättningen gav Norstedts ut 1997) där huvudpersonen sakta men säkert förvandlas till en gris.

som till exempel revolutionär, med att sådana motsatspositioner ofta integreras och oskadliggörs i samhället.

> Att erkänna att revolutionärer, samhällsomdanare, gränsöverskridare inte är snälla och inte vill integreras i samhället – de vill omkullkasta det, förstöra dess beståndsdelar och äta upp de gamla makthavarna – är ett sätt att vägra inordnas och etiketteras efter heteropatriarkala mönster. Jag vill ge gränsöverskridarna, dikotomi-marodörerna, de samhällsfientliga, de oanpassliga, de föränderliga och okontrollerbara sin rättmätiga status som samhällsfarliga och skräckinjagande – kanske inte för mig eller dig, men för den grupp av människor som har mer makt än de behöver. [3]

Redan här börjar begreppen gå in i varandra. Det som Edenheim säger i citatet ovan ekar av centrala idéer inom queerteorin, som motsätter sig hur avvikelser assimilerats och därmed oskadliggjorts av heteronormativiteten. Även om monster är hemlösa och inte har någon säker kategori att springa och gömma sig i, så är de inte föräldralösa. Monster, skriver Edenheim också, härstammar ifrån och består av två igenkännbara fenomen, motsatser som blandats.

Det gäller till exempel bisexualitet som också är ämnet för Edenheims artikel. Bisexualiteten kan ses som en kombination av homo- och heterosexualitet men är vare sig det ena eller andra. En sådan mittemellankategori stör varje ordning som vill dela upp allt i prydliga motsatspar. Samtidigt bygger mellanläget i någon mån också på dikotomierna, om de inte fanns skulle det inte heller finnas några blandningar. De monster jag är ute efter här

3. Sara Edenheim, »Handledning i Teratologi. en dekonstruktion av bisexualitet och andra monstruösa fenomen», *lambda nordica*, 2001:1-2.

är dock snarare sådana som försöker upplösa dikotomierna. Även om gränsöverskridanden också leder till att nya linjer ritas upp på kartan så tänker jag mig att monsterflickan rör sig fram och tillbaka i landskapet. Hur jag resonerar kan bland annat förstås genom biteori.

Malena Gustavson skriver i sin avhandling *Blandade känslor. Bisexuella kvinnors praktik & politik* (2006) om något hon kallar mellangrundet. Begreppet är hämtat från Clare Hemmings som menar att bisexualitet både språkligt och begreppsligt är placerat mellan hetero- och homosexualitet. Bisexualiteten blir därför ständigt avbruten i sin process att skapa självständig mening, då den är hänvisad till och normaliserad av mellangrundet. Mellangrundet är ett mellanrum där aktivitet pågår, till exempel att mötas halvvägs i en politisk kompromiss, säger Gustavson. Hemmings menar också att ett vanligt sätt att försöka inkludera och därmed normalisera det bisexuella mellangrundet är tanken på bisexualiteten som gränsöverskridande och allomfattande. Det gör att bisexualiteten inte ses som något självständigt och varaktigt utan endast får uppgiften att livnära sig »på avgrunden mellan homo- och heterosexualitet». Mellangrundet som position kan alltså bli problematisk, som Gustavson skriver, anspelande på Hemmings: »Vem vill egentligen stå på en bro?» Men Gustavsson använder också begreppet för att undersöka hur förhandlingen om utrymme och betydelse ser ut ifrån denna perifera mittpunkt.[4] Den perifera mittpunkten, egentligen en självmotsägelse, ser jag som en plats för de skeva monsterflickorna. De är både utanför och mittemellan – samtidigt. Gurlesk skulle kunna vara ett annat namn på denna perifera mittpunkt som består av blandning och som blir

4. Malena Gustavson, *Blandade känslor. Bisexuella kvinnors praktik & politik*, Göteborg: Kabusa böcker, 2006, s. 41-43. Eftersom mellanrum på svenska betyder neutral zon har Gustavson valt att översätta Hemmings begrepp »middle ground» med mellangrund istället. Hon menar att ordet mellanrum inte är representativt för bisexualitetens position. Dessa tankar påminner om det jag menar med att använda ordet »mittemellanförskap».

intressant just på grund av det. Gurlesk är mer än en samlingsbeteckning för en kombination av olika estetiska uttryck. Det är just sammangyttringen av det flertaliga som tillsammans bildar en mittpunkt som rhizomatiskt utgår i många sorters skeva flickskap.

När Gustavson i ett avsnitt av sin avhandling presenterar teorier om och metaforer för bisexualitet tar hon bland annat upp genus- och filmvetaren Maria Pramaggiores bild »att sitta på staketet». Med den bilden vill hon framkalla en position som bygger på tvetydighet och motsätter sig avgränsningar som utesluter olikheter från varandra. Hon ser inte bara bilden av staketet som användbar för sexualitet, den kan också gälla andra frågor. [5] Bilden av staketet är en tanke som passar i mittemellanförskap. Staketet är en gräns som monsterflickorna befinner sig på. De är vare sig på den ena eller andra sidan, även om de ibland sätter ner en fot någonstans.

Saker på fel plats, som har fallit mellan stolarna och ligger och skräpar på golvet. Det kan kallas monster men har också en hel del likheter med den västerländska definitionen av smuts i Mary Douglas *Renhet och fara. En analys av begreppen orenande och tabu* (1966). Smuts är något som kränker ordningen.[6] Och oreda i ordningen är vad monster skapat, historiskt sett. Foucault hävdar att när vissa nyfödda på 1800-talet ansågs monstruösa skapade de framför allt oordning i de legala systemen i frågor som arvsrätt och äktenskap. Skulle till exempel ett barn med två huvuden ses som två barn eller ett, krävdes det ett eller två dop?[7]

---

5. Gustavson, s. 93-95. Staketmetaforen är en fortsättning på Eve Kosofsky Sedgwicks garderobsmetafor. Pramaggiore menar att garderobsmetaforen inte är representativ för alla sexuella representationer och att den riskerar att reproducera sig själv som normativ. Gustavson påpekar också att »sitting on the fence» egentligen inte har någon svenskspråkig motsvarighet även om bilden är kulturellt igenkännbar.

6. Mary Douglas, *Renhet och fara. En analys av begreppen orenande och tabu*, 1966, (svensk översättning 1997), Nora: Nya Doxa, s. 10.

7. Maja Larsson,»From Frightening Beast to Primitive Stage. On the Normalization of the Monstrous Body», *Body Claims*, Janne Bromseth, Lisa Folkmarson Käll, Katarina Mattsson (red), Uppsala: Skrifter från Centrum för genusvetenskap, 2009.

Det monstruösa bildade alltså plumpar av smuts i lag och ordning och naggade dess rigida former i kanten.

Monster finns i många skepnader, vad som kännetecknar dem är deras kontextbundna föränderlighet. I *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995) skriver Judith Halberstam om gotisk skräck från 1800-tal till samtid, alltifrån Frankensteins monster, Dracula och *Dorian Grays porträtt* (1890), till motorsågsmassakrer och *När lammen tystnar* (1991). Gotik definierar Halberstam som en retorisk stil och narrativ struktur skapad för att inge skräck och begär hos läsaren.[8] Monstren ingjuter också både skräck och begär hos personerna vars fiktiva värld de delar. Begäret handlar om längtan efter befrielse från restriktioner och skräcken om att monstren visar på bräckligheten i mänsklig identitet. De monstruösa uttrycken ägnar sig åt extravagans och gränslöshet i både form och innehåll. Såväl monstren som texterna de bebor är för mycket och en del av skräckupplevelsen är det oändliga antalet tolkningsmöjligheter, att begreppet mening löper amok.[9] Skeva monsterflickor och texterna de befolkar har allt att göra med det som Halberstam tar upp. Däremot uppfattar jag det inte som att monsterflickornas böcker vill ingjuta skräck i läsaren, berättarperspektiven ligger ofta nära dem och befinner

8. Det finns givetvis andra definitioner av gotik och bland annat Fyhr, 2003, har kritiserat fokuseringen på skräck. Han vill istället uppmärksamma den melankoli som ofta präglar gotiken. Fyhrs definition av gotik är ganska omfattande och lyder: »En gotisk text skildrar en eller flera subjektiva världar, som saknar högre ordning och utmärks av en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet, samt innehåller grepp som ger texten labyrintiska egenskaper.», s. 64. I kapitlet med rubriken »Definitionen av gotik» går Fyhr igenom denna definition, ett motiv i taget, och tar upp saker som dubbelgångare, metafiktion och fragmentariska texter. Vid en första anblick skulle det kunna verka som att hans definition av gotik går hand i hand med det som tas upp i detta kapitel. Dock består hans genomgång främst av uppräknande av motiv och grepp samt exempel på hur de används. Fyhrs definition av gotik tillför alltså inte så mycket till den skeva monsterteori som jag här vill bygga. Jag ser därför ingen anledning att föra in gotikbegreppet i detta kapitel.

9. Judith Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham & London: Duke University Press, 1995, s. 2.

sig på deras sida. Monsterflickorna är inte skrämmande i samma bemärkelse som till exempel Dracula. I alla fall inte för dig och mig, men kanske för dem som har mer makt än de behöver, som Edenheim skrev.

Halberstams monstruösa tänkande är användbart i framskrivandet av mittemellanförskapet. Det finns dock viktiga skillnader i våra mittpunkter och infallsvinklar. Monstren i *Skin Shows*, framför allt de med mer än hundra år på nacken är tillkomna i en annan kontext än de flickor jag skriver om. Halberstams monster är blandningar av olika skillnadsskapande delar, material, kroppar, genus, etniciteter och klasser, med syftet att skapa skräckinjagande avvikande kroppar. Monsterflickorna är visserligen avvikande kroppar men snarare än skräck och äckel inger de sympati. Monsterflickorna är skrivna i relation till de klassiska monstren, ikläder sig deras hud för att tala med Halberstam, men snarare för att visa på att genusframställning och identitetsskapande i någon mån alltid är monstruöst. Halberstam säger också att när det gäller de postmoderna monstren, de som figurerar i till exempel samtidens skräckfilmer, så är de ofta en konspiration av kroppar snarare än en endaste skrämmande form. Alla kroppar och identiteter löper risk att inbegripas i det monstruösa, på gott och ont. Det leder, enligt Halberstam, till tanken att alla subjekt åtminstone delvis är monstruösa.[10]

De flesta monster Halberstam skriver om är män, eller åtminstone av maskulint genus, vilket också spelar stor roll för resonemangen i boken. Dessutom undersöks hur gestaltningarna av monstren är djupt inbegripna i föreställningar om ras. Halberstam vänder sig emot psykoanalytiska tolkningar som påstår att monstren är uttryck för perversa begär och annanhet som göms inom

---

10. Halberstam, 1995, s. 27. Trots att mina monsterflickor och Halberstams postmoderna monster står närmare varandra tidsmässigt ser jag större likheter med monstren av äldre datum. Därför förhåller jag mig mer till Halberstams resonemang om gamla tiders monster.

den respektabla människan. Istället för att gestalta något existerande, säger Halberstam, är monstren producerade av föreställningen om respektabilitet.[11] De gotiska monstren är, menar Halberstam utifrån Foucault, disciplinära tecken, gestaltade varningar för vad som händer om kroppen fångas av sina begär eller om subjektet inte klarar av att lägga band på sig.[12] De monsterflickor jag skriver om förhåller sig till frågan om respektabilitet och problematiserar den på ofta gurleska vis medan Halberstams litteraturhistoriska monster oftare stärker uppdelningar i normalt och avvikande. Enligt Halberstam har psykoanalysen, givetvis med Freud i spetsen, försökt koppla ihop monstrositet och sexuell perversion, till exempel genom att tala om paranoia som skräck för undanträngda ickeheterosexuella begär. Monstret placeras inom sexualiteten, där det kan förklaras, diagnostiseras och botas. Sådana tankar har gett upphov till en genusmärkt och homofobisk förståelse av skräck, perversitet och våld. Genom att upplösa den tankefiguren tänker sig Halberstam att det är möjligt att formulera teorier om skräck och våld som vare sig är essentialistiska eller homofobiska.[13] Monsterflickorna pillar på sambandsknutarna och leker med de psykoanalytiska teorierna, både omfamnar och kritiserar dem – utgör berättelser om monster som kritiserar normativiteter.

Maria Österlund ägnar sig också åt monsterflickan i artikeln »Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*»(2003). Österlund uppmärksammar att flickorna i ett flertal av Edelfeldts uppväxtskildringar växlar mellan det mönstergilla och det monstruösa och att böckerna kretsar kring frågan om vad det innebär att vara flicka. »Med monsterflicka avses inte att flickan anammar en våldsam roll utan att hon utforskar det ondas möjlighet inombords samt att hon vågar bryta mönstret för hur en flicka

11. Halberstam, 1995, s. 82-83
12. Halberstam, 1995, s. 72
13. Halberstam, 1995, s. 112

förväntas vara.»[14] Skeva flickor kan eller vill inte vara mönsterflickor, de försöker och tappar sina prickar. Ordlikheten mellan orden mönster och monster visar på den dubbelhet som finns i skevheten, orden flyter ihop och det som till synes är mönstergillt kan med ens bli monstruöst. Halberstam tar också upp ordlekar och dubbeltydigheter som en viktig del i monsterberättelserna. Ett ord eller begrepp får ofta ett flertal, kanske till och med motsägelsefulla, betydelser vilket skapar en osäkerhet som kan verka skrämmande. Inte ens språket eller berättarstrukturerna vill längre hålla sig till det fastslagna och igenkännbara. Det lurar alltid andra möjliga betydelser bakom varje ord och de kan när som helst hoppa fram ur sitt gömställe.[15] För de skeva flickorna i det här kapitlet är det helt uppenbart så att ett monster har gömt sig i det mönster som de förväntas följa – att monstret kanske till och med alltid är en oupplöslig del av mönstret.

Efter denna korta utflykt i olika sätt att tänka på skeva monstruösa kroppar är det dags att ta sig an litteraturen. Jag kommer att börja med frågan om hår, både på huvudet och resten av kroppen, för att sedan gå över till skeva syskonskap och dubbelgångare – där somliga skulle kunna kallas galna flickor som kommit ner från vinden.

Skev hårväxt. Flickskap över styr

»Hon har så mycket att tindra med: ögon och tänder och läppar och hår.»[16] Så tänker Lilla Kräk i Lindroths *Flickorna* om Belliezette, schampodoftande, läppglansiga Belliezette. Kanske den enda som

14. Maria Österlund, »Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*», *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, Michel Ekman & Roger Holmström (red), Åbo (Åbo Akademis förlag), 2003, s. 91-92.

15. Halberstam 1995, s. 178-179.

16. Lindroth, s. 78.

är Riktig Flicka på skolfesten, ja kanske överallt. Allt från sagor till reklam kan berätta att ett tjusigt hår är viktigt. Lilla Kräk vet det och även en hel del av de andra skeva flickorna. Men kan det ändå bli för mycket hår, på huvudet alltså? Så mycket att det blir skevt?

KARIS TJOCKA STRÄVA HÅR. OM EN SKEV RAPUNZEL

Kari i *Diva* får känna på vådan av att ha för mycket hår in på bara huden. Eller in på bara håret snarare. Hennes långa, långa svall är synnerligen provocerande för omgivningen. Nästan som om det skulle vara ett monster som stör förortsfriden. För Karis hår växer sig långt, långt och Värtbyhamn med omnejd upprörs. Inte egentligen över håret utan mer över vad hon använder det till, hur hon låter pojkarna och flickorna klättra upp i det. Och det som sedan händer i rummet. Nej, håret måste klippas. Men nu går jag händelserna i förväg. Såhär börjar det:

> **Karis rum.** Det här är vad som händer i Karis rum på andra sidan väggen, bredvid aprummet som jag sover i på nätterna. Karis hår börjar växa. Karis hår växer och växer, blir bara tjockare och gulare ju mer det växer. Karis hår växer tills det är så långt och tjockt att man aldrig tidigare har sett ett hår som är lika tjockt och långt. Då stiger Kari upp ur sin säng, knäpper på bandspelaren som är en spolbandspelare som hon och hennes syster SannaMaria har **snask-strejkat** ihop till.[17]

Sen öppnar Kari fönstret, hänger ut håret och börjar borsta »hundra borsttag varje dag, precis som hon och många andra

17. Fagerholm, 1998, s. 48.

flickor lärt sig.» Men hon tappar borsten och utanför står en hjälpsam pojke som plockar upp den. Han klänger sig upp i håret och får vara med Kari i hennes rum och det som händer är dolt bakom ljudet av bandspelarens korrekta uttal. Och det ska inte bli sista gången, det ska bli fler pojkar, flickor och även Diva ska klättra upp till Kari. »Så blir Karis rum **ett öppet rum.**»[18] Ett rum det går försiktiga rykten om. För ungdomarna i området förstår att den oerhörda hemligheten med flickan, fönstret och håret måste bevaras. Hemligheten är en del av den dolda läroplanen. Deras egen värld.

När Diva ger sig på den förgyllda illustrationen av heteronormativitet som finns på hennes dagboks pärm, är även detta kopplat till Karis hår. »Jag är förföraren, detta är min dagbok.» Så tänker Diva där hon står bland hårspännen och gem i marketbyggnaden och medan hon tänker hörs ett skrap. För hon skrapar på en dagboksbokpärm med en bild på: »Prinsen och prinsessan i varsin ända av en stege som prinsessan sitter uppflugen på högst uppe och väntar på prinsen nedanför, i guldbeläggning.» Hon skrapar bort beläggningen så att den röda plasten kommer i dagen. Och precis då kommer hon också åt hyllan med hårspännen och de regnar i tusental ner på golvet. Bländar, så att Diva nästan tappar balansen. Hon tänker: **»Jag ska samla spännen och klänga mig upp i Karis hår,** jag ska fästa mina spännen i de tjocka stråva testarna.[19]

Här syns brottet mot sagans stereotypa värld, med klättrande prinsar och väntande prinsessor, tydligt. Men det är klart, om Diva – förföraren – ska klänga sig upp i Karis hår kan hon inte ha en dagbok med en sådan bild. Framför allt inte då dagboken inte är en sådan som talar från djupet av hjärtat utan snarare är till för bröderna att hitta och läsa i, ett eget rum som jag tar upp i nästa

18. Fagerholm, 1998, s. 49.
19. Fagerholm, 1998, s. 96-97.

kapitel. Diva skriver om sagan med sig själv i rollen som prinsen, för sina bröder och alla andra som vill läsa. Hon står i Franses fönster och ser alla som klättrar upp för Karis hår, tänker att hon själv också skulle vilja klättra upp till Kari. Det är en scen fylld av begär: »Knopplor som mina bröst stelnar till. De stelnar. Möjligtvis. En hypotes. Jag sluter ögonen och ser för mig Karis långa hår. Jag har hundra spännen nu.» Begäret riktas mot Kari men kanske också mot att hon låter så många pojkar och flickor komma till sig. För det är också så Diva gör, på de omkringliggande sidorna nämns inte bara Franses och Kari, utan också pojkvännen Leo och läraren Daniel: »Det är också HUNGER.»[20] Divas begär har att göra med Karis brist på respektabilitet, ett tillstånd som kanske inte är helt självvalt. Karis och Divas familjer har olika klassbakgrund och därför har flickorna olika möjligheter till en utlevelsefull sexualitet. Diva innehar den mer privilegierade positionen och kan leva ut sina begär medan Kari får agera i hemlighet. Trots olikheterna tycks Diva begära Kari med någon form av identifikation. Diva förstår, och vill ha, det som den fördömande omgivningen inte begriper och avvisar hos Kari.

Kari, en höghusens Rapunzel. Men här finns ingen trollpacka och hon väntar inte på en prins. Hon väntar på flera och inte bara prinsar heller. Karis hår, längre, tjockare och gulare än tidigare skådat, vilket påpekas med eftertryck och genom upprepandet av dessa ord träder en högst konkret bild av överdriven femininitet fram. En femininitet som är så mycket att den blir för mycket och därmed undergräver varje tanke om naturlighet. Att håret även hänger samman med sexualitet, sexualitet som också är för mycket, märks när de nattliga mötena i Karis rum uppdagas. Det är något som är skevt med Kari, det kan de vuxna se. Och skevheten blir än mer framträdande när den döljs bakom något som annars hör Riktiga Flickor till, ett vackert långt hår. Även om det känns

20. Fagerholm, 1998, s. 99-100.

strävt när flickorna och pojkarna klättrar i det. Strävheten, ytterligare en skevhet. Och ännu en är kontrasten till Karis röst på bandspelaren som överröstar vad som egentligen sker i rummet. »Det är ordspråk, glosor, Pelle-meningar på den renaste svenska man någonsin hört i Värtbyhamn med överallt.»[21] Karis korrekta språkvändningar har också strävhet, skevhet genom överdrift. Hon artikulerar så rätt att det låter smått underligt och hon använder fel ord i fel sammanhang. Karis skevhet tycks oftast ske genom att hon gör vad som inte väntas eller gör det några grader för mycket.

Den saga som Kari finns i är visserligen omförhandlad på många sätt men hon går ändå som bekant ett sorgligt öde till mötes och det börjar med att hon, som Rapunzel, får håret avklippt när besöken i rummet avslöjas. Också då ska Diva stå i Franses rum och se Kari i fönstret och först inte förstå vad hon ser. »**Karis kala hjässa lyser**, överallt.[22] Sen syns inte Kari i fönstret mer, inte någonsin. Men det är ingen trollpacka som klipper av håret, det är en barberare, och det är Karis mamma som tar henne dit. Även om det är de andra föräldrarna i Värtbyhamn med omnejd som kräver det. För det är ingen hejd på upprullandet av historien om vad som försiggått bakom Karis gardiner. Åtgärder måste vidtas, det är Värtbyhamn med omnejd överens om.

Karis mamma, som liksom sin dotter också var sjuk och sängliggande som barn, drabbas i barberarsalongen av denna delade erfarenhet när hennes dotter sitter där »och låter det vackraste, det egensinnigaste hon har, tas ifrån henne.» Men kort hår är ändå mer praktiskt, det tycker även Karis mor. Hennes döttrar har aldrig varit praktiska att sköta. Hon känner mycket väl till skillnaderna mellan sina egna flickor och de hon möter när hon arbetar i skolbespisningen. Skillnaderna är något hon oftast bara

21. Fagerholm, 1998, s. 49.
22. Fagerholm, 1998, s. 226.

konstaterar utan särskilda känslor. Men det händer att hon kommer på sig själv med att vara »urled på dessa nippertippor», alla dessa hyggliga flickor som växer upp och blir pussochkramfåglar samt deras kortsklädda mödrar. Trots det låter hon ändå Karis hår klippas. Modern är ingen som gör väsen av sig, hon har inget att göra väsen av tycker hon. Antagligen är det därför hon trots sin obehagskänsla inte protesterar. Karis mamma vill passa in, hon vill det så mycket att det ibland blir skevt, som med de antika möblerna hon fått ärva: »denna vilja att möblera en för ändamålet opassande lägenhet i Värtbyhamn med omnejd med felaktiga möbler är det enda oproportionerliga med Karis mamma och kanske med hela familjen Hammarsköld.»[23] Tysta Kari med sitt överdrivna hår och SannaMaria med sina verksamheter är uppväxta i en, enligt Diva, fantasilös familj där det alltid dricks te på samma klockslag.

Att problemet med Karis hår inte enbart är en fråga om sexualitet utan också om klass men även hur kategorierna kan hänga samman, syns genom moderns historia. Det som kallas fantasilöshet kan förstås som investeringar i respektabilitet. Skeggs ser att arbetarklasskvinnorna i hennes undersökning, i brist på annat kulturellt eller ekonomiskt kapital, använder respektabilitet som ett sätt att hejda förluster. Det var viktigt för dem att hålla sig inom gränserna för det passande när det gäller allt från klädval till sexualitet.[24] De fina mödrarna med sina nippertippedöttrar gör liknande investeringar. Det är den sociala klätterhistorien, som Divas mamma säger, och den är trots allt en enkel historia. Döttrarna uppfostras enligt vissa önskemål och dessa kommer också att gå i uppfyllelse eftersom »önskemål av det här slaget tenderar att gå i uppfyllelse om man önskar det tillräckligt häftigt och gör tillräckligt för dem.»[25]

---

23. Fagerholm, 1998, s. 229-230.
24. Skeggs, s. 74-75.
25. Fagerholm, 1998, s. 228.

Det krävs också en viss grund för att kunna påbörja den sociala klättringen men den grunden har inte mor Hammarsköld. Hon arbetar som kokerska, var krigsbarn i Sverige under sin uppväxt, vilket ledde till att hon ärvde de opassande möblerna. Så när hockeymammorna och alla högre upp i hierarkin vill att Kari klipps så klipps hon. Kort hår är ändå mer praktiskt, tänker Karis mamma, och kanske är det en tanke som tröstar henne. Funderingarna om vad som är praktiskt eller inte blir ett sätt att inte kännas vid sambanden mellan det icke-respektabla håret, klass och sexualitet som står tydliga för områdets vuxna, inklusive Karis mamma. Men om ett hår är praktiskt eller inte beror helt på vad det ska användas till. Det går inte precis att låta pojkar och flickor klättra upp för ett kort och prydligt hår. Berenike i Pirkko Lindbergs roman *Berenikes hår* har allt annat än en så kallat praktisk frisyr men hon finner ändå mycket användning för sitt långa hårsvall.

BERENIKE OCH HÅRET SOM FEMININ URSKOG

Romanens titel, *Berenikes hår*, är också benämningen på en stjärnbild. Myten om konstellationen på himlavalvet förtäljer om en drottning som skar av sig håret för att hennes make skulle återvända från kriget.[26] Berenike som skriver sin livsberättelse på uppdrag av Dr Libius har fått namnet av sin far, den älskade men svekfulle stjärnskådaren Starman. Och om det är något som är utmärkande för Berenike så är det hår. Det trasslar in sig i stort sett i varje aspekt av hennes historia. Vilka berättelser och femininiteter är det då som döljer sig bland de täta stråna och de tjocka tovorna? Och vad säger de om skeva flickskap?

Berenike föddes som en »apekatt», till moderns förskräckelse

26. Lönngren uppmärksammar att sambanden mellan femininitet, heterosexualitet och hår har sin antika förebild i bland annat Kallimachos behandling av Berenikemyten.

men faderns mer kärleksfulla smeknamn. Tids nog blev hon dock en »osedvanligt tjockhårig men eljes söt och blond tös.»[27] Med åldern växer både kropp och hår och inte minst fascinationen för behåring av alla de slag. Hon tar reda på att hårigheten hon föddes med kallas hirsutism och att även drottning Kristina ska ha fötts luden. För Dafne, vännen med kyligt askblond kalufs och sinne, berättar Berenike om hår i näsan och naveln, under fötterna, om axillhår och lanugohår. Ja, all kunskap hon samlat på sig och ibland rena påhitt framför hon till en äcklad men vetgirig Dafne. Hos Lombroso har Berenike fått reda på att kvinnliga brottslingar ofta kännetecknas av kroppsbehåring.[28] Det gäller även »schizas, manas, depressivas, fobiosas, nymfas, lesbas, bifilas, trifilas, tusenfilas, menage à quatras, quintas, dolce-far-nintendas, spankas, piskas, lädertrosas m. fl m.fl.». Dessa ska tydligen vara helt insvepta i hår och navlar, skinkor och bröst helt osynliga bakom stora kråkbon. Men som Berenike konstaterar: »i våra dar finns förstås bot för en hirsut, varigenom hon undgår sitt samhälles postlombrosiosa fruktan och vrede.»[29]

Här förhåller sig Berenike lekfullt till föreställningar om perversitet, ras, klass och utseende som är en viktig del i den tankevärld, som enligt Halberstam, ligger till grund för det klassiska gotiska monstret – allt med tydlig genusskruv. Föreställningar som också lämnat spår i den skräckförtjusta Dafne som Berenike smått njuter av att förskräcka. Ett exempel som Halberstam tar upp är greve Dracula, som utseendemässigt kan ge associationer till antisemitiska idéer men även till dåtidens tankar om degeneration som uttrycktes inom till exempel frenologin. Enligt Halberstam kan Bram Stokers porträtt av Dracula sägas visa spår av exempelvis Lombrosos tankar om sambandet mellan fysionomi och

27. Lindberg, s. 246.
28. Cesare Lombroso (1835-1909) brukar kallas kriminalantropologins skapare.
29. Lindberg, s. 252.

degeneration.[30] Men för Berenike är sådana stigmatiserande definitioner inte alls skrämmande, snarare fascinerande. Det hon på sitt sarkastiska vis vänder sig emot är de samhälleliga uppfattningar som har sjukdomsförklarat allt som inte passar in och gjort det fruktansvärt. I Berenikes resonemang visas hur de sentida monsterflickorna leker med och skevar till äldre föreställningar om monster. Monsterflickorna använder sig av sina föregångare men inte för att ingjuta skräck för det avvikande, som Halberstam anser att Dracula gör, utan snarare för att sprätta en spricka i normernas madrasserade väggar.

Trots att *Berenikes hår* domineras av associationer mellan hår och femininiteter som är för mycket finns också mer romantiska föreställningar. Rosa skimmer som Berenike nu betraktar med en viss distans – sen hon blev så nesligt lämnad av Leo Friman på självaste bröllopsdagen. Fast innan tänkte hon ofta på hur hon skulle lösa ut sitt hår framför bröllopsgästerna, utan att rubba myrtenkronan och håret skulle »slå ut som en lång glänsande vinge» från hennes huvud. [31] Men fantasierna handlar ändå om en snygg frisyr. En sådan som hon inte hade dagen när bröllopet skulle stått och då hon istället hamnade på Kliniken. För visst måste hon haft utsläppt hår då, frågar Berenike sig själv. Något annat kan inte sinnesoron ha tillåtit. Dessutom, som hon skriver till Doktor Libius: »Kan inte föreställa mig en galen kvinna med »snygg frisyr» – trots att de främsta kännetecknen på en dylik är de vansinnigt flygande lockarna, de slött hängande skitiga testarna…»[32] Att kontrollera sitt hår är alltså en viktig del av att utföra femininitet korrekt, enligt Berenike, vilket gör henne och hela hennes av hårighet präglade uppväxt skev.

I Berenikes lekfulla och sarkastiska anteckningsböcker är inte hårigheten negativ eller skamlig. Håret en mystisk och outforskad plats som metaforiskt blir till både medvetande och den arkeologi som är

30. Halberstam, 1995, s. 93.
31. Lindberg, s. 33.
32. Lindberg, s. 17.

Berenikes yrke och passion. Inte helt olikt hur Diva samlar hårspännen för att kunna klänga sig upp i, utforska Kari och hennes hår. På flera ställen liknas Berenikes hår vid en skog och det talas om hur hon flätat små gömmor därinne. Hon uppmanar Doktor Libius att komma på upptäcktsfärd i urskogen. Kanske ska han då få svar på psykoanalysens frågor om »kvinnan»?

Det är inte heller bara, det mer accepterade, myckna huvudhåret hon talar om. Med både äckel och fröjd har Berenike sett hur hennes mustasch har växt ut medan hon låg i lakansgraven på Kliniken. I hemlighet har hon alltid gillat mustasch och brukade som tonåring i smyg använda lösmustasch och kalla sig Orlando. Men ansiktshår är också något ytterst feminint för Berenike. Hon talar om alla de små organismer som finns på en kvinnas »duniga» överläpp och hur de »fint tjattrande svingar sig från strå till strå» på denna savann.[33] Sedan Lucys, den första kvinnans, tid har kvinnorna blivit allt kalare och det är nu bara några få fornforskare som minns den heliga feminina mustaschen eller de kvinnliga faraonernas rituella skägg, skriver Berenike. I Nadir, den glömda men mytomspunna staden dit hon rymmer på arkeologisk expedition, får Berenike rollen som den heliga Berenike. Varje dag sitter hon i ett torn med hår och kropp till beskådan och beundran. Håret utgör halva hennes kroppsvikt, som visserligen minskat markant under den strapatsrika resan. Dyrkan av den heliga Berenikes hår ser hon som en »rest av längtan efter en tid större än den människorna som bäst frampinar sina liv i.»[34] En hårigare, härligare tid. I Nadir är synen på femininitet annorlunda än i den värld där Berenike lever. Staden kallas Horornas stad men hora är inte något negativt och inte heller någon entydig synonym till prostituerad. Överhuvudtaget är många normer och regler upp och ner och kors och

33. Lindberg, s. 39.
34. Lindberg, s. 172.

tvärs i Nadir, jämfört med vad Berenike är van vid. Det är också det som fascinerat henne med staden.

När Berenike talar om och använder sig av sitt hår görs det i en lekfull subversivitet som skevar föreställningar om femininitet och andra kategorier. Monsterflickornas historier är ofta skildringar inifrån det avvikande eller utifrån dess perspektiv. Även om skräck och äckel är en del av ingredienserna så står de monstruösa flickorna också för frihet och en längtan bortom strikta genusramar. Berenike anspelar på det som hon vet skrämmer, äcklar och fascinerar Doktor Libius – femininitet och allt som hör därtill – men gör något skevt av det genom att vrida till det på sitt sätt, och ständigt dra hans förväntningar vid näsan. Istället för att ge Doktor Libius, och alla andra, tillfredsställelsen att definiera Berenike eller andra skeva flickor som monster säger hon det själv, tar på så vis udden av benämnandet och låter det monstruösa bli en del av en skevare berättelse.

KALA HJÄSSOR. OM FLERTYDIGA SLUT

Trots den omförhandlade synen på hårväxt som finns i *Berenikes hår* och *Diva* får de håriga spektaklen ett slut. Mycket definitiva slut. Håret försvinner från flickornas huvud på grund av yttre omständigheter. Vid en första anblick kan det då verka som att ordningen återställs, de skeva håren går upp i rök och allt är som förut. Eller?

Kari klipps som bekant men hennes syster SannaMaria låter inte den handlingen stå oemotsagd. Vid hemkomsten från barberaren pryds Karis huvud av en tjusig page, men snabbt är SannaMaria framme med saxen. I Karis rum, nu med skylten Docklaboratoriet på dörren, klipper SannaMaria det resterande håret från Karis hjässa. Ska det vara så ska det vara ordentligt, tycks hon tänka. SannaMarias klippning belyser övergreppet som

begåtts mot Kari, att klippningen handlat om att göra sig av med den skeva femininitet som håret är ett uttryck för. SannaMaria låter det inte döljas bakom någon trevlig page! Hon bad också Kari att samla ihop det avklippta håret från salongens golv och tillsammans beger de sig ut på fältet för att bränna upp det. Efter Karis död ska också alla dockorna från hennes rum gå samma öde till mötes, brinna på fältet medan SannaMaria ser på. Även Berenikes hår brinner. Det händer när Nadirs traditionella karneval urartar och hela staden flammar upp. Den sista delen av sin resa, i det sista häftet, är Berenike skallig. Men Berenike sörjer inte sitt hår. Nu är det dags för en ny färdväg och där behövs vare sig Doktor Libius eller några häften. Den gode doktorn får lika lite som sina föregångare veta något säkert om den urskog de kallar kvinnlighet.

Att göra sig av med det monstruösa håret är inte ett val för vare sig Kari eller Berenike, det sker för den första av tvång och den andra av slump. Det skulle kunna betraktas som ett återställande av ordningen men snarare blottlägger sluten en ordning som inte kan återställas. Klippningen av Kari leder till en hel rad andra händelser som är allt annat än ordningsamma. Systern SannaMaria kommer att uppfinna det så kallade Docklaboratoriet, en egen värld där Kari är ett orakel som ska förvandlas till fjäril, dit också pussochkramfåglarna bjuds in. För en tid blir Docklaboratoriet systrarnas sätt att förhålla sig till och experimentera med flickskapet och dess krav, för att nämna en berättelse som jag sparar till nästa kapitel.[35] De båda eldsvådorna påminner också om det enda uppror som står till buds för Bertha Mason i Charlotte Brontës *Jane Eyre*, hon som fått ge namn till Gilbert och Gubars verk *The Madwoman in the Attic* – att bränna upp huset där hon hållits instängd. Både Kari och Berenike får alltså slut med gamla feministiska anor men skevar också dem.

---

35. För mer om Docklaboratoriet, SannaMaria och Kari se även: Österholm, 2009.

Vad Berenike gör strax efter att hon blivit av med sitt långa hår berättar aldrig romanen, den slutar där. I det sista häftet hon skriver är hon tillbaka på Kliniken och rummet krymper runtomkring henne. Hon tar farväl av Doktor Libius och säger: »det blev väl finfint till sist, undertecknads liv, inte sant?»[36] Dör Berenike? Eller rymmer hon återigen ut på arkeologiska strapatser? Säkert är att ingen kommer att leta efter henne, ronden där ute går bara snabbt förbi hennes dörr – som ändå aldrig var numrerad. Stenwall ser också att det krympande rummet kan vara en livmoderlig metafor där Berenike som ett foster vaggas av oceanen. Stenwall förstår den nya hårlösa tillvaron som pånyttfödelse.[37]

Berenikes äventyr i Nadir fick långtgående konsekvenser, hela staden gick upp i lågor och föll samman. Troligen lever myten om henne kvar där, liksom den gör i häftena hon lämnat till Doktor Libius och som utgör romanen. Även om berättelserna antagligen ser väldigt olika ut. Samma sak gäller Kari som efter sin död blir pussochkramfåglarnas helgon. Kari, Berenike och deras hår är brott mot ordningen och de respektive eldsvådorna blir ett sätt att göra uppror. Även om de inte kan undgå konsekvenserna, så förvandlas deras eftermälen till något annat än vad de själva var. På så sätt har de hamnat utanför idén om konsekvenser eller kanske mittemellan och därmed bortom? Jag skulle säga att dessa slut kan betraktas som mittemellanförskap, de är varken ordning eller kaos, snarare bådeoch. Det går inte heller att säga att Kari och Berenike uppfyller det olyckliga slut som många av litteraturens hjältinnor fått före dem. De relaterar till alla dessa dödar men skevar dem. Och om Berenike går det inte heller ens helt säkert att säga att hon är död. Kanske har hon snarare undkommit än omkommit.

Så även om kort hår är mer praktiskt, som Karis mamma tänker, kan extremt långt hår användas till mycket. Karis och

36. Lindberg, s. 333.
37. Stenwall, s. 60.

Berenikes myckna behåring på såväl huvud som kropp, och även de mytiska och historiska kvinnornas eller Lombrosos lädertrosas eller depressivas, kan läsas som en högst konkret iscensättning av skevhet. Skevheter som är så markanta att de tar sig fysiska uttryck och blir synliga. Skevheten är inte bara ett mentalt tillstånd utan en kroppslig situation. Något som är till synes normalt, och i alla fall när det gäller huvudhår, till och med önskvärt för det feminina genuset blir i dessa romaner så överdrivet att det istället blir skevt. Håret blir ett spektakel och något som används för att undergräva föreställningar om femininitet och utagera skevheter kopplade till sexualitet och andra maktordningar. Men än finns det mer att säga om håriga skevheter, närmare bestämt den ludenhet som oftast inte förknippas med femininitet – kroppsbehåring. I vissa fall så lurvig att den kan benämnas som päls. Och det leder mig till ännu fler monstruöst groteska drag, sammanblandningar av människor och djur eller djurliknande dubbelgångare.

Skev päls.
Håriga metamorfoser och metaforer

I sagor förvandlas flickor. Skeva flickor förvandlar sagor, blir monster, bestar. Sagorna blir skeva platser, för metamorfos och metafor. Skeva flickor springer ibland till skogs och anlägger päls.

I *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers* (1994) skriver Marina Warner om alla de sagoflickor som förvandlas till djur eller tar tillflykt under deras hudar. Warner påpekar att de metamorfiska sagohjältinnorna, till skillnad från sina pojkmotsvarigheter, går in i djuriska skepnader för att undfly ovälkomna sexuella närmanden, i väntan på att en mer passande friare dyker upp. Enligt Warner handlar sagorna dock inte om ett avståndstagande från sexualitet, snarare gestaltas dess villkor. Flickorna som blivit utsatta för förslag

uppför sig, trots all sin oskuld, som botgörare och iklär sig syndens tecken. De framför den synd som har ålagts dem genom att repetera den, i uppförande och kläder, om och om igen.[38]

I mittemellanförskapet finns deras sentida efterföljare, som verkar finna mycket mer nöje i sina håriga hudar och förvandlingsnummer, i att vara monster, stå och skeva mellan kategorier. Skelettfåglarna var ofta två flickor i en men monsterflickorna ska såklart alltid vara värst, somliga av dem manar fram sina dubbelgångare till kött, tänder och hår. Djuriskhet och tvillingskap utgör ingredienser i monsterflickornas pälsbeklädda dubbelgångare. I vissa fall ikläder de sig också hudar eller övergår till att bli djur(lika) själva.

DIVAS LURVIGA BEGÄR. SEXUALITET OCH SAGOR

Diva talar ofta om sin lurvighet: »**Björnunge och lurvig i mitt skinn. Mitt lurvna skinn lenare än någonsin.**»[39]. För det är inte bara Berenike och de historiska föregångarna som är håriga. Diva är det också, om än på ett något mer metaforiskt plan. Förutom att hon är en hundflicka, alltså en flicka med en hund som inte är hennes utan tillhör Franses, är hon också en björnunge – Lillabjörn. Bröderna heter Mellanbjörn och Storabjörn och ibland kallas mamman Guldlock.[40] Att en björnunge är lurvig säger sig självt men det påpekas framförallt i samband med

38. Marina Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, London: Vintage, 1994, s. 358. Lönngren påpekar att djurtransformationer är ett vanligt litterärt motiv som förekommer i allt ifrån *Odysséen* till *Kalevala* till *Harry Potter*-böckerna. Se Lönngren för vidare diskussion.

39. Fagerholm, 1998, s. 155.

40. Det är också intressant eftersom det i sagan om Guldlock är Lillabjörns saker som passar för Guldlock. Det kan kopplas till Kårelands och Stenwalls påpekande av att Diva har en bra relation till sin mamma till skillnad från hur det brukar vara i en stor del av tidsperiodens litteraur. Se Kåreland, s. 131-132, Stenwall, s. 218.

sexuellt begär, i relation till Daniel, Franses, Leo och Kari. Dessutom finns i Divas lägenhet ett rum som kallas Aprummet, där Diva sover. Det kallas så eftersom där finns en liten staty med tre apor; en håller för öronen, en annan munnen och en tredje ögonen. De djur som Diva och hennes begär associeras med är också de djur som Warner menar förknippades med njutning, sexualitet och som senare dyker upp i avbildningar av syndafallet.[41]

För Diva handlar det om en metaforisk päls med tydliga sagokopplingar. Men kanske är aporna, hunden och framförallt björnen inte alls någon metafor? I slutet av romanen klättar Diva upp till Kari, vars hår då ännu är långt. Diva tänker på hur hon älskar hår och att Karis kanske är det vackraste hon vet. Hon slickar Karis hår, Kari som fortfarande lever. Och lurvigheten tar ännu fastare form:

> »När du har gått till jorden, min vän (Gilgamesh),
> Ska jag låta mitt hår växa långt för dig. Och
> jag ska ta mig genom skogen i ett lejons skinn.
>
> Inte i skepnad av, som det missvisande heter i den
> svenska översättningen.
> Utan i dess **skinn.**»[42]

Kanske handlar det inte alls om något metaforiskt lejon utan ett konkret iklädande av dess skinn? Å andra sidan är det inte heller fråga om förvandling. Snarare Warners sagoflickor som iklär sig djurhudar, förklädnad kopplad till begär. Till skillnad från

41. Warner, s. 358.

42. Fagerholm, 1998, s. 445. Samma rader finns i samband med att SannaMaria, tillsammans med Divas bror Storabjörn, efter Karis död bränner systerns dockor på fältet. Här kan formuleringen om växande hår kopplas tillbaka till när SannaMaria, Kari och Storabjörn brände Karis avklippta hår. Att låta sitt hår växa långt kan bland dessa flickor betraktas som en sorts kärlekshandling. s. 369

sagoflickorna har Diva inget att dölja, begäret till Kari är här väldigt utskrivet. Dessutom finns den helt uppenbara anspelningen på Gilgamesh-eposet där också ett dubbelgångarmotiv förekommer.[43] Dubbleringen mellan Diva och Kari stärks genom att det nu är Diva som ska låta sitt hår växa långt för Kari. Speglingen mellan de två flickorna ska jag återkomma till längre fram.

KATTFÖRKLÄDNAD OCH KANINFÖRVANDLING

Berenike, den på så många vis håriga, bär ibland päls och förvandlas till sitt smygande alter ego Gattamelata. Den lena katten är en identitet hon går in i under en visionär konfrontation med sin svekfulle far och den tafsande farbror Åke. »Har fått på mej den fläckiga huvan med de runda kattöronen, och det spår jag lämnar i fältet av frost är ett rovdjurs. Mina nattögon ger mej en god sidosyn varför jag knappt behöver vända på huvudet för att se vilka de är mina 'kavaljerer'.»[44] Gattamelata är ett rovdjur men också listig och graciös på ett sätt som Berenike har svårt att vara. Att ikläda sig hennes fläckiga huva i uppgörelsen med fadern blir ett sätt att anspela på de kärleksfulla skämten hon som barn fick höra om sin ludenhet, samtidigt som hon använder hårigheten som försvarsstrategi. Gattamelata är, till skillnad mot många andra håriga flickavarter i kapitlet, ingen del av Berenikes egen kropp. Hon är en förklädnad. När Berenike tar på sig huvan förändras hennes rörelser och beteende. Berenike är inte Gattamelata, hon gör henne och det är ett beslut, inte något som bara kommer över henne. Hon kommer till genom handlingar, som börjar med att Berenike tar på sig katthuvan. Att klä sig till Gattamelata blir alltså teatraliskt performativt, på det sätt som *drag* är. Trots att kattförklädnaden äger rum i en drömscen framstår Berenike som väldigt

43. *Gilgamesheposet*, översättning av Lennart Warring & Taina Kantola, Stockholm: Natur & Kultur, 2001.
44. Lindberg, s. 311-312.

medveten om vad pälshuvan gör med henne, och att det har hänt förut. Att göra Gattamelata är inte detsamma som att göra kvinna eller flicka, något som förväntas av hennes kropp – snarare tvärtom. Gattamelata är en *drag cat* i Berenikes skeva berättelse, ett gestaltande. Eftersom Gattamelata-*dragandet* är något som Berenike vet om att hon gör innebär det att förvandlingen inte inträder i hennes kropp, hon blir inte katt även om hennes rörelsemönster och tankar bär spår av djurets egenskaper.

Patricia blir däremot kanin. Det är ett tillstånd som kommer över henne, mot hennes vilja. I Fagerholms novell »Patricia Kanin» flyttar studentskan Patricia in i tjänarinnerummet hos två äldre damer, Edith och Marnie. Patricia lever, kanske till sina hyresvärdinnors besvikelse, ett till synes lugnt liv. Så Patricia hittar på fester och män men berättar inte att hon nog är mer intresserad av deras fruar. Det berättar hon knappt för sig själv. Novellen ägnar sig åt kommunikationens komplicerade vägar, lögnens otydliga gränser och de tvetydiga möjligheterna i att leva genom andra. Patricias kaninförvandling framstår som högst påtaglig mitt i en värld av oklar verklighetshalt. Övergången till kanintillvaron blir fullständig för Patricia, säger Lönngren. Hon är inte en människa fast i ett djurs kropp utan förvandlas också på det inre, psykologiska eller diskursiva planet.[45]

Det börjar med att Patricia blir kanin om nätterna. Kanin är något som »tänker i hennes huvud».[46] Till en början kan Kanin förstås som ångest och tystnad, något som drabbar Patricia när hon är inbunden och blyg. Senare blir Patricia Kanin på heltid medan Edith städar bur och fördelar grönsaker. Men Kanin är inte bara tyst och rädd. När Kanin visar sitt rätta ansikte vet Patricia att »Kanin är hejdlös».[47] Edith vet att kaniner hellre ska få

45. Lönngren.
46. Monika Fagerholm, »Patricia Kanin», *Patricia. Berättelser*, Helsingfors, Söderströms, 1990, s 134.
47. Fagerholm, 1990, s 141.

för lite än för mycket mat, de kan äta ihjäl sig. Kaninen, ett djur som ibland förknippas med rädsla, skygghet och gullighet visar också på sina okontrollerbara och sexuellt utlevelsefulla sidor – det skadedjur som snabbt förökande kaniner kan omnämnas och behandlas som. För när Patricia hämtar sig från att vara Kanin är hon en annan. Om hon förut var skev i sin ensamhet och tystnad blir hon nu istället för mycket, pratar och pratar för att slutligen utan ett ord ge sig av. Kanin blir ett sorts mittemellanförskap som på var sin sida rymmer en form av skev femininitet, på ena sidan för lite och på andra sidan för mycket, offer och förövare i samma mjuka kropp. Kanin är bådeoch och varkeneller – samtidigt. Lönngren å sin sida föreslår att Patricia post kaninförvandling ses som en sorts playboy-bunny: »vilket innebär att hon har internaliserat, normativiserat och därmed oskadliggjort djurgörandets omstörtande potential inom en normativ kontext.» Patricia pratar vitt och brett om hur hon njuter av underklädernas vassa spetsar mot huden och av att lyda sin fästman. Framför allt gillar hon att säga liknande saker så att hennes feministiska kurskamrat i flanellskjorta hör. Att hon går in i underordning så demonstrativt och tydligt kan också förstås som parodiskt. Den femininitet hon iscensätter måste hela tiden bekräftas verbalt och hon använder den närmast provokativt. Patricia stannar inte heller i denna position utan ger sig iväg till USA för att bli ögonforskare. Lönngren ser upplösningen som dubbeltydig. Ska ögonforskningen läsas som att hon tillägnar sig en egen situerad blick bortom den patriarkala eller tvärtom som att hon skaffar sig en normerande position som bestämmer vad som är möjligt att se och förstå? Det enda vi säkert kan veta, skriver Lönngren, är att Patricia blir omöjlig som kropp i den kontext hon befinner sig i och måste förflyttas till ett annat sammanhang.[48] Den heteronormativa värld Patricia befinner sig i blir för trång för henne och hon försvinner

48. Lönngren.

ut ur historien. Frågan är om det är om flytten ska förstås som en bortstötning av Patricia eller om det är hon som flyr?

PÅ STAKETET MED SOLGLASÖGON. BORTOM MOTSATSER

Djuren fanns även i överflöd hos Skelettfåglarna men då som liknelser eller omskrivningar av känslor. För Skelettfåglarna hade egentligen mycket lite att göra med fåglar. Vargarna, odjuren som rev i deras magar var omskrivningar av hunger och desperation. Här fyller djuren en annan funktion och flickornas förvandlingar blir mer konkreta. Djuren har i den västerländska kulturen funktionen av att vara något annat än det mänskliga – lägre stående och associerade med natur. Mycket likt den traditionella bilden av kvinnor.

I Lisa Gålmarks *Skönheter och odjur. En feministisk kritik av djur-människa relationen* (2005) finns ett otal exempel på hur kvinnor och andra underordnade grupper beskrivits som djur. Gålmark ser köttätandets samförstånd med patriarkatet och talar därför mest om tama djur och ofrihet. För monsterflickorna handlar det oftare om vilda djur, rovdjur, sådana som visserligen jagas och hotas men också skrämmer. Djur som är svåra att tämja. För monsterflickorna erbjuder djuren en känsla av frihet, begär och kanske till och med möjlighet till hämnd. Flickorna intar positionen som det farliga monstret. De två underordnade grupperna går i allians med syfte att skrämma ordningen som beskär deras tillvaro. De blir till en »hyena i mamelucker», som en kritiker kallade Mary Wollstonecraft.[49] Troligen skulle många av monsterflickorna gladeligen lystra till det tillmälet. Vid en första anblick kunde Patricias kaninförvandling framstå som något helt annat. Kaniner

49. Lisa Gålmark, *Skönheter och odjur. En feministisk kritik av djur-människa relationen*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2005, s. 124. Gålmark tar visserligen upp detta i ett annat syfte, för att visa hur radikala grupper stigmatiseras genom att liknas vid djur.

är växtätande och ofta skygga. Den Kanin som Fagerholm framställer åt Patricia är istället hejdlös, utlevelsefull och krävande – egenskaper som visserligen också kan förknippas med främst vilda kaniners beteende. Men de djur som nämns i monsterflickornas böcker är ofta samma som Warners sagoflickor förvandlas till eller ikläder sig pälsen av. Det kan alltså tänkas att djurtematiken till stor del är intertextuella spår från sagovärldens metaforiska metamorfoser. Patricias öde följer till viss del också sagoflickornas mönster. Förvandlingen till Kanin fullbordas när en man vid namn Erik förälskar sig i henne. I Divas fall är också sagokopplingen väldigt utskriven, bland annat genom att familjen fått namn ur *Guldlock och de tre björnarna*. Lönngren uppmärksammar också sagoflickornas förvandling till djur som ett sätt att fly undan den mänskliga och heteronormativa ordningen.[50]

Exakt vilka arter som flickorna relateras till är dock inte det mest intressanta i sammanhanget. Allt från vargar till kaniner springer förbi men får förhållandevis liknande effekter på sina tillhörande skeva flickor. Djuren blir sällan specifika, istället är det deras hårighet eller deras position som icke-mänskliga och ociviliserade som tas upp i texterna. Jag tänker mig alltså att det är att vara »något annat» som är det centrala. I artikeln »Animal performances» (2004) vill Lynda Birke, Mette Bryld och Nina Lykke lyfta fram performativitet som ett sätt att förstå komplexiteten i djur/människa-relationer. De skriver att det ofta talas om människor och djur som något väsensskilt men påpekar att djuriskheten är en minst lika komplicerad process som skapandet av genus och mänsklighet. De använder termen animaling, djurande på svenska, och jämför med hur queer fungerar. Djuret är det som inte är mänskligt på samma sätt som queer är det som inte är heteronormativt. Orden djur och queer kommer ursprungligen ur en kontext där de fungerar nedsättande

50. Se Lönngren.

och essentialistiskt. När queer blir till ett verb, till performativitet, blir det ett diskursivt brott mot den kontexten och författarna till artikeln anser att djurandet kan ses på ett liknande sätt.[51]

Monsterflickorna ägnar sig också åt görandet, eller djurandet. Djurkopplingarna i texterna används inte för att befästa dikotomin mellan människa och djur utan för att lösa upp den, göra den osäker och skev. Det monstruösa djurandet blir för flickorna ett sätt att skeva, mot genusföreställningar men kanske också mot mänsklighetens gräns. Flickorna är alltså inte bara blandningar av människa och djur, utan något ytterligare. De är stora, och ibland håriga, härvor av både det ena och det andra och lite till. Därför är de monstruösa i ordets rätta bemärkelse. Monsterflickorna sitter på staketet, en kritisk position mittemellan dikotomier och bortom. De förhåller sig till monstren i sin mer klassiska form men går utöver den. Grundade på monstrens dikotomiblandning tillför de något tredje, fjärde, femte och mer än så. Som i Ninni Holmqvist novellsamling *Kostym* (1995): »Det är svårt att gå över gränsen till det onormala. Det är svårt att gå över gränsen till det normala. Jag är både-och. Jag är varkeneller. Det är därför jag använder solglasögon.»[52] Motsatsförhållandena ställs på sin spets och upplöses. Det talas om både det normala och det onormala och att det är svårt att ta sig över till något av dessa tillstånd. Framför allt för någon som är både-och – och varkeneller, samtidigt. Det är här solglasögonen kommer in i bilden, som ett sätt att dölja sig. Mittemellanförskapet är alltför skrämmande, åtminstone för omgivningen, och måste därför maskeras.

Från djur-alter egon ska jag nu gå vidare till en annan typ av dubbelgångare och, talande nog eftersom det mest kännetecknande för monsterflickorna är att de inte enkelt kan kategoriseras

51. Lynda Birke, Mette Bryld och Nina Lykke, »Animal performances», *Feminist Theory*, London: Sage, 2004.
52. Ninni Holmqvist, *Kostym*, Stockholm: Norstedts, 1995, s. 90.

eller avskiljas, är det också några av dem som har päls eller annan skev hårväxt.

Spegel, spegel. Groteska syskon och dubbelgångare

Några sätt att göra mittemellanförskap har att göra med att ha flytande gränser både när det gäller kropp och medvetande, att vara två, eller flera, samtidigt. Halberstam talade om de postmoderna monstren som konspirationer av kroppar och nu ska jag närma mig några sådana sammansvärjningar av flickor och andra monster.[53]

En inre vargflicka

I Edelfeldts *Kamalas bok* känner sig den namnlösa huvudpersonen som »en papperspåse med en varg inuti».[54] Det är, liksom för Skelettfåglarna, hunger. En hunger som hålls stången i ett bräckligt pappersskal. Hon är den sköra papperspåsen, inte vargen. Inte ännu.

Längre fram i romanen framträder en vargflicka på annat sätt. Hon heter Kamala och stod att läsa om i barndomens veckotidningar. Hon och systern Amala hade blivit omhändertagna av vargar som barn men bara Kamala överlevde återgången till människolivet. Fast hon lärde sig aldrig att tala ordentligt, tyckte illa om kläder men bra om att rulla sig i lera. Historien om de två förvildade flickorna slår genast an hos huvudpersonen: »Kamalas historia skilde sig helt från allt annat jag hade läst. Hon hade funnits i verkligheten. Det var några foton på henne, suddiga men

53. Halberstam, 1995, s. 27.
54. Edelfeldt, 1986, *Kamalas bok*, Stockholm: Norstedts, s. 70.

häpnadsväckande.»[55] Kamala följde med hem från sommarstugan. Inte bara som en historia utan som en inre röst, en hemlig tvilling, för huvudpersonen att förlägga sin längtan och sina drömmar i. Sedan dess har Kamala följt henne. Allt det som huvudpersonen berövats och förnekat sig själv, får istället Kamala bära. För i huvudpersonens omgivning är alltför starka känslor tabu, kanske till och med farliga – eller så känns det i alla fall. Och Kamalas kärlek är djup och svart som en brunn: »Och Kamalas kärlek vill ingen människa falla ner i.»[56] Det som huvudpersonen upplever som skevt och monstruöst, det alltför stora begäret, får istället ligga i säkert, hemligt förvar hos Kamala. För i hennes eget liv och i de relationer hon har finns det inte utrymme för någon svindlande kärlek. Kamala tvingar henne att längta.

Det finns en så kallad kärlek i huvudpersonens liv, om än alltför ljum och praktisk för hennes smak. Men sommaren som *Kamalas bok* utspelar sig tillbringar hon ensam. Hennes hopplöse och nonchalante kille, Stefan, har åkt på tågluff. Det är min tid nu, intalar hon sig att tänka, att förverkliga mig med gitarrspelande, dikter och allt. Hon ska bli en intressant människa och när Stefan kommer tillbaka är det inte så säkert att hon är intresserad längre. Men det går inte som hon planerat. Istället drar hon sig undan, klarar varken av lägenhet, disk, välmenande vänner eller en effektiv mamma. Dessutom saknar hon faktiskt den triste Stefan, eller kanske inte honom men någon. Allt slutar i antiklimax. Hon går hem till Stefan som verkat klara sig utmärkt utan henne. Det är

---

55. Edelfeldt, 1986, s. 111. Johannisson, 2009, s. 72-73, skriver att Kamala inte är fiktiv. »Hon observerades 1920 vid Midnapore i Indien av missionären Joseph Singh, infångades och fördes till ett barnhem. Hennes ålder bedömdes vara cirka åtta år. Hon visade ett vargliknande beteende, gick helst på alla fyra, levde upp på natten, hade ett skarpt mörkerseende men tyckte illa om solljus.» Vid sin död, 1929, hade hon lärt sig ett fyrtiotal ord och utstötte annars mest läten som påminde om ylande. Hon föredrog att äta rått kött och inför fysisk kontakt med människor visade hon inga andra känslor än rädsla.

56. Edelfeldt, 1986, s. 113.

precis som vanligt, eller? För när huvudpersonen går, nytvättad i trippande skor, stannar Kamala kvar i lägenheten. Nu är det Kamala som är berättelsens jag:

> »Hon gick men *jag* stannade kvar, här i det mörka hörnet där ingen ser mig. Här stannade jag kvar, utan språk utan tillhörighet utan revir utan läte. Jag skickade ju iväg henne för att hämta kärlek.»[57]

En metamorfos har skett, även om ingen sett den. Längtan har fått namn och kropp. Kamala har tagit över från sitt mörka hörn. Nu är jaget vargen och inte papperspåsen. I *Kamalas bok* äger en förvandling rum eller åtminstone en sorts utbyte mellan de två flickorna. Huvudpersonen är nu helt styrd av Kamala och än mer skev än när romanen tog sin början. Holmquist gör en annorlunda tolkning och menar att kluvenheten består eftersom det aldrig sker någon sammansmältning med den anpassliga ytan. I hennes läsning gör romanen en cirkelrörelse genom en kris, som inte löser problemen, och därför tycks huvudpersonen mot slutet kunna börja om från början. Enligt Holmquist ger *Kamalas bok*, till skillnad från de artonhundratalsromaner som Gilbert och Gubar skriver om, uttryck för en mer postmodern och fragmenterad subjektsuppfattning.[58] Frågan är dock om den anpassliga ytan finns i *Kamalas bok* annat än som just yta? När huvudpersonen talar om hur hon försöker vara en Riktig Flicka är det alltid med viss distans och sarkasm. Att vargflickan Kamala under en stor del av livet haft en så stor plats i hennes tankevärld tycker jag också säger något om den skevhet hon bär på hela tiden även om hon försöker visa upp ett annat yttre. Skevheten som är Kamalas och Riktigheten som syns utåt är inte två olika delar utan sammansmälta hela tiden.

---

57. Edelfeldt, 1986, s. 136.
58. Holmquist, 2009, s. 48.

I den alldeles verkliga verkligheten finns också berättelser om förvildade barn. Tora Holmberg påpekar i sin avhandling *Vetenskap på gränsen* (2005) att berättelser om förvildade barn sätter frågor om natur och kultur eller arv och miljö på sin spets.[59] I *Kamalas bok* framstår tämjandet av vargflickorna som ett sorts övergrepp, den ena dör till och med. Det blir också en bild för huvudpersonens oförmåga att göra det Riktiga Flickskapet, även hon skulle nog hellre rulla sig i gyttjan. Att hon tar med sig Kamala och låter henne flytta in i sitt medvetande blir en sorts räddningsaktion. För i huvudpersonens medvetande får Kamala vara just så vild som hon troligen var innan hon blev förd till mänskobyn. Anpassningen, med klänning och språk, står huvudpersonen själv för. Att de är två flickor i en, ett kärlekstörstande butiksbiträde och en vargflicka, knyter också an till tvillingtemat – även om deras kroppdelande gör deras tvillingskap än mer skevt monstruöst. Holmberg menar att tvillingen, eller klonen, ställer frågor om människans unicitet vilket har gett avtryck i både vetenskap, folklore och fiktion. Det blir till en form av science fiction, en sorts vetenskaplig fiktion eller fiktiv vetenskap.[60] För huvudpersonen i *Kamalas bok* samspelar alla dessa aspekter i hennes skeva tvillingskap med Kamala.

Redan i romanens början dyker det upp ett öde som förebådar huvudpersonens sommar i Kamalas tecken. Förutom arbetet i presentaffären »Små skära saker» arbetar hon även vissa helger på hemtjänsten och går då hem till Elna, som både fascinerar och skrämmer. Elna har små osynliga djur hemma hos sig. De tycker om att få presenter och var misstänksamma mot vårdbiträdet i början. Det värsta, säger den gamla damen själv, är att de vill titta på när hon byter om. Djuren är många men några är viktigare än andra och ett speciellt intryck på huvudpersonen gör Pattsugaren, som envisas med att dia Elna. Elna visar bröstet, blekt som

59. Tora Holmberg, *Vetenskap på gränsen*, Lund: Arkiv förlag, 2005, s. 96.
60. Haraway, 1989. Se även Holmberg, s. 100.

toalettpapper, och huvudpersonen önskar att hon slapp se det. Även om hon ger presenter till de osynliga djuren så tycker hon ändå att Elnas prat om dem är besvärande. Troligen eftersom det är så relaterat till kropp och sexualitet – om än på ett något för henne själv diffust sätt.

De osynliga djuren är som hennes egen hemliga Kamala ett utryck för längtan och begär som inte upplevs som tillåtna, som inte har eller får plats. Det är obestämbarheten som är skrämmande men den är inte baserad på ett fullkomligt svartvitt vi och demtänkande. Monstren finns överallt, till exempel hemma hos Elna, och ofta där de minst av allt är väntade. Ingen skulle väl ana att det präktiga butiksbiträdet i *Kamalas bok* hyser ett trånande vargasinne, ett både yttre och inre kaos. Skevheten syns inte alltid på utsidan, inte ens när den tar sig så konkreta former som små djur eller förvildade flickor.

TVILLINGAR PÅ MEDICINSK VÄG

Liksom Elna och huvudpersonen i *Kamalas bok* hyser Berenike en hårig liten varelse. Nora Mortale var från början en knöl i höften som när den opererades ut visade sig bestå av tänder intovade i hår; en tvillingsyster som inte växte färdigt och istället växte fast. Knölen, som hela tiden funnits där blev större i samband med att den unga Berenike, som trots sin utvecklade kropp ännu inte fått mens, blev tvungen att ta hormonsprutor. Både hon själv och omgivningen fylldes av äckelblandad hänförelse över knölen, även om förtjusningen förblev Berenikes skamliga hemlighet. Och det var inte bara Berenike som fascinerades av den håriga klumpen till tvilling – »Herregud, doktor Libius, det var fruktansvärt! *Och underbart!*» som hon skriver i sitt häfte. Modern kunde inte låta bli att beskriva hur böldens innehåll såg ut som en primitiv voodoodocka. Väninnan Dafne avundades henne det groteska syskonet som hamnade i en glasburk med formalin »på avdelningen för

mänskliga missbildningar». Men Berenike glömde henne inte, snarare tvärtom. Hon drömmer och fantiserar om den syster hon kunde haft och stryker över ärret efter sin »homunculus».[61] Hon tänker på henne som sin älskade och förtrogna, en som skulle ha förstått allt. Om systern hade fått bli mer än en ansats, hade kanske livet varit så mycket bättre, tänker Berenike. När Berenike kommer till Nadir närmar hon sig också Nora rent utseendemässigt. Hon har gått ner i vikt och är helt insvept i hår, precis som Nora. Om de nu inte kan vara i samma kropp så kan de åtminstone spegla varandra. Stenwall ser mötet mellan Berenike och Nora i Nadir som ett avsked. Monstret Nora, Berenikes obearbetade inre enligt Stenwall, har utvecklats till en modig och vacker kvinna.[62] Jag ser det snarare som att Nora varit vacker för Berenike hela tiden, vad än omgivningen äcklat har pipit. När Berenike träffar Nora i Nadir blir det en bekräftelse på att det finns en plats för det monstruösa i tillvaron, att det inte är skamligt. I alla fall inte i den värld hon nu kommit till.

När det gäller Noras tillblivelse finns en intressant parallell till *Det sällsamma fallet med Dr. Jekyll och Mr. Hyde (1886)* som är en av de texter Halberstam skriver om. Den våldsamme Hyde dyker först upp genom ett medicinskt experiment, en kemisk blandning som Dr. Jekyll framställt i sitt laboratorium. Hyde är alltså en medicinsk biverkning. Halberstam tolkar det som att Jekyll skapar en pervers kropp på kemisk väg och sedan gör allt för att disciplinera den kropp han själv skapat.[63] Även Nora Mortale växte till sig och utvecklades på läkarvetenskapligt bevåg, i samband med de hormonsprutor Berenike fick för att påskynda menstruationen. Experimenterandet var inte något som Berenike, till skillnad från Dr. Jekyll, själv ägnade sig åt. Snarare blev hon utsatt för läkarkårens normativitetsdiskurs, föreställningen om vad som är en normal

61. Lindberg, s. 83-84.
62. Stenwall, s. 52.
63. Halberstam, 1995, s. 69.

pubertal utveckling. Även om det inte var något som Berenike själv fick bestämma över, använde hon sig av biverkningen Nora och den påtvingade behandlingen på ett subversivt sätt. I hemlighet tolkar hon om den så kallade missbildningen till sin egen fördel, som en fantastisk tvillingsyster. Och när hon ger sig ut på sin arkeologiska strapats får Berenike sina aningar besannade och mer därtill. Nora är ingen kropp som tvingas till lydnad, snarare tvärtom.

SYNLIGA OCH OSYNLIGA DUBBELGÅNGARE

Till skillnad från de flesta andra monsterflickorna får Berenike tillfälle att träffa sin tvilling i egen hög person, som en avskild kropp. I Nadir får Berenike höra att det i grannstaden Zenit finns en lindanserska som heter Nora Mortale. Hon leder akrobattruppen Danzomortalerna och uppträder utan skyddsnät. Det berättas att gruppen ska framträda under den stundande Karnevalen i Nadir. Nora, som enligt ryktet har grånat i skalpen och blivit nervös på äldre dagar, ska dansa på sin lina. Det sägs att det ska bli hennes svanesång. » – Svan … svane …» skriver Berenike, som förlorat talförmågan, i sitt block.[64]

Här ordleks Nora ihop med patienten Svanhild, den galnaste på Kliniken som Berenike både fascineras och oroas av. För inte är hon så tokig som Svanhild, eller? Hon funderar vidare över namnlikheter och tänker på Norma, kvinnan som den före detta fästmannen Leo Friman valde istället. Hon är smal och sansad, ja normal som namnet antyder. Nora Mortale, vars förnamn bara skiljer en bokstav från Normas, vävs på detta vis samman med allt som Berenike både önskar och fruktar att hon är, båda positionerna är dock lika skrämmande och lockande. Men Nora Mortale är också en förtrogen syster i sin egen rätt, en tvilling som dansar utan skyddsnät.

---

64 Lindberg, s. 265.

Kamala är mer av ett fantasifoster, en läsfrukt ur barndomen som hängt sig kvar och ger röst åt det outsägliga: begäret som en mörk brunn och alla de storslagna planerna som gömmer sig i ett till synes helt vanligt butiksbiträde. Hon påminner mer om de galna flickor som vissa Skelettfåglar har i sina huvuden, även om hon är mer utarbetad som karaktär och faktiskt till och med tar över huvudpersonens liv på slutet. Kamala är inte heller ett sjukdomstecken som de odjur som tvingade Skelettfåglarna att späkas och kräkas. Hon är en överlevnadsstrategi, någon som måste komma till för att härbärgera allt det där som huvudpersonen inte upplever som tillåtet, en nödvändig skrattspegel. Men även om Kamala är en grandios följeslagare utgör hon en undanskymd existens, och än mer så när hon slutligen tagit över. Tidigare, kan det ändå antas, att hon följde med huvudpersonen i hennes dagliga göromål men nu stannar hon kvar i lägenheten, i väntan på den kärlek som ska hämtas hem.

Nora Mortale är några steg djärvare än Kamala. Inte nog med att hon tagit fysisk form, även om det inneburit att omgivningen uppmärksammat hennes existens och opererat bort henne. I Nadir är hon högst synlig med sin halsbrytande lindansarverksamhet. Kamala och romanens huvudperson speglar varandra på det groteska sätt som Russo talar om och byter till och med plats, sammanblandningen mellan ett jag och ett hon utförs fullt ut. Kamala låter huvudpersonen stå för synligheten. Hon får ge sig ut i den cirkus som pågår därute medan Kamala är skyddad i hemmets lugna vrå. Nora däremot, har skapat sig ett eget liv och Berenike får be om audiens hos henne. Noras tillvaro, som berömd lindanserska, kan läsas som den ultimata synligheten, det storslagna spektaklet och Berenike fascineras och avundas. Kanske är det en orättvis jämförelse. Nora lever i skrattspegelvärlden Nadir, där allt är helt annorlunda mot vad Berenike och vi andra är vana vid. Och då är det alldeles följdriktigt att en personifikation av det skeva är en uppburen medborgare.

Vid närmare eftertanke är inte Nora och Kamala så olika. Kamala skulle nog också dansa på lina om hon slapp jobba i en presentbutik eller rikta sitt begär mot någon sval och personlighetsbefriad Stefan. Nora har helt andra förutsättningar, vilket även Berenike får i Nadir, och hon påminner mer om Angela Carters bevingade kvinna i *Nights at the Circus* (1984) som Russo skriver om. Talande nog befinner de sig båda också i karnevalisk cirkusmiljö, en fiktiv plats som Russo tycker lämpar sig väl för överdriven femininitet, synlighet och spektakel.[65] Till skillnad från Carters flygande hjältinna är både Nora och Kamala speglingar av någon annan, de är sprungna ur kroppar som befinner sig i en kontext där skevheter måste slätas ut och döljas. Dessa tvillingsjälar har fötts ur en tillvaro där idén om den Riktiga Flickan är ständigt förhärskande, de är ett sätt att låta det skeva frodas i normativitetens jordmån.

De monster Halberstam skriver om väcker skräck genom att avslöja den mänskliga identitetens skörhet och begär eftersom de kan upplevas som en befrielse från det ordnade livet.[66] På samma sätt har för monsterflickorna skräcken och begäret att göra med föreställningar om vad det innebär att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka, lika lockande som skrämmande. Men mest står monstren för någon form av frihet eller uppror och därför är begäret, eller kanske snarare kärleken, en dominerande känsla. De flesta skeva flickor i mittemellanförskapet älskar sina monster. Om de är skrämmande beror det oftast på att monstren står för något som inte upplevs som tillåtet. Eller kanske till och med något som är så annorlunda att det ligger utanför diskussionen om normalitet. Monsterflickan är någon som gör allt det där som Riktiga Flickor inte vågar, gör spektakel av sig själva. Monsterflickan är en kropp i förvandling och rörelse. Det är på gott och ont, både skrämmande och lockande.

---

65. Russo, s. 162-163.
66. Halberstam, 1995, s. 112.

Hos både Halberstam och Edenheim kan det lätt låta som att det monstruösa måste vara något mycket syn- och kännbart. Men de skevt monstruösa flickskapen pågår i det fördolda, när dörrarna är stängda och bara flickornas egna tankar hörs. Eller syns i text. Monstren är flickornas väl bevarade hemligheter även om det händer att skevheterna upptäcks och att de straffar sig. Det skulle kunna sägas att hemlighållandet av det monstruösa är det som är gemensamt för flickorna i detta kapitel. Även om döljandet, liksom monstren, ser olika ut från fall till fall. Monstret har många olika skepnader, vilket också ingår i dess väsen, att alltid återuppfinnas beroende på kontext. Men de monster det handlar om här är av olika sorter på andra sätt. De kan vara flickan själv, en kär följeslagare och ibland någon som vägrar ge sig av trots att tiden är ute.

DUBBELGÅNG OCH ÖVERGÅNG

I Mare Kandres *Bübins unge* förekommer en annan form av monstruös dubbelgångare – åtminstone till utseendet civiliserat slät. Även om huvudpersonen Kindchen vid ett tillfälle liknar henne vid ett tamt djur som väcker äckel.[67] Det barn hon själv var innan den första menstruationen har tagit form och ger sig inte av. Försvinner gör däremot föräldrafigurerna Bübin och Onkel och kvar i huset i den övermogna naturen står Kindchen och den ihärdiga oformliga Ungen. *Bübins unge* utspelar sig under en flickas första menscykel och kampen med Ungen blir en sorts övergångsrit. Monstret, som Kindchen upplever det, är den tystlåtet störande och efterhängsna Ungen. Så uppenbart en projektion av den flicka Kindchen till alldeles nyss var, även om hon själv ser det på ett mycket mer konkret plan. Bokens språk är intensivt, övermättat,

67. Egentligen nämns aldrig huvudpersonen vid namn, förutom att ett brev från henne till Bübin undertecknas med Kindchen. Witt-Brattström refererar till huvudpersonen som Kindchen, vilket jag också väljer att göra.

fyllt av svullnad och äckel – det gäller huvudpersonen själv, miljön och framför allt Ungen. Det kryper i hela Kindchen av vämjelse och kanske skam när hon ser Ungen men hon är ingenting hon »måste skona» och deras månadslånga tid tillsammans präglas av våldsamhet och svält.[68] Witt-Brattström ser det rituella draget i romanen tydligt, det finns en helighet över Kindchens handlingar även om hon måste agera i vrede mot abjektet Ungen. Det råder kamp men också identifikation mellan de två.[69]

Det som är skrämmande med Ungen är den uppenbara likheten med Kindchen själv. Kindchen ser sig själv som en annan, som hon själv nyss, en som bara går runt där och inte förstår något av allt det obehagliga och tunga som kommit in i livet. Kindchen känner sig inte längre hemma i världen eller sin egen kropp:

> Stolar, bord. Allt är motstånd och inskränkning. För det är sådan man blir: hård och tystad. Och jag har slutat vilja gå till någon, jag har slutat springa under träden, för överallt, inuti, finns det djupa, underliga platser dit jag inte kan gå.[70]

Med tiden framgår det att det kanske inte är Ungen i sig som skrämmer Kindchen utan själva övergången. Det monströsa består inte i att Kindchen en gång var Ungen och att hon nu blir en annan, det är det faktum att de båda existerar samtidigt. Därför är det både hon själv och Ungen som är monster, genom att de befinner sig i ett mittemellanstadium som är åldersmässigt men som också ifrågasätter subjektets enighet. Vare sig huset eller medvetandet är stort nog för dem båda. Ungen, liksom Nora Mortale, hänger ihop med pubertet och menstruation – symboliskt och konkret. För både Berenike och Kindchen är det i

68. Mare Kandre, *Bübins unge*, Stockholm: Bonniers, 1987, s. 47.
69. Witt-Brattström, »Det ler så mörkt i skogen», s. 177.
70. Kandre, 1987, s. 40

puberteten som deras monstruösa dubbelgångare uppstår. Vilket inte är så konstigt, monstret befinner sig mittemellan fasta kategorier vilket också de flickor som befinner sig i skarven mellan barndom och vuxenhet kan sägas göra. Det finns också hos båda dessa flickor, och många andra av de skeva flickorna i tidsperiodens litteratur, en tvekan inför att övergå i kategorin kvinna med allt vad det innebär. För Berenike, som ändå är vuxen när hon skriver de häften som utgör romanen *Berenikes hår*, finns denna betänksamhet ännu kvar. Hon har svårt att identifiera sig med ordet kvinna, tänker ännu på sig själv som flicka och stannar alltså kvar i något sorts mittemellanförskap.[71]

För Kindchen är det Ungen som står för det monstruösa men hon utforskar även sådana sidor hos sig själv, som Österlund menade att monsterflickor gör. Och hon lever ut de våldsamma sidorna i relation till sin lilla avbild. Ungen måste bort och det är Kindchen som är tvungen att döda henne. För att göra sig av med Ungen räcker det inte med svält och hetta. Kindchen måste gå en mer hård och våldsam väg. Från att undvika Ungen och med avsmak betrakta henne på avstånd händer det allt oftare att Kindchen grabbar tag, jagar och slår. Strax innan våldet når sin slutgiltiga punkt och Ungens ihjälslagna kropp sänks i brunnen, känner Kindchen att något ogjort tynger henne. Som en öm svart fläck. Och när dådet väl är utfört, är det som att något lossnat, upprorsstämning råder i allt: »Som om Ungen hållit allt på plats, men i sin livlöshet slitit loss det, så är det bara jag kvar, ynklig och rädd.»[72]

När Ungen väl dött framstår världen som än mer otäck. Kindchen känner sig tom och hård, utan något att hänga känslorna på. Hur ohygglig övergångsfasen än var hade den fördelen att påminna om det gamla. Vid åsynen av Ungens livlösa kropp undrar Kindchen hur detta bräckliga väsen kunde kvälja henne så. Allt som en gång

71. Lindberg, s. 99.
72. Kandre, 1987, s. 137.

var är fortfarande samlat hos Ungen och Kindchen vet inte vad det nya, som ska vara hennes eget, kommer att bli:

> Nu ligger hon här med allting gyttrat kring sig, så att man inte kan slita sig bort från det, utan får gå här, skrämd och uppjagad av allt som sluppit lös i en, så länge det är här, som ligger hon och ångar sig av något tungt och fruktansvärt i natten.[73]

Det räcker inte med att Ungen dött. Hennes kropp måste försvinna och därmed det som var barnet i Kindchen. Endast då kan Kindchen sluta känna att varje ting och ljud sammansvärjer sig mot henne. När Ungen sänkts i brunnen funderar hon på vad hon ska säga till Bübin när hon kommer tillbaka. Hur ska hon förklara att Ungen är död och att det var hon själv som gjorde det? Hon sänker den dödande stenen i brunnen, undanröjer alla bevis och allt som kan påminna om Ungen. Här antyds en annan och kanske än mer obehaglig tolkning. Tänk om Ungen inte var en del av Kindchen själv utan en verklig lillasyster? Troligare är ändå att det handlar om hur Kindchen ska förklara att hon har monstruösa sidor och att hon blivit en annan. För det har hon, cirkeln är sluten och hon blöder igen men nu känns det istället som lättnad och öppnande. Hon går ut på vägen, hör människornas röster från byn, »ren och varm – /Spänd och vaksam.»[74]

Kindchens spegling Ungen är något som bara existerar under en kort tid. En övergångstid när spänningen mellan den skeva och den Riktiga Flickan gestaltas med nästan överdriven tydlighet. På samma sätt som Kamala och Nora blir Ungen en nödvändig effekt av enhetligheten i kraven på femininitet. Övergångsperioden

73. Kandre, 1987, s. 139.
74. Kandre, 1987, s. 148.

är också det enda läge det går att uttala sig om, inget står att läsa om Kindchen före eller efter detta. Kanske är det därför som Ungen också tar än mer tydlig fysisk form än de andra dubbelgångarna. Det finns ingen omvärld att dölja henne för men inte heller någon förklaring till hennes historia. Större delen av *Bübins unge* utspelar sig i en närmast avfolkad värld, där kampen mellan de två är det enda som pågår.

Även naturen och gestaltandet av den tycks följa flickornas stämningslägen, som också hänger samman med Kindchens menscykel. »Det är ingen skugga, det har ingenting med mig att göra, snart växer det ut över mig i ett tyst, svart träd där världen försvinner upp i mörkret.»[75] Genom sammanfogningen av Kindchen, tillståndet och känslan sammansmälter allt till enhet; flickor, natur och språk, men samtidigt splittrat eller möjligen är det splittrat på grund av att den omkringliggande världen är så enhetlig. Detta är kanske något som kan sägas om alla tre dubbelgångarna, att det är ensidigheten i föreställningarna om femininitet som driver fram dubbelsidigheter hos flickorna.

Monstret i spegeln

En dubbelsidig, överjordisk och överdriven feministisk gärning äger rum på vinden och bakom tapeten, några av de platser där Gilbert och Gubar förlägger den feministiska ilskan, dold för yttervärlden. Det finns, skriver de, en spegel där kvinnliga författare ser en skrämmande bild, bilden av hur kvinnor borde vara. Men hon ser också sig själv i den, avvikande och monstruös. Bilden av hur kvinnan borde vara måste krossas och Gilbert och Gubar skriver att de kvinnliga författarna gör det genom att vända sig tillbaka till bilder av kvinnor som finns i mäns litteratur, för att dekonstruera

75. Kandre, 1987, s. 39.

och rekonstruera. Det är också dubblering i spegeln som de galna kvinnorna är sprungna ur, som ett sätt att hantera de yttre kraven på kvinnors författarskap.[76] Här har det visserligen inte handlat om kvinnliga författare men jag tänker mig att den växelrörelse mellan motstånd och anpassning som Gilbert och Gubar ser hos de kvinnliga 1800-talsförfattarna också utgör en central ingrediens i skeva flickskap, kanske allra mest de i monsterversion. Både den Riktiga Flickan och monstret finns i spegeln som Gilbert och Gubar menar måste splittras.

Ett sätt att upplösa sådana bilder kan vara att skapa ambivalenser, tvetydigheter och skevheter både i innehåll och form – att bringa oreda i dubbelheterna och det som framställts som motsatser. Och monsterflickorna i mittemellanförskapet har ställt till oreda i dikotomierna på olika sätt, förvandlats, växt både inåt och utåt. Ofta finns det dock fler än två sidor av saken. Spegeln är bådeoch och varkeneller – samtidigt. Monsterflickorna har brutit sig ur reflektionen, den som erbjuder en möjlig identitet och skapar en bild av kroppen som något annat, avlägset – en Riktig Flicka.[77] Spegeln är dubbel vilket gör utbrytningen ambivalent. Kanske är det fråga om en krossad spegel, skärvor som gnistrar och solkattar, bryter kroppens och textens gränser. Både flickor och texter är ambivalenta och fragmenterade, associativa, förskjutande och upprepande.

Dubbelgångarmotivet har varit viktigt genom kapitlet och det har tagit sig en mängd olika uttryck: håriga, djuriska eller speglande. De skeva kroppsligheterna har kommit i många former, överdrifter av feminina tecken, som till exempel långt hår, men också sagomotiv. Saker med till synes oskyldiga och närmast väna och gulliga associationer har fått monstruösa skrattspegelbilder. Om flickorna, liksom Snövits styvmor, skulle fråga spegeln vem som vackrast i landet är skulle svaret bli: ett monster.

---

76. Gilbert & Gubar, s. 76-78.
77. Russo, s. 163.

Och monstret skulle vara flickan själv, i alla sina skepnader.

Mittemellanförskapet har i det här kapitlet varit en plats för förvandling, kroppsliga krumbukter. Ett utrymme för skevhet som också driver fram skevheter. Skeva flickor hamnar i mittemellanförskap för att de är utanför och mellan kategorier och samtidigt är det för att de befinner sig där som de blir skeva. Nu är det dags att öppna dörren till ett annat, lite mer påtagligt, rum. En plats i verkligheten lika mycket som i fantasin – Det skeva flickrummet.

Det skeva flickrummet. Dockor, dolda läroplaner och egna världar

Jag skulle förstå ett hus. Ett ting med händerna i håret. Oåtkomligt. Världen kan inte ha tystnat för Syster Natt. Dagar, inofficiella, blandas. Blotta tanken föreföll grotesk. Mitt i en mänska som kan servera versioner av tid, minnen, glömska, en egen värld. Vardagsrummet med nätstrumpor, klänningar, hattar och det samlade bråtet som sedan inte går att hejda. Ett tecken på dålig smak, i oändlighet men avgränsat i alla läroplaner.

Den egna världen finner andra världar. Ett skepp kommer lastat med två kappsäcksflickor. Vuxenvärldens förmaningar om en mänska bortom tid. Strunta i en film som inte var klokare än en beskrivning, ändlös kanske, som byggs in dagdrömmar, i förlängningen. Den dolda läroplanen ur henne. Jag ser precis ut ur framtiden. En gång för oss själva helt och ändå inte. Synk-ro-ni-se-ra-de. Går i ord. Kom in i verkligheten, ropar min kära lilla ponny i det vackra oerhörda.

Vi ÄR den flickaktighet som ska uppstå, väva in dagdrömmar i DNA-kedjorna.

Jag har en fyrkant, minimal. En bonusberättelse ur glömska. Med Syster Natt och uppleva andra saker, för evigt nedlagd i alltsammans och strunta i DNA-kedjorna.

Jag är den som vill bli efterlämning för Syster Dag.

Ansatserna till den egna världens koordinater: valda delar.

Taket, helikopterringen, klubbrummet, teaterskrubben. Men det andra: idéer, hugskott, smått och ro, bortom tid. Klipper av historien, blir svårt att tala. Jag har en historia ur framtiden, en speciell sorts mytomaner som växer ut. Jag vill få höra en del, om att fullständigt ge sig i rå form, allt fullt möjligt. Denna bråte formas i oberörda uttryck av tystnad.

Fjärilen, fjärilen ska vara ifred. Barn måste härma så fint. De är klokare än Ensamheten&Rädslan eller normalt mänskligt sällskap. Att trots allt att frossa jättestorlek, ett skvatt av tystnad under bilderna på bristande ramar.

Och, i sammanhanget här, i gömman – håret ska växa ut.

Jag har inget sommarlov. Jag skulle ha många år. Låg dold, slumrande i skrubben som utspelar sig någon mysteriös sjukdom eller många. Hål i många lekar, långa lekar. Och det är inte ett sätt att försvinna. Bli historier ur glömska. Jag har min bonusberättelse ur glömska. Jag ser, nu ser jag det, jag såg.

Jag brast i många lekar, långa lekar.

Men det håller sig till ytterst sällsynta tillfällen, när jag inte vill bli efterlämning.

Frossandet blir en gång för alla något monstruöst som är HON. VILLE HELT ENKELT.

I varje kvinna bor en brinnande docka, en brinnande docka, en gång i förlängningen. Verklighetsförankringen för sig hän. Kom i många lekar, långa lekar. Och ansatserna till böcker eller sällskap, det andra: idéer, hugskott, smått och fjäderboas. Glitter, smink, beter sig på sidan.

Om jag tittar hastigt märks det vackra oerhörda. Jag tror på väggen, söndriga språket.

> Jag vet inte vad jag såg. Men det här såg jag. Som en viss SannaMaria odödligt förklarade en gång i ett annat sammanhang i Östra läroverket. Och började redovisa i alla fall. Men en pk-fågel kan inte redovisa, den skulle kunna beskriva det där rummet och Kari som jag gjorde nyss, beskriva och beskriva i oändlighet men det skulle inte bli något annat än beskrivning, ändlös kanske, för det finns så många betydelsefulla saker i skrubben som ÄR den dolda läroplanen på sidan om en vardag i Östra läroverket: detta bråte av tid, minnen, glömska, en historia där det inofficiella blandas med det verkliga men avgränsat i »laboratorieförhållanden». ALLT betyder. Och det blir svårt att riktigt se med urskiljning. Så anklaga inte pk-fåglarna för att de inte riktigt vet.
>
> Fagerholm, *Diva*, s. 342.

Flickor i egna världar, i parker, på gator, i vattenlösa simbassänger och skrubbar. Experimentverkstäder för flickskap, i väskor och tystnader. Egna rum. Egna berättelser. Skeva fickor av motstånd, platser mitt i verkligheten som ändå är någon annanstans. Realismen är till för dem som passar in i den, säger Divas mamma, och de skeva flickorna tar henne på orden. Leker med Barbie, ord och anteckningsböcker. Packar en Deckarväska. Inreder ett Docklaboratorium där ett hår ska växa och en flicka bli fjäril, metamorfos. Knyter änglafamiljeband. Skriver en dold läroplan med underrubriken heterotopi. Utspelar sig i Skrubben: en plats som också äger rum i fantasin. Små världar i världen, med egna regler.[1] Inte bara flickorna tar Divas mamma på orden. Berättelserna gör det också, gör fiktion av fiktion, fantasi, minne – och tvärtom.

1. Foucault.

Ger språk och form åt glömska och rädslor, egna världar och rum.

Experiment med flickskap pågår och även om resultaten långt ifrån alltid är lycka i alla dagar så uppstår utrymmen för skevhet, synliga och osynliga för omgivningen. Jag kommer att börja med en kort utveckling om figurationen som plats och flickrumsteori. Sedan rör jag mig in i ett undanskymt hörn av det skeva flickrummet och sådant som bara finns inom en enda flicka – drömmar, minnen, glömska, rädslor – en egen värld. Ibland så egen att flickan slutar att tala med omgivningen. Sedan ska jag och flickorna närma oss lekarna och, ofta tillfälliga, gemenskaper som bildas för att omförhandla och skeva till flickskapen. Många av de flickor som dykt upp genom avhandlingen kommer att återbesökas. Jag ska veckla ut världar, händelser, relationer och rum som tidigare bara snuddats vid. Några av flickorna kommer att sättas i samband med varandra på andra sätt än tidigare. För att skriva fram det skeva flickrummet börjar jag på bekant mark, med enskilda flickor och deras fantasier, föreställningar, självuppfattningar och uttryck. Men skeva flickor är inte alltid ensamvargar och jag ska sedan säga något om hur de kan te sig i plural. Därifrån är skuttet inte långt in i lek med språk och berättarstruktur, det skeva flickrummets litterära form.

Heterotopi. Figurationen som plats

Den figuration jag besöker i det här kapitlet är inte en flicksort utan en plats, i världen men också i fantasin. I förhållande till språk och röst, inom fyra väggar och utomhus. Jag kallar figurationen Det skeva flickrummet och inspireras av Widegrens flerbottnade feministiska flickrum som står för instängdhet och begränsning men också det egna rum, utrymmet för tanke och handling, som Virginia Woolf talar om. Widegrens rumsmetafor är också kopplad till den garderob som Kosofsky Sedgwick skriver om. En plats

där icke-heterosexuella kroppar, begär och identiteter hemlighållts eller gjorts obegripliga.[2] Det skeva flickrum som jag ska inreda här är ofta både obegripligt och hemligt för dem som inte befinner sig i det. Men att rummet är något som pågår lite vid sidan av, i det fördolda, blir också förutsättningen för experimenterande med flickskap och femininitet som lek och maskerad.

Idén om flickrummet, dess innevånare av plast och fluff, omgiven av inredning i rosa toner, väcker många motsägelsefulla associationer. I Ambjörnssons *Rosa. Den farliga färgen* öppnas dörren till det rosa flickrummet. Kärleken till rosa förstår Ambjörnsson som ett sätt att göra genus, göra en viss flickålder som utestänger vissa och välkomnar andra. En särskild sorts flicka bor i ett rosa rum, kan tänkas. Givetvis har också marknadskrafterna många fingrar i paljettburken. Trots det kan det rosa rummet vara en egen värld som ifrågasätter det Riktiga Flickskapet:

> Att fullständigt ge sig hän åt det extravaganta, vackra, billiga och låga, att frossa i My Little Pony, rosa rosetter och tyllkjolar och strunta i vuxenvärldens förmaningar om återhållsamhet kan också tolkas som ett sätt att spränga befintliga föreställningar om den respektabla, duktiga flickan, hon som beter sig enligt förväntningarna och håller sig på mattan. Frossandet blir i denna bemärkelse både ett vuxenvärldens tecken på dålig smak och samtidigt ett tecken på bristande ramar och, i förlängningen, verklighetsförankring.[3]

---

2. Widegren, 2010. s. 23-24. Widegren väljer att tala om metafor hellre än figuration och ser metaforen som lika rörlig som figurationen. Braidotti, 2002, s.13, poängterar att det är skillnad på de två och att figurationen är mer situerad, ett förkroppsligande av maktrelationer, medan metaforen parasiterar på »de andra». Se även Braidotti, 2011, s. 14. Jag ser dock ingen avgörande skillnad mellan det som Widegren kallar metafor och den figuration jag tänker mig, även om jag sympatiserar med Braidottis resonemang.

3. Ambjörnsson, 2011, s. 95-96.

En allsmäktig lek med femininitetens symboler, full av njutning, pågår i flickrummet där dörren oftast är stängd för prinsen, fortsätter Ambjörnsson. I Ulrika Dahls text »Utklädningslådan» återupptäcks flickrummets berusande glädje, livet i rosa som fantasi, show och komedi. För även om Dahl för en stund lämnade utklädningslådan, försökte vara rakad och permanentad som en Riktig Flicka och senare androgyn som en Riktig flata, var det alltid något som skavde. Hon säger att det nu finns ett namn för känslan av kliande motstånd: femme. Och minns hopprepsmickarna och lekarna på ett nytt sätt, med glädje och yra. »Jag har en ny utklädningslåda nu. Den är fylld med nätstrumpor, klänningar, hattar och fjäderboas. Glitter, smink och peruker. Jag har gått varvet runt. Det är inte samma sak som att vara kvinna.»[4] Flickrummet blir en plats för omförhandling, där femininitet är maskerad och spektakel. Och det är sådana platser jag vill låta framträda, skymtar av det mer levbara annanstans som Haraway skriver att de feministiska figurationerna kan guida till.[5] De är långt ifrån alltid rosa men då och då är en eller annan docka inblandad. Hur som helst pågår experiment med femininitetens gränser i det skeva flickrummet, solitära eller i gemenskap. Omförhandlandet av femininitet hålls oftast bakom lyckta dörrar, en egen värld för de utvalda och utfrusna.

I *Of Other Spaces* (1984) talar Foucault om heterotopier, platser som är annanstans, har andra regler, men som ändå pågår inom den alldeles vanliga verkligheten. De är i grunden av två sorter, som dock inte alltid går att skilja från varandra: krisens eller övergångens heterotopi och avvikelsens. Kris och övergång handlar om olika stadier i livet, ungdom till exempel. Internatskolan är en sådan plats, där lever unga personer tillsammans och gör gemensamma erfarenheter – är fysiskt avskilda från resten av samhället

4. Ulrika Dahl, »Utklädningslådan», i Mobacker, s. 72.
5. Haraway, 2004, s. 1.

men ingår ändå i det. Den andra formen av heterotopi handlar om sammanförande och avskiljande av människor som inte passar in i normerna, de galna och de kriminella separeras från övriga samhället. Att avlägsna de som avviker är centralt i upprätthållande av normalitet och därför är de som förpassats ur samhället ändå högst närvarande i det. Ålderdomshemmet, säger Foucault, är kanske båda formerna av heterotopi eftersom åldrande ses som avvikande beteende och är en övergångsfas.[6] Det rosa flickrum som Ambjörnsson skriver om betraktas som något tidsbegränsat, något som flickor – och verkligen pojkar – ska växa ifrån. Den rosa fasen, som många talar om som något närmast oundvikligt i en flickas liv, en del i berättelsen om en normal flickbarndom, kan också ses som en dubbel heterotopi. Men även om den uppfattas som nästintill obligatorisk är den något som många vuxna tar avstånd ifrån eller åtminstone betraktar med milt och smått föraktfullt överseende. Det rosa rummet blir ett annanstans där flickor får hållas tills det går över och de växer in i ramarna för en Riktig Flicka, på väg att bli kvinna.[7]

I de föregående kapitlen har flickor befunnit sig på kliniker och sjukhus, i ödsliga stugor och lägenheter har de skevat, förvandlats, fått dubbelgångare. Den galna kvinnans vind är en heterotopi som de skeva flickorna tagit sig ner ifrån men som är en oupplöslig del av deras historia. Platser för kris och avvikelse har varit ständigt närvarande även om jag inte alltid ägnat det rumsliga så mycket uppmärksamhet. Däremot har varje figuration varit situerad i en heterotopi, befunnit sig i självmordsklubben och mittemellanförskapet. Teoretisktlitterära platser som förlängningar av figurationskroppar – berättelser och miljöer för och av skevhet.

Ett annat namn för heterotopi kunde vara den dolda läroplanen, allt det där som också händer i en skola. Allt det som inte

6. Foucault.
7. Ambjörnsson, 2011, s. 113-117.

är lektioner, läxor, lärare – den yttre läroplanen, som Diva kallar den. Den dolda läroplanen pågår precis hela tiden, men bredvid, och är en inre arkitektur av känslor, begär, intriger, normer. Den utspelar sig var helst den kan, i skolans tidsliga och rumsliga mellanrum. På raster, efter skoltid men också mitt i skoldagen. Och det spelar ingen roll om lärarna springer på fortbildning i tid och otid, praktiserar vad de lärt sig: »skoldagen fortsätter i alla fall som förut, skoldagen fortsätter i alla fall med alla läroplaner».[8] Den dolda läroplanen kan i sin tur tänkas i termer av queer plats. Halberstam skriver i *In a Queer Time and Place*:

> »Queer space» refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics.[9]

Queera platser, skeva platser. Att förstå utrymme på annat sätt än det är tänkt, genomföra motkulturella handlingar. Men då Halberstam talar om queera subkulturer och andra grupper som, frivilligt eller ofrivilligt, lever utanför föreställningarna om ett långt och ordnat liv, är det skeva rum jag tänker mig i miniatyr, subkulturer med väldigt få medlemmar. Det är inte de heterotopier som byggts upp av samhällen som intresserar mig. Det skeva flickrummet är en heterotopi som oftast bara en eller några flickor har tillträde till. En heterotopisk plats i fantasi, och ibland gemenskap, även om den också kan ha konturerna av ett rum, en väska eller en pärm. Skrubben i *Diva*, som inledde kapitlet, som hur den än beskrivs och beskrivs inte är möjlig att fullständigt förmedla. För att det finns en skev pusselbit där som består av något utöver alla delarna, som gör den till ett annanstans. Mikko Carlson skriver i

8. Fagerholm, 1998, s. 348.
9. Halberstam, 2005, s. 6.

»Självbiografiskt berättande, 'gemenskap', och möjligheten av ett textuellt queert rum» att ordet rum används på en mängd sätt i vetenskapliga sammanhang, bland annat som symbolisk dimension och materiell kontext men ibland också som synonym till diskurs, till exempel i uttrycket »kulturell diaspora». Carlson tycker att heterotopibegreppet kan hjälpa till att överbrygga den klyfta som kan uppstå i språkbruk och tänkande mellan konkreta och abstrakta eller verkliga och textuella rum. Alla rum kan istället förstås som fiktiva.[10]

Det är också så jag föreställer mig Det skeva flickrummet. En version är: »Världen i en fyrkant, minimal.» – bassängen utan vatten i *Den amerikanska flickan* där Doris och Sandra har en egen värld, bildar utgångspunkt och nödvändighet för fantasierna de spinner direkt ur livet, lekarna och sångerna – de sitter i väggarna. De skulle kunnat vara i någon av flickornas rum, måhända i Doris pittoreska vindskammare, som gjord för flicklekar. Bara inte för Doris och Sandras. »Det här rummet, Doris rum i kusinhuset – det var, ja, för normalt. Inget rum för Ensamheten&Rädslan eller för Syster Natt och Syster Dag».[11] Rummet som Doris och Sandra skapar är inte hemligt men däremot otillgängligt och obegripligt för de som inte har tillträde, vilket är nästan alla andra. Andra skeva flickrum finns helt utan omvärldens vetskap eller åtminstone saknar de utomstående kunskap om det som pågår – på ytan kan det skeva flickrummet se helt Riktigt ut.

Mitt skeva flickrum är också ett språk- och formmässigt rum, berättelser om berättelser, egna alfabet, ord, kronologier. Ett rum som visar sig i lek med litterär form. Det påminner, om än i mindre format, om de queera platser som uppstår utanför heteronormativitetens berättelse som Halberstam tar upp. Livet ses som en normativ historia med tydlig början, mitt och slut. De dramatiska

10. Mikko Carlson, »Självbiografiskt berättande, 'gemenskap', och möjligheten av ett textuellt queert rum», i Kivilaakso, Lönngren & Paqvalén, s. 282-283.
11. Fagerholm, 2005, s. 124.

höjdpunkterna är på förhand bestämda och har att göra med reproduktion, kallas ofta mognadsprocess. Queera subjekt, menar Halberstam, hamnar ofta utanför denna räta linje, rör sig i andra mönster.[12] Att hoppa hit och dit i den dramatiska kurvan, bryta kronologier och grammatiskt normativa meningsbyggnader, kan vara ett sätt att gestalta skevhet. Upprätta ett gurleskt flickrum i språk och form.

Tystnad och andra skeva uttryck

De egna verksamheter som pågår i det skeva flickrummet, hemlighetsmakeriet av nöd eller tvång, kan – kanske inte helt väntat – även ses som en del av den kvinnliga grotesken. Russo påpekar att grotesken inte alltid måste innebära extrem synlighet. Det som saknas, kroppsdelar eller kanske till och med kroppar, är också en del av grotesken. Russo formulerar sig utifrån Sandra Bartky som talar om en revolutionär kroppsestetik som inte kräver kroppens uppvisning men inte heller gör den till tabu. Den form av grotesk som enligt Russo till exempel tar sig uttryck genom kroppar som inte representeras, de orepresenterbara, de som försvinner eller dör, är närvarande hos de skeva flickorna.[13]

I det skeva flickrummet driver flickor under, över och omkring; gör spektakel, tittut och kurragömma. Den kvinnliga grotesken, en av innevånarna i rummet, utför sin underjordiska, feministiska gärning genom att använda sig av föreställningar om kvinnor och överdriva. Men hon kan också använda sig av underdrift, vara för lite, inte fylla måttet för Riktighet. Eller för att komplicera det hela ytterligare, underdriften kan ibland utföras med sådan envishet att den blir till överdrift. Halberstam

12. Halberstam, 2005, s. 2.
13. Russo, s. 40-41.

skriver i *The Queer Art of Failure* (2011) om en vägrans politik, som till exempel kan ta sig uttryck i avvisande av auktoritet genom passivitet, och hävdar att det är nödvändigt att feministisk politik och tanke har förståelse och utrymme även för icke-handlande som motstånd.[14]

Det skeva flickrummet har ofta bara plats för en – ett eget rum, en egen värld. Skevheten kan ligga på lur i kroppen och tankarna, vara något som måste döljas. Men att undanhålla sin skevhet kan också vara en form av motstånd, en vägran att släppa in de som inte förstår, som vill styra upp och släta ut. Det skeva flickrummet är fängelse och frihet, ibland samtidigt. Tystnad och stumhet är sådant som kan höras i det skeva flickrummet. Den ambivalens som finns i flickornas tystnad blir också ännu ett sätt att ifrågasätta om det finns en tydlig gräns mellan skeva och Riktiga Flickor. Måste tystnad innebära passivitet och anpassning?

ETT MONSTRUÖST INRE RUM

Det första skeva flickrum jag går in i är en inre angelägenhet, full av tankespöken och hjärnvindlingar. Jag ska börja med en tråd repad ur den kvinnliga grotesken och från förra kapitlet, en kladdig och monstruös tråd som klibbar vid kroppen på Kandres Aliide. För Aliide känner sig som ett monster. Och då monster inte kan hålla sig till en kategori så är det inte särskilt förvånande att lite av det monstruösa läcker in ifrån föregående kapitel. Men till skillnad från flickorna i det förra kapitlet tar sig Aliides monster inga fysiska uttryck, lämnar inga spår och tar sig inte kropp och namn. Aliides monster är en känsla, något som tillhör hennes egen inre värld och därför får breda ut sig i det skeva flickrummet istället för i mittemellanförskapet.

---

14. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham & London: Duke University Press, 2011, s. 123-145.

Aliide tänker ofta på sin monstruösa sida. Nästan allt i hennes omgivning har en skrämmande ton, framför allt den egna kroppen och identiteten. Men hon tänker att det måste gå att utvinna en Riktig människa ur den formlösa spinkiga flickkropp som är hon själv:

> Och ansatserna till den människan fick vad som än hände inte bli kvar oförlösta nere i kroppens djup, i rå form, vad som än hände fick denna människa inte hejdas i växten. För den skulle då bara komma att växa ut åt ett annat håll, inåt, och formas till något monstruöst som sedan inte gick att se och kontrollera.[15]

Den råa formen i kroppens djup är det skeva rum som växer hos Aliide, alldeles i hemlighet. Även i *Aliide, Aliide* finns, än mer uttalade än i *Berenikes hår*, referenser till *Dr. Jekyll och Mr Hyde*. Aliide och brodern Idrok ser en filmatisering av romanen, den scen där förvandlingen äger rum – en till synes normal och belevad man blir, när han intar en dryck, med ens ohygglig. Hans ansikte var nu »hårigt och monstruöst», tänker Aliide.[16] Förvandlingen får henne att, som ofta, fundera på minnen, vem hon egentligen är. Hon ser hur liknande tankar rör sig inom brodern. Hon vill skydda honom, hålla för hans ögon, men kan ändå inte stoppa Idrok från att se mannen i filmen slå ihjäl ett litet barn.

Fyhr kopplar reaktionen till den allmänna hotkänsla Aliide upplever. Mr. Hyde är en av de män som Aliide är rädd för, liksom för löpsedlarnas barnamördare, en läkare och hennes egen farfar. Aliide identifierar sig själv med bland annat mordoffer, enligt Fyhr.[17] Och visst finns en sådan tråd i romanen. Bland annat blir en nyckel till Aliides ångest en tavla med titeln Misogynisten – föreställande en man som jagat upp nakna

15. Kandre, 1991, s. 153.
16. Kandre, 1991, s. 247.
17. Fyhr, 2003, s. 190-191.

kvinnor i ett träd – som Aliide återupptäcker hemma hos farfadern. Jag skulle dock snarare läsa avsnittet om filmen som att det handlar om Aliides oro inför sin egen monstrositet. Vid några tillfällen utövar också Aliide våld mot yngre barn eller är nära att göra det. Det är denna sida, som Aliide vill skydda Idrok från. Monstret inuti, den oformliga i kroppens djup. Aliides monstruösa sida, av Gilbert och Gubarsk art, är också något som lyfts fram av Fyhr.[18]

Aliide bär en skev monstrositet inom sig, ett hemligt rum som ingen får tillträde till. Där hon inte alls är en Riktig Flicka, kanske inte ens människa. Till det yttre gör hon tappra försök, även om fläckar – som från ingenstans – dyker upp på kläderna och håret lever vilt. Men då och då blir det skeva inre rummet till handling. Bilder kommer för Aliide, teckningar som bara måste ut på papper. Hon glömmer tid och rum och framför allt den Riktiga Flickans måttfullhet. Aliide ritar våldsamt, närmast i panik för att hinna fylla pappret till bredden med bilder av döda inlåsta flickor eller hundar med tre ögon. Kritorna smulas sönder och det värsta av allt är att Aliide efteråt inte alls begriper vad som hänt. »I ett obevakat ögonblick, när hon varit som mest försvarslös och sårbar, hade de nedbrytande krafterna, det här onda, namnlöst dunkla, trängt fram och tillsammans med bilden uppfyllt henne.»[19]

En gång ritar Aliide i sällskap med en flicka som familjen känner, en Riktig Flicka enligt Aliide. Hon känner starkt att hennes egna våldsamma bildskapande är skevt. Att hon låtit sitt monstruösa inre slippa lös. Den Riktiga Flickans kritor ser nästan orörda ut i asken och hennes ansiktsuttryck är stilla, »inte ett hårstrå hade knollrat ihop sig på hennes huvud!».[20] Men, den Riktiga Flickan målar också ett våldsamt motiv, en naken kvinna med en förskärare instucken i bröstet. Den smärta och rädsla som präglar

18. Fyhr, 2003, s. 186-187.
19. Kandre 1991, s. 26.
20. Kandre, 1991, s. 27.

Aliides tillstånd när hon ritar och som också syns i hennes bilder, verkar inte bekomma den Riktiga Flickan, som håller sig prydligt innanför linjerna trots att hon målar en våldsam bild. I alla fall kan inte Aliide se några tecken på skevhet.

Fast antyder inte motivet på den andra flickans bild en oerhörd ångest inför flickskapets och i förlängningen även den vuxna femininitetens utsatthet och mödor? Eller åtminstone en medvetenhet. Att hon så precis håller sig innanför linjerna kan också förstås som en överdrift, att dra den Riktiga Flickigheten för långt. Hon anpassar sig så mycket att det blir skevt. Det kan liknas vid de horisontella hjältinnor som Österlund tar upp, de som använder sig av passiviteten som ett sätt att undkomma förväntningar.[21] Det är något aggressivt över den överdrivna precisionen. Lite som den ätstörda som med hela sin uppenbarelse säger: »Sa du kroppskontroll?! Här, var så god – här kommer kroppskontroll så in i helvete!»[22] Om Aliides bildskapande är den överdrivna, utåtagerande groteskens uttryck ägnar sig hennes medriterska istället åt de saknade kroppar Russo talar om som en annan sorts spektakel.

Aliide och den andra flickan befinner sig båda i det skeva flickrummet men inte tillsammans, även om de för tillfället sitter vid samma bord. Deras olika sätt att rita kan ses som olika förhållningssätt, olika dörrar in – eller ut. En händelse som för Aliide själv framstår som ännu ett bevis på den egna skevheten, att hon är ensam och monstruös, visar också att linjen mellan den skeva och Den Riktiga Flickan är suddig. Att den inte är lätt att hålla sig innanför, inte ens eller kanske inte alls, för den som närmast överdrivet försöker.

---

21. Österlund, 2005, s. 69.

22. Mika Nielsen, »Mitt monster och jag söker medlemskap i FÄ(r), Feta Ätstörda Revolutionärer», i Ahlsdotter, Nielsen & Hård, s. 260.

ALIIDES HÖGLJUDDA TYSTNAD

Om Aliide har svårt att hindra det skeva från att komma ut i tecknad form så har hon lättare att knipa åt med munnen, åtminstone för en tid. Det monstruösa, som verkar ha kommit till genom att Aliide förpassat vissa känslor, rädslor och minnen till glömskan, tar sig med tiden också – följdriktigt eller paradoxalt – uttryck i stumhet. Självvald och intensiv tystnad. Den är grundad i erfarenheter som hon vare sig har ord eller tankar för, händer på hennes kropp och tavlan hemma hos farfadern.

Stumheten är dock inget medgivande eller tecken på passivitet. Aliides tystnad går ingen förbi, den är ilsken och uppmärksamhetskrävande. Hon kommunicerar bara i skrift, i sitt anteckningsblock. Det första ordet hon skriver är NEJ, stort och bestämt precis som allt hon skriver där. På vissa ställen i romanen finns utbrott i versaler som jag förstår som utsnitt ur Aliides skrift. Tonen och stilen ligger nära resten av texten men saker och ting är mer utskrivna i de storstilade partierna, de kan läsas som Aliides röst och reaktioner på en begränsande och skrämmande situation:

> HON VILLE HELT ENKELT I GRUND OCH BOTTEN INTE ENS FINNAS TILL. FÖR FANNS MAN TILL, OM SÅ BARA FÖR EN TUSENDELS SEKUND OCH I ETT BARNS, EN LITEN FLICKAS, SKEPNAD, OCH HUR FÖRSIKTIG MAN ÄN VAR I SIN EXISTENS, HUR MAN ÄN HUKADE SIG, GJORDE SIG LITEN OCH SPELADE DÖD, SÅ VAR JU VÄRLDEN ÄNDÅ, OFRÅNKOMLIGEN, EN FRUKTANSVÄRD PLATS DÄR FRUKTANSVÄRDA TING HÄNT OCH HELA TIDEN FORTSATTE HÄNDA![23]

23. Kandre, 1991, s. 188.

Fast innan Aliide hänger sig åt tystnaden är det inte ofta hon talar i sin roman. Denna tydligt skeva flicka med monstruös självkänsla gör påfallande lite verbalt väsen av sig. Den högljudda och protesterande rösten är ofta inte hörbar för människorna runt Aliide, utan finns mest i hennes tankar, bilder och anteckningar. Trots att omgivningen kanske inte känner till exakt vad Aliide protesterar emot kan ingen undgå hennes trots, hennes vägran att tala blir minst lika tydlig som om hon ställt sig upp på bordet och skrikit rakt ut. Aliide må oftast vara ensam i sitt skeva flickrum men hon låter inte omgivningen glömma att hon är där inne. Med tiden blir hon också helt ensam. Vännen K tar avstånd från Aliide, som låtit sitt inre monster slippa ut och smälla till K:s lillasyster. Även om K, vilket jag strax ska ta upp, vacklar i sin Riktighet väljer hon ändå slutligen sida. Har kalas med de Riktiga Flickorna när Aliide står utanför, med klänning och present, hånad. Situationen blir ytterligare en skev klump i Aliide och troligen ännu en orsak till att hon väljer tystnaden. Straffet kan bli hårt för den flicka som inte tämjer sin skevhet.

EGEN JOURNAL OCH EN DOCKA SOM GRÅTER FÖR TVÅ

Eila Palo i Annika Korpis *Hevonen Häst* är inte helt stum men »avstår från att tala onödigtvis»[24] för att motsätta sig det »förlamande Prospektet» och Dr Rosenstråhles bild av henne och hennes familj.[25] Dr Rosenstråhle som ändå bestämmer vad som avses med orden:

> Jag skulle kunna säga att jag vet vad det betyder att vara utanför, men jag har inte en röst som hörs. (Jag vill inte väcka någon.) Människan är den enda levande varelse som kommunicerar med språk, men för den skull är det inte säkert att hon menar vad hon säger.[26]

24. Korpi, s. 18.
25. Korpi, s. 9.
26. Korpi, s. 18.

Eila, hennes mor och syster befinner sig på Kliniken där Dr Rosenstråhle utreder dem, definierar dem med hjälp av spelpjäser i plast som ska utgöra den så kallade Familjebilden. På Kliniken menas det att familjen är underligare än de flesta, »utomjordiska» som Eila uttrycker det, vilket de bestämt förnekar. Eller Eila vet nog, vet vad hon inte får säga och vad som inte får förrådas. Men bara för att hennes familj är skev betyder det inte att Eila vill att Dr Rosenstråhle ska komma och räta ut den. Fast nog tycker hon att det är skönt med luftombyte hos farmor på Landet, utan systern Lady Jenna. Eila och hon delar luft vilket är ytterligare en anledning till att det är svårt för Eila att prata. Lady Jenna använder mer än sin beskärda del av deras gemensamma luft, även om de enligt Eila är varandras tjuvar: »Lady Jenna får inget sommarlov, trots att hon är d.ä. Det är jag som stjäl det ifrån henne när jag far. Hon kommer att få smörja, skölja och släta skrynklor själv.»[27]

Smörjas, sköljas och slätas är det mamman som ska. Hon är både maktfullkomlig och maktlös i sin hjälplöshet och skevar på så vis till sina döttrar om än på olika vis. Lady Jenna är, utifrån det lilla det står om henne, troligen en utåtagerande skelettfågel, en galen flicka som kommit ner från vinden. Hon tror att hon är på Kliniken som anhörig men Eila vet hur det ligger till. I *Hevonen häst* är det Eila som har ordet. Hon talar om tystnaden, sina dockor och dokumentation av världen. En annan form av skevhet, en sådan som inte märks allra först. »O o o så fint jag kan le, för att vi inte ska råka misstas för något utomjordiskt, och mitt leende skonar oss till en del, när man tittar hastigt märks det inte att det är Dr Rosenstråhle som bestämmer.»[28] Eilas tystnad kan ses som ett motstånd mot den normalisering som kommer ovanifrån, från Kliniken och de som tror sig veta bättre. Men tystnaden finns också av nöd, som skydd mot mamman och systern och stora vida

27. Korpi, s. 13.
28. Korpi, s. 9.

världen. Eila skriver: »EGEN JOURNAL: Jag har inte tystnat för gott. Jag vill bara få berätta någonting vackrare.»[29]

Fast det är inte vad hon gör i journalen. Den påminner på många sätt om Aliides anteckningsblock. Blocken dyker upp här och var med förtydliganden, visar att flickorna är medvetna om sin skeva situation. Att Eila skriver i en »EGEN JOURNAL» blir också ytterligare ett ställningstagande mot överheten på Kliniken. Hon vet att det skrivs om henne och familjen i journaler, det sägs saker bakom ryggar och över huvuden. Därför för hon själv journal, där får hennes röst och synvinklar utrymme. I luftombytet hos farmor händer det också att Eila säger ett och annat. Nog finns det mer luft i Polcirkelland och ingen Lady Jenna som stjäl den. Fast ännu viktigare är kanske att språket som talas här är ett annat, finska. Ett språk som inte har använts för att kalla familjen för utomjordisk men inte heller av Eila att le och ljuga på. Hon har dåligt uttal men talar.

Med tiden dyker ändå Jenna upp i Polcirkelland och det händer allt oftare att Eila pratar. Det är inte så enkelt, att bara använda rösten och luften hursomhelst: »EGEN JOURNAL: Inte är det något fel på att sjunga och tala, men jag förblir lågmäld. Om jag sa allt jag visste skulle tungan vrickas. Man kan kvävas av det, som orren, när den vill för mycket.»[30] Nej, Eila håller sitt skeva flickrum för sig själv. Det är ju faktiskt det enda som är hennes. Ibland skriver hon med blindpenna, osynlig skrift som måste framkallas, i farmoderns väninnas loggbok – där det förs detaljerade noteringar om vem som kommer och åker i grannskapet. Och den blir fullklottrad när Jenna anlänt. En protest i osynlig skrift.

Eilas röst, precis som Aliides, tar sig andra utrymmen än det talade språket. Det skeva flickrum Eila uppfinner är även av lek och finns inte endast i den egna journalen eller i osynlighetsskriften. Hon är inte bara i symbios med sin syster utan också med

29. Korpi, s. 141.
30. Korpi, s. 156.

dockan Nivea Larsson, »en något udda avkomma». Inga kroppsöppningar hade hon men det har Eila fixat med en sax. Nivea gråter orimligt mycket. »Ibland är läckaget genom hålet därnere att föredra.»[31] Nivea har ett begränsat ordförråd och är dyslektiker men hon kan Eila. Det är mycket om Eila som nästan bara Nivea vet. Inför henne måste Eila inte bara le och hålla tyst. Fast inte heller deras kommunikation bygger på tal, Eila stavar ord i sin handflata och trycker dem mot Niveas ögon. Dr Rosenstråhle har spärrat Eilas tårkanaler för att anpassa henne, för att hon ska »stoppa tårarna och skaffa ett intresse, utanför.»[32] Nivea är den som gråter för dem båda. I sin farmorsexil tänker Eila att om Dr Rosenstråhle var här skulle hon låta Nivea Larsson gråta henne rätt upp i ansiktet. Nivea, en skev bundsförvant och uttryck för den ilska som Eila försöker dölja så att ingen ska få veta att familjen är underlig, utomjordisk – skev. Så trots att inte heller Nivea talar gör hon mycket väsen av sig, tar sig ton mot det förlamande prospektet, Riktigheten, för Eilas skull.

Det är mycket som Eila berättar för Nivea, om än ordlöst, till exempel om det hon lägger i Deckarväskan – information om hästar och annat som är viktigt. Framför allt är det, under den nordliga vistelsen, tidningsurklippen om den nu döda Karolina, 22. Hennes öde sätter sig som ett ankare i Eilas huvud. Kvällstidningarna snaskar men Eila vill veta allt om denna, som hon kallar, ovänliga historia: »Karolinas berättelse väntar i DNA-kedjorna. Jag har inget annat val än att vänta på att få höra den.»[33] Det blir viktigt för Eila att få reda i mordet, hur något sådant kunde hända, men Karolina blir också ännu någon att anförtro sig åt. Tankarna på Karolina blir ett sätt för Eila att fundera på femininitet, kvinnokroppar som både är farliga och i fara. Karolina, verkar för Eila, ha varit en alldeles vanlig Riktig Flicka. Och ändå hände

31. Korpi, s. 12-13
32. Korpi, s. 25
33. Korpi, s. 17

det. Att engagera sig i Karolinamordet blir ett sätt att förstå att det förlamande prospektet kanske sträcker sig långt utanför Klinikens väggar. Eilas Deckarväska blir, som när SannaMaria klipper och klistrar med information om det tyska språkområdet, ett sätt att skapa en egen historia – en utklädningslåda, om än med allvarligare förtecken. I väskan kan Eila lägga olika förståelser av femininitet och göra språk och berättelse av det hon inte förstår. Ambjörnsson menar att flickrummet ibland förknippas med överdrift och i förlängningen brist på verklighetsförankring. Eila, och många av de andra skeva flickorna, använder tvärtom flickrummet och fantasin som ett sätt att begripa sig på världen, kraven och förväntningarna. Göra ett eget rum och en egen berättelse, visserligen förankrad i den reella värld de upplever men bortom realistiska skildringar av den.

SKEVA TALESÄTT

Kari är, som bekant, ännu en tyst flicka med skeva uttryckssätt. Som jag skrev i Skelettfåglarnas kapitel, är hon en sådan som berättas genom andras berättelser. Hela hennes historia är dessutom »en bonusberättelse ur framtiden», som ännu inte hänt och som Diva berättar för Franses en sen natt. En av Divas historier har jag redan dragit och den är hennes favorit bland alla versioner av hur det gick till när Kari förlorade talförmågan. Hon slickade på ett isigt räcke. Den fastfrusna tungan fick skäras loss och sys fast igen. En version av många och det närmaste en förklaring som erbjuds av hur det gick till. Det handlar inte om någon frivillig stumhet. Men, som jag skrev om i förra kapitlet, så tar sig Karis kommunikation hårigare uttryck. Hon är inte heller alltid ensam i det rum dit, för en tid, hennes långa hår leder.

När hon lär sig prata igen är det en mycket felfri svenska, felfriare än alla lärares, ja allas. Även om det lätt kan tolkas som att

Kari inte har någon egen röst ens när hon kan tala igen, att hon bara härmar ett ytterst konventionellt språkbruk, är det inte riktigt så enkelt. Kari har ett mycket speciellt sätt att tala när hon väl gör det. Hon använder ett formaliserat och etablerat språk, skolboksexempel som handlar om den förnumstige Pelle eller ordspråk, för att uttrycka sig. Detta närmast stelnade språk går hon in och gör till sitt genom att använda det i andra sammanhang än det är avsett för, funktionen blir skev. Hon uttrycker sig senare i ordstäv och med sin syster SannaMaria utvecklar hon ett sätt att tala som, till en början, bara de får höra. Det är det som gör att SannaMaria senare visar fram systern som orakel för de pussochkramfåglar som vill lyssna – i historien om Docklaboratoriet som kommer alldeles snart. I den groteska estetiken är förvrängningar av talesätt ett återkommande drag och det är precis det som Kari gör med sitt korrekta språk. Även om talesätten i sig är intakta används de i fel sammanhang och blir därmed skeva. Ordspråken får en mångfald av betydelser, blir instabila precis som i de gotiska ordlekarna Halberstam skriver om.[34] Bättre fly än illa fäkta, säger Kari ofta. Vilket med tanke på hennes öde får en långt allvarligare betydelse än det har till vardags.

Detta gäller för all del inte bara Kari, hela *Diva* är uppbyggd på ett sådant sätt, betydelser laddas, laddas om och skruvas till. Orden och begreppen undersöks så grundligt att det aldrig kan vara säkert att de betyder samma sak som förra gången de användes eller att de inte kan tolkas på flera sätt samtidigt. Ett exempel är det som Divas mamma alltid säger så fort Kari kommer på tal: »I varje kvinna bor en brinnande docka, en Coppelia, en balettföreställning.» Bortsett från det intertextuella innehållet – *Coppélia* är en balett som handlar om en docka som kommer till liv – så framkommer det för varje gång utsagan används att den på många

34. Se Halberstam, 1995, s. 178-179, Jönsson, 2006, s. 247.

olika vis är en nyckel till mycket som händer i romanen. Bland annat: När Kari brunnit upp ska SannaMaria ta alla hennes dockor till fältet och bränna dem. Diva fick sitt namn efter en av dessa dockor. I varje kvinna, flicka, bor en föreställning – ett iscensättande av femininitet.

För att nämna något av det som Divas mamma förmedlar genom att säga så här i olika sammanhang. Varje gång hon säger det så utökas och förändras betydelsen av uttalandet, vilket i sig gör mammans ord till ett iscensättande som förskjuts.

Den egna värld som flickorna skapar i det skeva flickrummet, kan vara så egen att den bokstavligen inte kommuniceras med någon levande varelse. Behovet av och upprinnelsen till ett sådant tyst rum ser olika ut. Det kan handla om val, olyckor eller yttre och inre omständigheter. Tystnaden kan pågå på heltid, länge, eller bara då och då, och är inte för någon av flickorna ett tecken på passivitet. Den är en envist ihopknipen mun, en mycket kort och kryptisk formulering som inte svarar på de frågor som ställs. Tystnaden kan ses som vägran att tala som folk, som Riktiga Flickor. En bortvänd rygg från en värld som försöker räta ut skevheter. Tysthållandet är också något som gör flickorna skeva. En Riktig Flicka kanske inte ska låta munnen gå men inte heller ska hon låsa igen den och slänga bort nyckeln. Flickornas omgivningar försöker med olika medel att få flickorna att börja tala igen, stumheten är inte önskvärd och kanske till och med störande.

Att flickorna inte talar betyder inte att de inte kommunicerar. Det skeva kan möjligen inte anförtros någon levande varelse men väl en anteckningsbok – det går dessutom att skriva med blindpenna, som Eila kallar pennan för osynlig skrift – en docka, ett tidningsurklipp eller något annat som inte tänker skvallra. Med lite tur en hund eller en syster som SannaMaria eller Lady Jenna. »*Du säger ingenting min kära lilla ponny*» sjungs det då och då i *Hevonen häst* »men det är dig jag gillar bäst»,

fortsätter sången. Och ponnyn kan här kanske både förstås som flickan själv och som den eller det som det går att anförtro sin skevhet.

Tystnaden är något som äger rum på romanernas innehållsliga plan. De flickröster som finns i den litterära texten är dock allt annat än tillknäppta. De tysta skeva flickorna finns i böcker som är vilda och pratsamma, i högst röstliga, kroppsliga och skeva texter. Huvudpersonerna ägnar sig åt stumheten som strategi men de befinner sig och talar i texter som gör helt tvärtom.

KÄRA DAGBOK, INGET JAG BERÄTTAR ÄR SANT

Ett annat skevt uttryckssätt ägnar Diva sig åt i sin dagbok, som hon gömmer så att hennes bröder ska kunna hitta den. I förra kapitlet skrapade hon på dess förgyllda sagopärm men nu gäller det vad som står i den. Det roar Diva att bröderna tror att de är hennes hemligheter på spåren, hemligheter hon inte har. Diva är, som hon själv säger, öppen som en bok. Hon omförhandlar överenskommelsen av vad en dagbok ska innehålla och hur den ska uppfattas – att den ska vara sann och hemlig. Det blir ett sätt att ifrågasätta idén om sanning och autenticitet. Att medvetet ljuga och fabulera i dagboken sätter ännu en skruv på romanens andra, ofta återkommande, mening, »Jag är Diva, allt jag berättar är sant», vilket också är en viktig läsanvisning för romanens alla vindlingar, förskjutningar och motsägelser.[35]

35. Fagerholm, 1998, s. 11. Kåreland, s. 135-136, menar att uttalandet snarare får motsatt effekt och att läsaren ifrågasätter sanningshalten i det Diva säger. Hon menar att ljugandet blir ett sätt att utmana flickschablonerna. Jag anser dock att frågan om Divas sanningstalande är felställd. Romanen är en extremt subjektiv utsaga, den är Divas röst och tankar – hennes egna alfabet. Dessutom ägnar den sig ständigt åt metakommentarer om sanning, fiktion och lögn. Jag menar att det är grundläggande för förståelsen av romanen att följa med i Divas tankar på deras egna villkor, hur motsägelsefulla och otroliga de än må verka. Även detta kommenterar Diva på första sidan när hon säger att hon är: »Hon man trodde att inte fanns.» Stenwall, s. 204, har en mer problematiserande syn på sanningsbegreppet i romanen.

Dagboken, ofta återfunnen i flickrum, får för Diva en skev innebörd. Den blir ett skrivande utrymme, även om hon bestämt förnekar att hon vill skriva, men också ett sätt att fundera över frågor om sanning och fiktion. I dagboken sysslar Diva med föreställningar om flickor och sexualitet, hela tiden medveten om att berättelsen är så mycket större än hon skriver den. Stenwall tycker att *Diva*, och *Berenikes hår*, präglas av antistilisering och parodiering av olika slags stilar, till exempel bekännelsegenren.[36] Men metaskikten lindar sig ytterligare ett varv när även huvudpersonen i romanen ägnar sig åt brott mot föreställningar om sanning och äkthet.

Divas och Karis skeva sätt att uttrycka sig är till synes mycket olika. Den ena häver ur sig mer än sanningen i text och hoppas på att bli läst. Den andra säger rätt saker på fel plats, sällan och till några få. Men båda flickorna använder sig av en etablerad form på oväntade sätt. Diva skevar hela idén om att anförtro sig när hon fabulerar i sin dagbok och gömmer den för att den ska bli funnen. Hon använder sig av dagboken som uttryckssätt utifrån andra förutsättningar än de andra flickorna i kapitlet. Hon är inte tyst, har inget behov av hemligheter, öppen som en bok som hon är. Diva, den nya, fantastiska och annorlunda flickan står för en annan sorts skevhet och därför ser också hennes skrivna rum annorlunda ut. Diva leker med femininitet och ett självförtroende långt bortom normalstorlek, töjer gränserna för flickrummet. I sin dagbok tar hon sig ytterligare friheter, förhåller sig till föreställningar som bröderna kanske har om henne, om flickor överhuvudtaget, och vrider dem några varv. Hon rör sig, som många av de andra flickorna i det skeva flickrummet, på tröskeln mellan motstånd och anpassning, utrymme och begränsning.

---

36. Stenwall, s. 45.

LEKA MED BARBIE

I *Kamalas bok* finns en barndomsåterblick, minnet av en lek i minsta detalj. Kapitlet heter »Leka med Barbie» och det är precis vad huvudpersonen gör. Liksom Nivea Larsson får gråta för Eila, skapas här ett lyckligt slut för en hårig varelse, ett sådant som Kamala i veckotidningshistorien inte fick.

Det börjar innan hon föds, med Barbie som bor i skogen med sin stränge far. De är fattiga och äter bara tallbarrsoppa, det är därför Barbie är så smal, tänker den lekande flickan. Varje dag övar Barbie på lindans i skogen och en dag smyger sig Tattarhans, en Ken-docka med penis av modellera och ditmålad kroppsbehåring, på henne. Det han gör med Barbie fyller henne med både skam och salighet. Hon blir gravid, fadern förskjuter henne och lägger en förbannelse över barnet i magen. Barbie rymmer med en cirkus och där föder hon den benlösa Kattflickan – en Skipperdocka utan ben och målad till katt, som nu blir lekens huvudperson.

Barbie vill inte kännas vid sin dotter som visas upp som ett skönsjungande monster och lever inlåst »utan tillgång till böcker eller normalt mänskligt sällskap». Men ett lyckligt slut leks fram åt Kattflickan. På cirkusen finns ett annat monster, en man utan könsorgan och bröstvårtor, vid namn Ljuva Lisa – en Rickydocka utan några som helst modifikationer. Ljuva Lisa och Kattflickan förälskar sig och rymmer från cirkusen. Innan bröllopet ska stå besöker de en underdoktor som gör en penis åt Ljuva Lisa och benproteser av blompinnar åt Kattflickan. De justerar sina skevheter men inte fullständigt och Ljuva Lisa fortsätter dessutom att klä sig i klänningar av rosa och tyll. I deras alla lyckliga dagar flyttar de in i ett slott och får många, många barn. »Vartannat var ett djur med silkeslen päls och vartannat var en människa.»[37] Holmquist ser lekens lyckliga slut som queert eller freakigt, trots den heterosexuella kärnfamiljen. Hon uppmärksammar även att

37. Edelfeldt, 1986, s 86-87.

Kattflickans och Ljuva Lisas sårbarheter inte blir ett problem utan kompenseras av kärlek, fiffighet och gemenskap. Enligt Holmquist är det ett utopiskt drag men är det inte snarare heterotopiskt?[38]

Ett lyckligt sagoslut innebär inte i *Kamalas bok* att skevheter slätas ut. Trots bröllop och barn är Kattflickan och Ljuva Lisas öden och äventyr snarare ett ifrågasättande av olika normativiteter och gränser, för genus, mänsklighet och föreställningar om kroppars funktion. Leken är det skeva flickrum som huvudpersonen i *Kamalas bok* skaffar sig, en fantasi om ett sagoslut för sin framtida dubbelgångare. Dessutom, genom att på olika sätt förändra dockornas kroppar, låta det trasiga eller det som saknas bli en del av fantasivärlden, blir leken ett avnormaliserande av det normativa. Barbie är smal för att hon inte får någon mat, inte för att kvinnor ska se ut så. Dockan utan ben får bli berättelsens hjälte. Och varför i hela friden har Barbie, Ken och deras likar inga könsorgan, när deras könstillhörighet är så central? Tur att modellera och pennor finns.

Den lekande flickan förhåller till normativa föreställningar om genus och begär och skevar dem. Leken innehåller även ansatser till att ta upp exotiserande av andra etniciteter än vithet. Visserligen blev inte Kattflickan monster på grund av att hennes far var tattare utan på grund av en förbannelse men Tattarhans får ändå spela rollen som sexuellt begärlig på grund av främlingskap. Det finns också en så kallad Negerslavinna som hjälper Barbie att fly och sedan får visa brösten på cirkusen. Flickans lek handlar inte bara om skevhet i relation till kön utan hon uppmärksammar även andra maktordningar. Tydligt är också att solidariteten och identifikationen ligger hos de som står lägst på skalan, de skeva på cirkusen och de som kanske inte ens passar in i den monstruösa miljön.[39]

Den skeva leken är huvudpersonens egen värld, bokstavligt.

---

38. Holmquist, 2009, s. 51-52.
39. Se även Österholm, i Frih & Söderberg.

Den roligaste leken som bara går att leka ensam, med andra blir det bara sånt som dockförpackningarna lär ut. Tillsammans med sina vänner kan hon spela Barbie-spelet som föreskriver en värld där Barbie borde befinna sig, i drömmar om det heteronormativa äktenskapet. Skevheten som hon leker fram i ensamhet är njutningsfull men också skamfylld och inget som får komma till de Riktiga Flickornas, eller resten av världens, kännedom. Det egna rummet i *Kamalas bok* är som Eilas Deckarväska och ordlösa samtal med Nivea Larsson eller Aliides anteckningsbok en dold och tyst plats där bara de skeva flickornas egna tankar hörs. I Erica Rands *Barbie's Queer Accessories* (1995) finns ett avsnitt som handlar om vuxnas minnen av Barbie. Barbie är för Rand en mycket minnesvärd docka som för många har mycket att göra med synen på den egna femininiteten och sexualiteten. Bilden av Barbie, som av flickrummet, ikläder sig lika ofta motstånd som underordning och många av lekarna Rand tar upp är lika mångfacetterade som dockans garderob.[40]

Vårt skeva flicklaboratorium

Skevhet har, genom det här kapitlet och hela avhandlingen, oftast varit en ensam upplevelse. Bundsförvanterna har varit galna flickor i huvudet, inre vargar, fysiska manifestationer av barndom, dockor, anteckningsböcker, tidningsurklipp och andra envägskommunikationer – nödvändiga och självvalda. Men vissa skeva flickor, somliga som jag tidigare tecknat i ensamt majestät, ingår i gemenskaper – om än ibland på lösa och tillfälliga grunder. Vänskaper, rum och speglingar som blir platser för omförhandlingar, undersökningar och experiment med flickskap.

---

40. Erica Rand, »Older Heads on Younger Bodies», *Barbie's Queer Accessories*, Durham & London: Duke University Press, 1995.

DOCKLABORATORIET

Nu ska jag – äntligen – glänta på dörren till Docklaboratoriet, som förts på tal flera gånger tidigare. Docklaboratoriet är en gemenskap, oftast för två men ibland ett vidgat utrymme:

> En egen värld.
>
> Den egna världens koordinater: Östra läroverket, valda delar. Taket, helikopterringen, klubbrummet, teaterskrubben. SannaMarias rum i lägenheten i Värtbyhamn med omnejd. **Docklaboratoriet** som är Karis rum, vardagsrummet med familjeliv i, där Sebbe Nsson under några ögonblick av historien blir som en son i familjens hus.[41]

I Karis rum råder tystnad större delen av tiden. Då och då hörs bandspelarens förnumstiga röst, övningsmeningar som Kari repeterar. Dockor från all världens hörn ståtar på hyllorna och typiska flickböcker ligger på nattduksbordet, orörda. »Som om de lagts på nattduksbordet för att de ska ligga där för att ses av alla, och på så vis på något sätt betyda något.»[42] Diva tänker att de finns där som en föräldraförhoppning om att Kari en dag ska stiga upp och vara en Riktiga Flicka, en pk-fågel på väg att bli kvinna. Så är inte fallet, jag har sagt det förr och redan på romanens första sidor avslöjar Fagerholm att Kari går ett sorgligt öde till mötes. Men hittills har jag bara som hastigast nämnt de händelser som leder dit, uppfinnandet av det så kallade Docklaboratoriet och det alternativa laboratoriet i skolans källarvåning. Efter Karis tvångsklippning är hon inte särskilt ofta ensam i rummet och där är inte längre tyst. Jag har redan berättat att SannaMaria klipper av det resterande håret från systerns huvud, att hon inte vill låta vuxen-

41. Fagerholm , 1998, s. 313.
42. Fagerholm, 1998, s. 29.

världen dölja sitt övergrepp med en Riktig Flickas frisyr.

Detta är upprinnelsen, välkommen in i Docklaboratoriet.

SannaMaria har märkt ut det med en lapp på dörren till Karis rum och därinne spelas en sång omochomigen, om någon som föddes med ett leende i ansiktet. Troligen är sången ett kamouflage, säger Diva. Den spelas för att dölja vad som egentligen pågår. Fast varken Diva eller läsaren får egentligen någonsin riktigt veta vad som händer i detta skeva flickrum. Det är en egen värld fullt ut. Men somligt berättas det om i romanen och för en tid bjuds till och med pussochkramfåglarna in – då till filialen i skolbyggnaden.

En gång i barndomen när Diva precis flyttat in i huset och bekantat sig med SannaMaria – som då av hjärtans lust levde ut identiteten som pojkflicka genom att alltid ha strumpbyxor med hål på knäna, gjorda med flit – var det nära att hon fick veta reglerna till leken Docklaboratoriet. För från början var det SannaMarias och Karis lek och första, men även sista, gången Diva är hemma hos systrarna Hammarsköld vill SannaMaria leka den med henne. Annat kommer emellan och väl därifrån upptäcker Diva att SannaMaria ljugit om sitt döda marsvin och låtsats ha sorg. Asken Diva fått med sig att begrava innehåller inget gnagarlik utan mintchoklad. Det ska dröja länge innan Diva kan ha ett vänskapligt samtal med SannaMaria igen.

Docklaboratoriet är inte första gången SannaMaria »väver in dagdrömmar i det som verkar vara verkligt». I teorikapitlet finns berättelsen om hur hon klipper och klistrar ihop en egen historia om de tyska terroristerna, hennes behjärtansvärt dåliga tyska formuleringskonst. Och nu marsvinssorgen. SannaMaria faller hela tiden ur ramen för gängse pussochkramfågel, tankar på henne tenderar att bli förryckta, säger Diva. SannaMaria-tankar är skeva tankar och hon skapar rum för experiment med flickskap. Dagdrömmarna, fantasin och till och med lögnen blir ett sätt att tala i egen, och andra skeva flickor som Karis, sak. För Diva påpekar att SannaMaria är besatt av sanningen och hittar inte på bara för ro skull.

Dagdrömmarna hon väver in i verkligheten är nödvändiga för att skapa ett rum och en berättelse där skeva flickor kan finnas.

Docklaboratoriet är ett sådant utrymme och i sin sentida form är det troligen inte samma lek som när systrarna var små. Det börjar som sagt efter tvångsklippningen med en skylt och en sång om ett leende. Sen är dörren stängd, vad SannaMaria och Kari pratar om därinne kommer inte till någon annans kännedom. Det Docklaboratorium som främst målas upp i *Diva* är istället det alternativa laboratoriet, »**som i Frihet Utvecklas där Frihet Finns**», Teaterskrubben i Östra läroverkets gymnastiksalsdel.[43] SannaMaria bjuder in pussochkramfåglarna till systrarnas egen värld, lockar med att något fantastiskt ska hända. Kari, säger SannaMaria, är metamorfosen, ett orakel som ska förvandlas till fjäril och om de har tur kanske hon berättar »historier ur glömska».[44]

> Det här är puppstadiet. Nu pågår metamorfosen och när metamorfosen är över kan fjärilen lämna laboratoriet som sällsynt vacker fjäril som vi inte ännu vet utseendet på. Men snart vet vi, snart kan vi se fjärilen med egna ögon och benämna den.[45]

För även om SannaMaria inte är någon pk-fågel snuddar hon vid deras estetik. Hon vet hur hon ska locka dem. Pk-fåglar älskar hemligheter och oraklet i skrubben är en sån. »Men något måste lämnas kvar, bli efterlämning för att fjärilen ska uppstå, något måste glömmas. Det kommer alltså att försvinna. Bli historier ur glömska», säger SannaMaria till pk-fåglarna.[46] Och hon fortsätter med att säga att metamorfosen har levt på annat sätt och nu

---

43. Fagerholm, 1998, s. 323.
44. Fagerholm, 1998, s. 335.
45. Fagerholm, 1998, s. 337-338.
46. Fagerholm, 1998, s. 338.

valt att ta till orda, berätta vad hon tänkt och sett. Även om Kari inte förvandlas på det vis som SannaMaria förutsett, uppstår för en stund ett skevt flickrum, en historia ur glömska, och Kari är huvudpersonen.

Fjärilen, du är min enda vän, säger SannaMaria till sin syster och Karis blick är full av beundran. Det är något som inte är riktigt Riktigt, tänker pk-fåglarna. Men till en början fascineras de och skockas i skrubben. De yngre får rita vilken sorts fjäril de tror att Kari ska bli. De äldre får lyssna till oraklet. Exakt vad Kari säger förtäljer inte romanen men troligen handlar det om hennes skeva talesätt och förskjutna ordspråk. Även SannaMaria använder språket något skevt när hon lockar pk-fåglarna, säger förödmjuka istället för ödmjuka. Eller så är det precis vad hon vill säga. Möjligen en subtil hämnd mot dem som hon upplever utesluter henne ur ramen för det Riktiga Flickskapet.

Större delen av tiden är Kari ensam i skrubben och med tiden ännu mer. SannaMaria är upptagen på annat håll. Vad metamorfosen går ut på är så hemligt att hon kanske knappt vet det själv. Håret ska växa ut, det är en del, men förvandlingen går för sakta. Pk-fåglarna förlorar intresset, går vidare till andra hemligheter. Ändå vill SannaMaria att Kari ska sitta i skrubben, kanske hoppas hon att metamorfosen åter ska bli på modet, kanske vill hon skydda Kari från saxar och fördömanden. »De kan inte tåla det där. De kan inte tåla Karis hår. Det är för långt. Hon måste få vara här **i gömman**, håret växa ut på huvudet på henne igen... Annars kommer de med saxen och klipper av det.»[47] Så säger SannaMaria men den allra största hemligheten är att hon inte vet om hon tror på det själv längre. En fnysning inom SannaMaria och hon själv förvånas. Hon funderar på om laboratoriet ska avvecklas och håller sig därifrån.

47. Fagerholm, 1998, s. 351.

När SannaMaria är upptagen med annat stannar inte Kari inomhus utan går ut och promenerar bland träden, utanför skolan. Där är också Divas bror Mellanbjörn och en gång får han för sig att ta reda på var flickan bland frostträden tar vägen och följer efter henne till teaterskrubben. Där sitter Kari i utklädningskläder, fullt skrudad till fjäril. Mellanbjörn tänder lampan och ser, illamående väller över honom och han springer därifrån. När Kari, fjärilen, möter en utomstående blick – tillhörande en av de pojkar som brukade klättra upp för hennes hår – blir det som var metamorfos, dagdröm i verklighet och vackert, bara futtigt och meningslöst. Hon ser sig med hans blick, den populäre Riktige killen, den blivande uppburne manlige författaren och hon inser hur skev hon är i den Riktiga världen. I SannaMarias ögon var hon ett ljus i mörkret. Men: »**Nu ser Kari sig, som hon borde ses**. Som ett äckel i en skrubb.» Ett intrång har gjorts i det skeva flickrummet, det har raserat den berättelse systrarna byggt åt sig själva och det är nu Kari »VET, något konstigt».[48] Hon går ut igen och denna gång raka vägen till telefonkiosken för att flamma upp. Ett ljus i mörkret, mycket bokstavligt talat.

Kari och SannaMaria har en egen värld, eller hade. Den är skör och tillfällig men existerar. Ett ögonblick finns ett utrymme för dessa skeva flickor att föreställa sig, och till och med, skapa en egen värld. De experimenterar med flickskapet och det som kommer ut ur provröret är en något skevare version, en där systrarna Hammarsköld kan sträcka ut sig lite bättre. Och helt fel hade inte heller SannaMaria i att Kari skulle förvandlas, även om det blev annorlunda än hon tänkt sig. Kari blev ett helgon för pk-fåglarna, ett litterärt motiv och flera andra berättelser om flickskap men de historierna har jag redan berättat i kapitlet om Skelettfåglarna.

»De har en egen värld, Sebbe, SannaMaria och Kari. I den

48. Fagerholm, 1998, s. 363-364.

egna världen finns flera andra världar.»[49] Och just det, mitt i allt detta med Docklaboratoriet och omförhandlingen av flickskap finns en pojke som heter Sebbe. Han är »ett huvud för sig», det är åtminstone vad hockeygossarna som brukar doppa hans huvud i toaletten brukar säga. Han och SannaMaria ingår det så kallade Barnäktenskapet, en symbiotisk kärleksrelation. Med deras egna ord är de: »som de två hästarna i tvättmedelsreklamen. Synkro-ni-se-ra-de.»[50] Liksom i Barbie-leken i *Kamalas bok* är dock äktenskapet inte fullt så heteronormativt. Det är på SannaMarias vanliga vis lite för mycket, överdrivet: giftermål, fullbordan, kärleksdikter om »kärleksvatten» – i så unga år. Hockeygossar och pk-fåglar himlar med ögonen, även om Sebbe slipper toadopet när han är med SannaMaria. Dessutom innefattas Kari, hon är Tredje Hjulet och är med vad än Barnäktenskapet hittar på. Viger dem, håller vakt när de fullbordar och fullbordar. Det finns inga hemligheter i triaden. Inte ens att Sebbe även attraheras av Kari. Sebbe kan sägas ingå i Docklaboratoriet, eller åtminstone är han ständigt närvarande, som Kari i Barnäktenskapet. SannaMaria har flera skeva världar i en.

Docklaboratoriet är SannaMarias berättelse, ett sätt för henne och Kari att förhålla sig till flickskap, skapa nya historier om femininitet. En liten stund är en värld där systrar är orakel som förvandlas till fjärilar möjlig. Några ögonblick i avgränsade laboratorieförhållanden, i en skrubb med utklädningskläder. Docklaboratoriet är också Divas berättelse, ett nattligt samtal med Franses och med andra bekantskaper längre fram i livet. Det blir ett sätt för henne att förstå ramarna för gängse pussochkramfågel, hur lätt det är att falla ur dem och vilka världar en flicka då kan falla ner i.

---

49. Fagerholm , 1998, s. 314.
50. Fagerholm, 1998, s. 312.

VÄRLDEN I EN FYRKANT, MINIMAL

Doris och Sandra i Fagerholms *Den amerikanska flickan* inreder sitt skeva flickrum på botten av en pool utan vatten. Bassängen hemma hos Sandra är högkvarteret i deras utredning av mordet på den amerikanska flickan Eddie, som begicks i trakten några år tidigare. De går »i hennes mockasiner» och iscensätter Eddie med liv och lust, framför allt med lust, till varandra.[51] De ikläder sig också rollerna som Lorelei Lindberg, Sandras mamma, och hennes älskare Heinz-Gurt. Lekarna är tagna direkt ur livet, baserar sig på flickornas livsberättelser. I alla fall dessa två huvudsakliga lekar. »De skulle ha många lekar, långa lekar. Och ingen utomstående skulle förstå ett skvatt av dem.»[52]

Vissa lekar förblir Sandras och Doris egna, romanen avslöjar aldrig vad de egentligen går ut på. Under en period kallar sig flickorna SysterNatt och SysterDag och går omkring i tröjor där det med målarfärg står skrivet »Ensamheten&Rädslan». Ett hörn av Doris och Sandras skeva flickrum blir, på ett sätt som påminner om Docklaboratoriet, alldeles eget och hemligt. Men större delen av fantasirummet ligger i öppen dager, romanens själva kropp är relationen mellan Doris och Sandra: kärleken, grälen, erotiken. Allt är på allvar och på lek. Flickrummet dessa flickor befinner sig i är mycket queerare än de jag hittills kikat in i – är fyllt till bredden av begär, iscensättningar av genus och utlevande av sexualitet. Även om jag skulle säga att det de begär hos varandra är skevheten, att de inte kan vara Riktiga Flickor. Sandra, den harmynta, späda, tandreglerade och Doris träskunge, landsvägsfärgad med överbett – helt olika sorters skeva men samspelta, skapar de tillsammans något utöver sig själva. Så du är också en flicka med kappsäck, frågar Doris en gång där alldeles i början:

---

51. Fagerholm, 2005, s. 164.
52. Fagerholm, 2005, s. 109.

> Och det var Doris med kappsäck och Sandra med kappsäck: två kappsäcksflickor som tömde ut innehållen i sina väskor på simbassängsbottens gröna kakel så att allt blandades ihop. Så att det uppstod intressanta nya sammanhang och nya, oväntade kombinationer. Det ena med det andra, idéer, hugskott, smått och stort.[53]

Kappsäckarna är början på världen i en fyrkant, ett grönt simbassängsgolv, där flickor omförhandlar sina skeva livsberättelser så att de stämmer i alla fall för en liten stund. För Doris ska, liksom Kari, gå ett tragiskt öde till mötes. Sandra får leva på planeten utan Doris. Eller med en inre Doris som lägger sig i allt hon gör, skrattar. Sandra går in i sig själv samtidigt som hon låter sin kropp vara med om olika sexuella situationer, blickar, män. För inne i henne växer harmyntheten ut igen, trots att hon försöker vara Riktig med Birgitta och säga att hon vill bli kläddesigner. Men det syns, att hon inte kan, inte vill: »de hade rätt, de som sa om Sandra att hon inte var normal. Att det var något med henne. Något riktigt skevt.»[54]

Om det är något Sandra lärt sig av att leva på planeten med Doris och sen helt plötsligt vara utan henne så är det att berätta fram en annan värld, förhålla sig till skevheten. Efter Doris död finns en sida i romanen med rubriken »Sandra Natt / Doris Dag, Doris Natt / Sandra Dag» där Doris och Sandras olika förhållande till sanning lyfts fram. Doris är en som, i vissa stunder, färgsprakande men sanningsenligt kunde berätta om sig och sitt liv. Sandra å sin sida hör till »en speciell sorts mytomaner som kan servera versioner av framför allt sin egen livshistoria, historier alldeles olika varandra, alla lika osanna. Och ändå inte ljuga.» Ett stråk av

53. Fagerholm, 2005, s. 107.
54. Fagerholm, 2005, s. 375.

sanning i lekarna, i minnena av tiden innan Trakten och i framtiden när musiken ska börja och Sandra ska bli Träskdrottningen, framgångsrik sångerska på Glitterscenen. Det som fanns i berättelserna var trådar av sanning – detaljer, toner, teman. Fyrverkerier och regnbågar. »Och Sandra lärde sig något om berättelser och berättande. Att fyrverkeriets, mytomanins frånsida var tomheten./ Ett, eller många, hål i vardagen, ett hål i verkligheten./ *Och det var hon.*»[55] Ett hål, en ojämnhet, en skevhet. Sandras skeva flickskap med Doris – fast hon inte längre finns eller kanske just på grund av det. På andra sidan av berättelsen, den sida som inte syns fast ändå hela tiden löper som ett sprakande stråk. Sandra, som många andra skeva, och kanske framför allt fagerholmska, flickor vänder sig till berättandet för att göra sin skevhet begriplig. För sig själva och världen. Går in i berättelser om flickskap och skruvar i etablerade föreställningar och bilder. Det kan sägas på många sätt och i *Diva* kallas det »väva in dagdrömmar i det som verkar vara verkligt».

GURLESKA FLICKBILDER OCH ÄNGLASKAP

När Franses tecknar Diva vävs gurleska dagdrömmar om flickskap. »**En Diva för årets varje dag, en Diva för årets alla dagar.**»[56] Franses är inte så bra på att teckna men desto bättre på att ge namn till sina bilder, gurleska namn, sammangyttringar från olika håll: »**Divas huvud spränger upp bland molnen, tungan sticker ut ur munnen**».[57] Eller »**Splittermosaik och Diva mitt i alltsammans och emellan**», den allra första teckningen.[58] **RUTSCH** och **SKRAP** och **GARP**, heter bilderna också. Det är Franses som först säger att Diva är

55. Fagerholm, 2005, s. 467. Sandras framtid som sångerskan Träskdrottningen finns också i Fagerholms uppföljare *Glitterscenen* (2009).
56. Fagerholm, 1998, s. 104.
57. Fagerholm, 1998, s. 25.
58. Fagerholm, 1998, s. 47.

av fotomodellängd och alltid hungrig, denna hunger som innefattar många sorters mat, männen och kvinnorna. Franses, som »tecknar LÄNGTAN, i jättestorlek.»[59] Den storvulna och gurleskt överdrivna historia som Diva berättar om sitt flickskap utarbetar hon tillsammans med Franses.

De har en egen värld, badar i badkaret under Franses droppande underbyxor, går ut med Franses hund. Diva är högst ofrivilligt tredje hjulet när Franses pojkvän gör intrång i deras gemensamma tillvaro. Men hon är där, lämnar inte. Diva och Franses, två flickor som kryper ner i en säng, tätt tätt, och »**ett skepp kommer lastat med det vackra oerhörda**». Diva säger: »Vi har inget **förhållande**. Vi ÄR inte lesbiska. Jag ÄR inte per definition min sexualitet eller lika med en sexuell inriktning men det är inte vad det i sammanhanget här är fråga om.»[60] Det är fråga om att vara två systrar i samma båt, att ha en egen värld där yttre definitioner av sexuella identiteter, varanden, inte gäller. Diva har inget förhållande med Franses men inte heller med sin pojkvän Leo eller sin första kärlek Daniel. Det kan låta motsägelsefullt och det är precis vad det är. I det egna alfabet som utgör romanen om Diva är mångt och mycket både och, varken eller och precis lika sant som inte. Även Franses och Divas gemenskap är övergående men ändå en efterlämning med betydelse. Flickskapet genomgick en metamorfos under deras samvaro – den blir kvar även när relationen är över. Bland annat i Divas berättelse om sig själv, i romanen och i den framtid hon sen befinner sig i. Jag tänker mig att det gäller för alla de skeva flickrum som finns en liten stund för att sedan gå över. Det viktiga är att de funnits, skrivits fram som omförhandlingar av vad flickskap kan innebära. Ordningen kan inte återställas sedan de ägt rum, gjort ett skevt flickrum, en gemenskap som spelat all roll i världen.

---

59. Fagerholm, 1998, s. 105-106.
60. Fagerholm, 1998, s. 248.

I *Vingklippt ängel* finns också en fantasi om gemenskap, en gemenskap byggd av fantasi som heter Änglafamiljen. Bernys »mentala rullstol», hennes vänner i svart kajal, glitter och tyll.[61] Änglafamiljen utgör ett skevt rum i DenGråMassans värld, en rosa mur mot världens ondska, ett skyddsnät av spets. Änglaskap är en överdriven lek med flickskap, med flickrummets markörer. Trots, eller kanske i gurleskt samspel med, att boken är en skildring av psykisk sjukdom, institutionsvistelser och drogproblematik ligger gulligheten som en rosa sänghimmel runt Bernys föreställningsvärld. Vingarna och glittret blir ett kärleksfullt parodierande av flickskap och en tillflyktsort i alla de hårda verklighetsnivåer där Berny måste kämpa. Flickaktigheten är iscensättning, kläder och accessoarer, femininitet som också kan göras på pojkkroppar. Å andra sidan är det inte alltid så enkelt, patriarkala strukturer suddas inte bort av en rosett och i Änglafamiljen finns en pojke som inte respekterar Bernys gränser. Den mentala rullstolen är inte helt säker, bara allra närmast kroppen, i de närmaste vänskapsrelationerna. För kanske är det inte samma sak att vara en ängel som att tillhöra Bernys änglafamilj?

»Jag tror inte på galenskap. Jag tror på änglaskap. Enbart änglaskap.» Så står det på *Vingklippt ängels* allra första sida. Änglarna går inte att programmera, är inte människorobotar som de som försöker rycka vingarna av Berny. Diagnostisera och tro sig allvetande. Men änglaskapet är dubbelt. Berny föreställer sig det som att vara i nuet, utan minnen, att vara ängeln utan förflutet. Nuet är en plats hon vill befinna sig på men också är rädd för. Hon vill vara fri men är långt därifrån, utan framtid. »Med sönderskurna armar och regn i ögonen. Men om man dödar ängeln utan framtid är det då ängeln utan förflutet kommer? Ängeln utan förflutet kanske är döden.»[62] Änglaskapet, det som vännerna

61. Pålsson, s. 48.
62. Pålsson, s. 9-10.

har tillsammans är förklaringen till deras utanförskap men också till att de behöver varandra. I slutändan blir det också änglaskapet som vinner över galenskapen för Berny. Många av änglarna har även de sina duster med psykvården, skärsår på armarna och svältfödda kroppar men det betyder inte att de tror att deras mediciner är radioaktiva eller att vädrets makter hånar dem. Att välja bort galenskap är inte detsamma som att välja bort änglaskap. Kanske får Berny snarare mer änglaskap då? Slutet av boken antyder något sådant när Berny tar några trötta första steg i Jordsligheten utanför sjukhuset, tillsammans med änglarna och den nya flickvännen Amalia.

PÅ SIDAN OM ALLT

Som redan antytts, händer det då och då i *Diva* att Diva och Kari beskrivs som två sidor av samma mynt. Det förstärks också genom att de bor väggivägg och kan höra varandra genom lyhörda väggar. Eller Diva hör åtminstone när Kari övar tal med bandspelaren men när hon knackar i väggen får hon inget svar. Faktum är att ingenstans i romanen talar Diva och Kari med varandra. Hela historien om Kari och Docklaboratoriet omnämns som »en bonusberättelse ur framtiden». Det är en berättelse som Diva berättar för Franses i sängen om natten: »en historia ur framtiden, en historia för evigt nedlagd i den, fast den inte än har hänt.»[63] Det enda som går att veta om Karis öde är det som Diva berättar, en berättelse ur framtiden dessutom.

Kari befinner sig inte bara delvis utanför romanens tidsplan. Hela hennes liv äger rum lite vid sidan av de övriga aktiviteterna i Värtbyhamn med omnejd. Första gången Diva kommer in i Karis rum tänker hon att rummet är som något från en annan tid, som »i

63. Fagerholm, 1998, s. 226.

en film som utspelar sig i ett annat århundrade».[64] Kari associeras med något fiktivt som inte hör hemma i samtiden. På så sätt hamnar hon både utanför realismen, som ändå bara är till för dem som passar in i den som Divas mamma säger, och den tid som romanen utspelar sig i. Kari kommer inte bli någon pussochkramfågel eller Riktig Flicka som växer upp och blir kvinna och mor. Och det är inte bara för att hennes liv snart ska ta slut. Hela hon pågår lite vid sidan av allting – den heteronormativa berättelsen med tydlig början, mitt och slut och reproduktion som höjdpunkt.[65]

Kari passar inte in i en sådan berättelse, vilket förstärks av att hon inte går i skolan och inte är en del av de andra ungdomarnas yttre värld. Å andra sidan befinner hon sig, i alla fall under den period som Docklaboratoriet utspelar sig, ändå i skolbyggnaden. Hon är både en del av skolvärlden och inte. Kanske är hon bara delaktig i det som Diva kallar den dolda läroplanen – allt som försiggår i en skola utanför lektionstid: fantasierna, det sociala spelet och begären? Karis funktion i romanen och för Diva är att befinna sig på sidan av allt annat som pågår. Diva tänker att Kari kanske vet något som hon själv inte vet:

> Här ligger en mänska på sidan om alltsammans, en mänska bortom tid och dagar; en mänska som därför borde kunna se och uppleva andra saker, för att hon är oåtkomlig för allting utanför. Kanske letar jag efter något slags synligt avtryck på det där andra som är svårt att klä i ord. Kari Hammarsköld, oberörd och stum. Som ett **helgon** man kan sticka nålar i och ändå fortsätter det att anta samma oberörda uttryck av gåtfullhet.[66]

---

64. Fagerholm, 1998, s. 27.
65. Halberstam 2005, s. 1-5.
66. Fagerholm, 1998, s. 28-29.

De galna kvinnor på vinden som Gilbert och Gubar skriver om, befinner sig också vid sidan av rent rumsligt – och metaforiskt genom att antas vara författarnas alter egon, dolda budskap i berättelsen.[67] Vinden eller utrymmet bakom tapeten kan också förstås som en heterotopi, ett skevt flickrum. Jag har redan nämnt Rita Felskis förslag till hur Gilbert och Gubars teori, liksom andra idéer om kvinnligt författarskap, kan betraktas som metaforer eller allegorier. Kanske säger de mer om den tid och den sorts feminism de skapades i och av, än om kvinnors författande eller historiska tidsperioder.[68] Instängdheten förstår Gilbert och Gubar som en gestaltning av de förhållanden artonhundratalets engelska kvinnor levde under men också som en anspelning på hur kvinnor stängdes in i mäns texter.[69] Instängdhet är också något som präglar Karis tillvaro men även om hon lever ett kringskuret liv i sitt rum och i sin tystnad, kommer omvärlden till henne i form av pojkar och flickor som klättrar upp för hennes hår. Och hennes sätt att tala kan också läsas som subversivt och skevt genom att språket används i fel kontext. Hon omförhandlar alltså sin instängdhet. På ytan är den intakt men i hemlighet skapar hon sig en annan tillvaro. Hon gör ett mycket tystare uppror än Gilbert och Gubars vindsinnevånare, även om det inte ses med blida ögon av omgivningen och leder till att hennes redskap för att skaffa sig utrymme, håret, tas ifrån henne.

På ett liknande sätt som Gilbert och Gubar tänker sig att den galna kvinnan är ett uttryck för den kvinnliga författaren – den tanke som Felski modifierar till en metafor för kvinnors skrivande – föreställer jag mig Kari som ett uttryck för Diva och tvärtom. För all den tystnad som inte får plats i huvudpersonens självutnämnt vackra och genialiska personlighet och all självmedveten utlevelsefullhet som inte har utrymme i Kari. Den tanken stärks av att Kari befinner sig bredvid Diva, i ett likadant rum på andra sidan väggen, en

67. Gilbert & Gubar, s. 73.
68. Felski, 2003, s. 70-71.
69. Gilbert & Gubar, s. 83.

sorts spegelrum. Dubblering mellan Diva och Kari kan utläsas tydligt i slutet av romanen där den också förnekas – samtidigt:

> Jag ser, nu ser jag. Kari i mörkret. Jag tror att hon är jag. Hon ser precis ut som jag, med luciakläder på, ljusen tända i sin krona. Sen ser jag håret, det som nu finns, plötsligt igen, jag ser det, jag vill stiga upp, jag vill beröra det, för det är ju inte jag, det är HON och HON är Kari Hammarsköld.»[70]

Kari och Diva används i romanen för att spegla varandras berättelser, en spegling som sker genom motsats. Det tas ofta upp i romanen att Divas öde är ett helt annat än Karis. Diva har till skillnad från Kari en framtid där hon ska leva – i den så kallade fotomodellromanen. Om Kari och Diva nu är två sidor av samma mynt så kanske Karis tragiska död måste till för att Diva ska kunna leva vidare? Ett av ordspråken Kari brukar säga är: Den enes bröd, den andres död. Kari dör och Diva – och SannaMaria – lever vidare. »Kari är en skrubb, **den dolda läroplanen**. Kari är det samlade bråtet som ska lämnas i en skrubb och därifrån ska fjärilen flyga.»[71] Men det är inte Kari som ska bli en fjäril. SannaMaria misstog sig när hon berättade för pk-fåglarna vad som skulle hända med deras orakel. Kanske är fjärilen istället berättelsen om Kari, berättelsen om den dolda läroplanen, den som Diva säger finns ständigt nedlagd i framtiden och som måste berättas.

Alldeles mot slutet av romanen står Diva utanför Karis fönster och föreställer sig att »det fantastiska ska hända, nu, igen», att Kari ska komma till fönstret och fira ner sitt hår.[72] Karis spegling av Diva fortsätter fast hon inte längre är en del av berättelsen – framtiden där Diva ska träda in. Där ska Diva berätta om

70. Fagerholm, 1998, s. 428.
71. Fagerholm, 1998, s. 362.
72. Fagerholm, 1998, s. 445.

Kari för sin fotomodellväninna Milena, så som hon berättade för Franses. Om historien då redan har hänt eller just håller på att hända säger inte romanen. Milena ska dock vara mycket mer intresserad av att lyssna än vad Franses var. Nya skeva flickrum uppstår men berättelsen om Kari, flickan som var en metamorfos och ett orakel, återanvänds. Docklaboratoriet må ha varit tillfälligt för SannaMaria och Kari men som berättelse om skevt flickskap fortsätter experimentet.

ATT GE SIG UT I DET SKEVA RUMMET

Egna rum, heterotopier, världar i världen med andra regler. Det skeva flickrummet blir en plats för en eller flera flickor att skapa sig utrymme, äga rum i en fristad där skevheten kan bli begriplig. Men det är inte så enkelt att det bara är de till synes skeva flickorna som får plats därinne. Kanske är det snarare rummet som får flickor att skeva? För även Riktiga Flickor gör skeva saker. Skevheten är inte heller något annat än görande, kännande och kanske finns det inga Riktiga Flickor alls. Tröskeln till det skeva flickrummet är mycket lätt att kliva över. Även för de som med stor precision håller sig innanför linjerna.

För Aliide och K finns det skeva flickrummet utomhus. I den vattensjuka höstliga parken dit de begett sig för att samla stora köttiga svampar till exempel. När de väl finner en stor gul fingersvamp finns där också en skalle! Om den hört till människa eller djur kan de inte veta och det är dessutom mycket troligt att den legat där sedan urminnes tider, tänker Aliide och K när de fascinerat betraktar den kyligt vita tingesten. Upphetsningen susar genom kroppen:

> Ingen av dem vågade däremot ta i den med bara händerna, blotta tanken föreföll grotesk och fyllde dem med en låg, krypande ångest. Man kunde ju egentligen

> aldrig veta med skallar. Det var ju trots allt fullt möjligt att man som människa bara genom att just ta i den med händerna kunde dra på sig någon mysteriös sjukdom eller smitta som sedan i många år låg dold, slumrande i kroppen, i blodet, innan den en vacker dag bröt fram och blev ens död.[73]

Smittan och skräcken, identifikationen med och rädslan för det groteska präglar Aliides tillvaro, gör henne till en skev och ensam flicka. Men i de delar av romanen där de två flickorna befinner sig i den egna världen, utomhus och bortom de vuxnas kontroll, är K lika innefattad i skevheten. En helt vanlig dag kan bli ett äventyr om två flickor beger sig till muséet med alla de uppstoppade djuren. Och då spelar det inte någon roll att skallen bara är en rävskalle. För vissa dagar, till exempel sådana när K tagit pianolektion som en Riktig Flicka och Aliide på nåder fått titta på, kan det hända att gatorna utövar en övermäktig lockelse, till och med på de vanligtvis skötsamma. Aliide vill skrika av glädje när det händer, när K släpper sina flickaktiga rörelser för en liten stund och de beger sig ut på upptäcktsfärd i staden. För att få in, eller ut, K i det skeva flickrummet använder Aliide en strategi hämtad ur den queera femininitetens utklädningslåda:

> Bäst de satt där fick Aliide plötsligt för sig att hon måste härma K, så att K en gång för alla skulle få klart för sig hur idiotiska och handikappande dessa flickrörelser egentligen var. Så hon gled ner från bänken, ställde sig framför K och började genast gå fram och tillbaka, av och an, på exakt samma vis, fast kanske en aning överdrivet. Och det såg så fånigt och idiotiskt ut när Aliide gjorde det att de båda två brast i skratt och sedan skrattade så länge och

73. Kandre 1991, s. 34-35.

> uttömmande att skrattet luckrade upp K ytterligare och sköljde bort ännu lite mer av den hämmande flickaktighet som redan hunnit förstelna just henne, men inte Aliide, i alla fall inte än –[74]

Aliide härmar K för att visa på det konstruerade i det Riktiga Flickskapet. När det överdrivs och dessutom hamnar på en kropp som inte brukar utföra det så går det inte annat än skratta. För Aliides härmande är inte hånfullt. Snarare suddar det på gränsen mellan Riktighet och skevhet, placerar de olika flickskapen på en glidande skala. Flickorna kommer närmare varandra av Aliides uppvisning i flickskap. En förtätning växer fram mellan vännerna, ett rum uppstår, »som endast infann sig vid ytterst sällsynta tillfällen, när allt var som bäst och de lämnats åt sig själva helt och hållet.»[75]

Det kan vara att Aliide och K finner ett ödehus översållat av torkade eterneller, en plats så vacker att det aldrig går att hitta tillbaka dit. Det kan vara experiment med flickskap i avgränsade förhållanden, små stunder i tid och rum. Flickrummens dolda läroplan – allt som också händer där, i hemlighet och utanför yttervärldens kontroll. Inte bortom det Riktiga Flickskapet utan mitt i det finns det skeva, en mörk fläck som sprider sig, ett läckage. En gömma på en plats som ingen ens bryr sig om att leta på och som ändå ligger alldeles i öppen dager. Skeva rum som utrymmen för flickskap som inte upprättar gränser mot Riktigheten – en klänning som inte passar någon kropp, även om somliga bär upp den något bättre och alla måste förhålla sig till den. Är den ens möjlig att iklä sig och går det att låta bli? Klänningen hänger i skrubben, bland glömska, minnen, rädslor, metamorfoser och flickor som är orakel – föreställningar om flickskap som glider runt, rör sig längs flickmatriser och i myriader.

---

74. Kandre, 1991, s. 53.
75. Kandre, 1991, s. 53.

En uppväxts egna alfabet. Skeva flickrum i språk och form

Gilbert och Gubar tar upp Mary Shelleys fiktiva författarförord till *The Last Man* (1826) där det finns en berättelse om Sibyllans grotta. Löven Sibyllan skrivit på är skingrade och utspridda i grottan. Gilbert och Gubar anser att parabeln kan läsas som en liknelse av hur författande kvinnors makt och tradition splittrats. Allt som finns är bara några spridda löv.[76] Det är en vacker liknelse och den passar poängerna i *The Madwoman in the Attic* mycket väl. Men Moi kritiserar i *Sexual/Textual Politics* en stor del av den angloamerikanska litteraturvetarfeminismen för att skapa teorier som inte passar på mer fragmentariska och modernistiska texter. Långt ifrån alla feministiska författarskap arbetar med realism och traditionell kronologi, påpekar Moi och exemplifierar med Virginia Woolf. Hon frågar: vad är det som säger att Sibyllan inte hade en god anledning att splittra sin skrift på detta vis?[77] I den tidsperiod jag skriver om finns i alla fall ett flertal litterära texter där Sibyllans strategi tillämpats. Forsås-Scott uppmärksammar också det i *Swedish Women's Writing 1850-1995* och säger att många av de framstående kvinnliga författarna under åttio- och nittiotalet kanske inte skriver i en explicit feministisk anda utan snarare en generellt postmodernistisk. Å andra sidan ser Forsås-Scott att genus och genusfrågor har varit viktiga i författarskapen.[78] Frågan om vad som ska och kan betraktas som feministiskt skrivande är återkommande och mångförgrenad och jag berörde den något i inledningen. Handlar det om stil eller innehåll? Kan dessa saker skiljas åt? Det som Forsås-Scott kallar generellt postmodernistiskt har av andra lyftas fram som just feministiska strategier medan åter andra har menat att en feministisk text måste ha ett

76. Gilbert & Gubar, s. 95-100.
77. Moi, s. 65-66.
78. Forsås-Scott, s. 236.

feministiskt innehåll.[79] Hur som helst är det många av de texter som jag skriver om som arbetar med uppbruten kronologi och språklekar och jag ser det som ytterligare ett sätt att göra skevhet.

Realismen och de helgjutna berättelserna är till för dem som passar in i dem och det gör de flesta skeva flickor inte. Kari befinner sig i gränstillstånd, utanför den verklighet som utgör förorten hon bor i. Flera av gränslanden har jag besökt i detta och tidigare kapitel: skrubben, de skeva ordspråken, det sagoanstrukna vildvuxna håret, den mytomspunna döden och all dess metafiktion. Här ska jag återigen närma mig Kari för att kasta ljus över ytterligare en hörna i det skeva flickrummet: de egna alfabeten, vridandet av de rätlinjiga berättelserna. Kari får, en sista gång, vara orakel. Genom henne vill jag säga något om hur skeva flickor berättas och formas litterärt. Andra flickor från detta och andra kapitel kommer att hålla henne sällskap.

»Kari är ett hus av glömska. Kari är ett hus av ord. Kari är en skrubb, **den dolda läroplanen.** Kari är det samlade bråtet som ska lämnas i en skrubb och därifrån ska fjärilen flyga.»[80] Det skeva flickrummets bådeoch, berättandet av en annan historia om flickskap, de många skeva uttryckssätten – där tystnaden och hemlighållandet är ett. Kari, metamorfosfjärilen, förvandlas hela tiden och romanen med henne. *Diva* som helhet är, som sagt, fragmentarisk, cirkulär, upprepande och förskjutande men i berättelsen om Kari, fåordiga Kari med sina skeva talesätt, sker en formmässig förändring. De obrutna prosaraderna klipps av och textens uppställning påminner mer om ett lyriskt framställningssätt:

> Under bilderna på väggen, söndriga språket.
> Tända ljuset, släcka ljuset, tända ljuset.
> Tills det blir natt ordentligt och dags att gå hem.
> **Men ingen kommer för att hämta Kari hem.**[81]

79. Se Felski 2003, s. 95-135, Felski 1989, s. 33-40, för vidare diskussion.
80. Fagerholm, 1998, s. 362.
81. Fagerholm, 1998, s, 350.

Det blir ett sätt att berätta fram tystnaden i och runt Kari. Liknande passager blir också fler ju närmare döden hon kommer. För henne är det kanske till och med så att prosan bara är till för de som passar in i den. Kanske blir Kari med tiden alltför skev för att kunna finnas i långa obrutna rader. Fyhr tar också upp hur språket i *Aliide, Aliide* görs labyrintiskt. Bisatser staplas, saker upprepas, meningar bryts eller blir till hela stycken och alltihop skapar en känsla av språkliga vindlingar.[82] För Fyhr är detta givetvis gotiska drag men det kan även läsas som ett sätt att göra hela Aliides tillvaro skev, till form och inte bara innehåll.

Söndriga språket blir Karis rum. Ett skevt flickrum med utrymme för gurlesker. Sammangyttringar, överdrifter, underdrifter. Laboratorium för flickskap. Flickxperiment. Under bilderna. Riktigheten – slät och helgjuten. I skrubben finns citat som säger att jag vill skrika tills skallen spränger sönder, fotografier, kläder, böcker. Till synes oordning men rummet är täckt av flickskap i lager, högar. Collage av många, många dolda läroplaner. Det går inte att beskriva skrubben, bara skriva flicka efter flicka, låta skeva berättelser hitta varandras fästytor.

»Kari är en från docklaboratoriet som byggs in i verkligheten.»[83] Kari finns inte i den värld som de andra bebor, utan måste »byggas in». Byggandet kan förstås som en lång och arbetsam process men innebär också att bli inbyggd, instängd, som Gilbert och Gubars galna kvinna. Att inte finnas i verkligheten kan också förstås som att inte vara en Riktig Flicka. Det handlar inte bara om att utföra flickskapet fel utan också om att inte ens kunna finnas i verkligheten, eller den Riktiga världen, att vara bortom den. För att kunna bygga in Kari, eller någon annan skev flicka, i en verklighet blir det kanske nödvändigt att ifrågasätta vad verklighet kan innebära och hur en sådan kan skildras. I *Diva* finns

82. Fyhr 2003 s. 201.
83. Fagerholm, 1998, s. 327.

också ständigt återkommande ifrågasättande av gränserna mellan verklighet och fiktion, den påhittade dagboken, de hundratals intertextuella spåren. Läppstiftsmärken och sånger från sjuttiotalet.[84]

Hos Berny Pålsson finns också många referenser till musik, film, klädstil och sagor. Romanen vacklar ofta mellan det vackra och det patetiska. Det som är vackert för att det är patetiskt, klyschor med skruv, nära det talade språket och vänskapens tankevärld. Att hon refererar till sig och sina vänner som änglar, trots att de kanske i mångas ögon ser ut som motsatsen, är ett gurleskt exempel. Hon och Kari, som talar i ordspråk, är till synes väldigt olika men har en del gemensamt genom att de gör ett vedertaget språk till personligt.

Många av flickorna jag skrivit om skildras inte realistiskt, eller snarare har det begreppet ingen betydelse i deras berättelser. Här är flickor i gränsland, tids- och åldersmässigt, kroppsligt befolkar de skeva flickrum där begrepp som fantasi och verklighet har förlorat sin betydelse. Gränslandet som flickorna befinner sig i är inte en färd från en punkt till en annan, snarare en karta med olika anhalter där flickor rör sig i oförutsägbara mönster och kroppar. Lundberg menar att en av de motståndshandlingar som figurationen har tillgång till är att ta tillbaka och uppvärdera nedsättande epitet, i relation till heteronormativitet men även andra maktstrukturer. Men att försöka få in den komiska kvinnliga grotesken i ordnade system blir i sig komiskt eller till och med hopplöst.[85] Jag tänker mig att det är den motsättningen som uttrycks i att så

---

84. Somligt av detta nämns på *Divas* allra sista sida men inte allt. Vissa saker tas heller inte upp där som till exempel läppstiftsfärgen *Cherries in the snow*. Där står också att »Butterfly» är en populär sång från 70-talet och raderna »Fell in love, in a week, for a night. With a girl, who is called, Butterfly.» nämns flera gånger i relation till Karis metamorfos. Troligen är detta en variation på »Butterfly» av Danyel Gérard som har en snarlik text. Se Österholm, 2009, för mer om Docklaboratoriet och pussochkramfåglarnas sånger.

85. Lundberg, s. 52-53.

många av de skeva flickornas texter också skaver formmässigt. De kan helt enkelt inte få plats i ett ordnat system. Även om en till synes oordnad litterär text givetvis oftast är mycket medvetet skriven på detta vis, blir ändå intrycket att de skeva flickorna befinner sig i skeva texter – där realismen och ordningen är ifrågasatt.

Skeva flickor behöver andra sorters berättelser, former att fylla. De skeva flickornas böcker, men även många andra samtida texter, arbetar med att bryta upp både realismen och de raka berättarperspektiven. Det skulle kunna ses som att frågan om realism och sanning egentligen inte var så viktig i romanerna. De bortser från sådana begränsande krav. Berenike åker till det oupptäckta landet Oblivion och träffar sin bortopererade tvilling, den efterhängsna dubbelgångaren Ungen dyker upp hemma hos Kindchen och Karis hår väller ner utefter husväggen och tanken att detta skulle vara något som inte var verkligt dyker sällan upp. Motståndet mot realismen visar sig genom de många metafiktiva kommentarerna, ifrågasättandet av sanningsbegrepp och de uppbrutna tids- och verklighetsperspektiven som finns i texternas själva uppbyggnad, kanske mest tydligt i *Diva* och *Berenikes hår*. Men det faktum att det inte alls kommenteras, som i *Bübins unge*, blir också ett sätt att förhålla sig kritisk till gängse uppfattningar om världen.

En uppväxts egna alfabet skulle kunna passa som undertitel till fler romaner än *Diva*, till texter som upprättar lekfulla världar med egna inre logiker – både till innehåll och form. De böcker jag skriver om handlar inte bara om skeva flickor utan skriver fram skeva flickrum. Egna alfabet. Egna journaler. Platser i fantasin, mitt i verkligheten eller någonannanstans. Skeva flickor i skeva berättelser. En titel kunde vara gurlesk, en häxkjol i svart organza med många lager . Jag har sagt det förut:

> [This style is]…not…limited to this work or this author, because the particular brand of sensuality/sentimentality at work here is one which I believe is in the zeitgeist: a »gurlesque» aesthetic, a feminine, feminist incorporating of the grotesque and cruel with the spangled and dreamy.[86]

Ett annat sätt kunde vara att som Franses säga: **»världen kan vara RÖD och GUL och GRÖN och BLÅ»**, det finns tusenmiljoner outforskade sätt att vara.[87] Och att skriva fram skeva flickrum. Ett sätt, i sig mångtydigt, som jag skulle säga ändå är det gemensamma för alla de rum som jag här kikat in i, är att förhålla sig till de föreställningar som finns om flickor och deras världar. Att se dem, som Ambjörnsson tänker att kärleken till rosa kan förstås, som »ett tecken på bristande ramar och, i förlängningen, verklighetsförankring».[88] Ramar som brister, rader som brister och verkligheter, flickor som faller ur ramen för gängse pussochkramfågel som också är ett ord för det Riktiga Flickskapet. Att känna hur förankringen släpper. Stiger istället in i det skeva flickrummet, ensam, i par eller grupp. Berättar berättelser om flicklaboratorium, skrubbar för metamorfos. En liten stund kan flickskapet skrivas annorlunda. Kanske såhär:

> **Docklaboratoriet.**
> **Vårt Alternativa Laboratorium som i Frihet**
> **Utvecklas där Frihet Finns.**
> **Fell in love, in a week, for a night.**
> **With a girl, who is called, Butterfly.**
> **Metamorfosen.**[89]

---

86. Greenberg, i Glenum & Greenberg, s. 2.
87. Fagerholm, 1998, s. 84-85.
88. Ambjörnsson, 2011, s. 96.
89. Fagerholm, 1998, s. 323.

Det skeva slutet

I det alternativa laboratoriet finns för ett ögonblick i historien frihet med stort F, en förväntad förvandling till fjäril. Det gäller en något längre tid än en vecka eller en kväll, som i sången jag precis citerade. Men i stort sett alla de skeva flickrum som jag besökt är övergående, har till och med ofta dramatiska slut. Kari brinner upp i telefonkiosken. Doris går ut i skogen och skjuter sig. K vänder sig bort från Aliide. SannaMaria går in i den lugna jämna vuxenheten och inte många spår finns kvar av hennes egna verksamheter när hon många år senare talar i telefon med Diva. Visserligen växer Sandra upp till sångerska och Träskdrottning och minnet av och berättelserna om Doris, liksom Kari, lever kvar - blir en sorts skevt rum i sig, i många olika versioner. Berny tar de första stegen mot psykisk hälsa genom att tänka på sin änglafamilj. Det finns fortsättningar även om de allra flesta får fortlöpa i läsarnas fantasier. Men det skeva flickrummet utgör inget lyckligt slut där alla lever vidare rosenkindade med ett tralala på läpparna. Hur gärna jag än skulle vilja lämna de skeva flickorna på en sådan plats. Men varför vill jag det? Blir det skeva flickrummet mindre värt för att det inte är evigt?

I »Skelettfåglarna i självmordsklubben» skrev jag om olika sätt att förhålla sig till och skeva föreställningen om den döda skönheten – ett återkommande motiv som också hänger ihop med det trista faktum som feminister uppmärksammat: att fiktiva kvinnor som inte följer normer straffas med döden. Jag tog upp hur till exempel Kari och Diva används för att kommentera och skeva idén om den vackra döda kvinnan, göra henne till något annat än hon brukar vara. Även om hjältinnan dör på slutet så behöver inte hela berättelsen förlora sin motståndspotential. Trots att jag förhåller mig kritisk till längtan efter goda förebilder och rätlinjiga frigörelseprojekt som präglat många feministiska läsningar, är min förståelse av hur femininitet och död gestaltas präglad av en

önskan om att finna det subversiva. Lisbeth Larsson har skrivit om så kallade compulsory happy endings, något som den feministiska litteraturteorin lider av. Hon tycker att även om längtan efter utopi och emancipation är värd allt stöd så finns det risker med den typen av läsning. Faran är främst normativiteten som är exkluderande och på förhand vet vad den vill finna.[90] En annan intressant fråga som Larssons idé om obligatoriska lyckliga slut väcker är: Varför slutet är så viktigt, allt det som hänt på vägen dit är ju också en del av berättelsen? Det är som i skrubben »ALLT betyder». Givetvis har idéerna om vad som är frigörande växlat. Queera tolkningar är till exempel ofta upptagna av heterosexualiserande slut där förklädnader avslöjas och ordningen återställs.[91] Men har inte de queera begären redan strömmat ut ur texten? Överskuggas de av att slutet ställer tillbaka allt på sin heteronormativa plats? Kanske är platsen inte möjlig att återställa, inte helt. Så föreställer jag mig det skeva flickrummet, som en plats som blivit obotligt skevad. Även om alla dess innevånare dött, flyttat eller bara växt upp och skaffat sig verklighetsförankring. Ett rum som fortsätter att finnas i fantasin och fiktionen även om det upphört i verkligheten. Mellan böckers pärmar fortsätter det att hända. Det går alltid att återvända dit, bestämma var boken ska sluta just idag. Stanna i det skeva flickrummet.

De skeva flickorna är kvar där, ifred. Jag har försökt gå in i många skeva flickrum men ibland inte kommit längre än en gläntad dörr. Docklaboratoriet, bassängfyrkanten eller Deckarväskan är ofta inte ens en plats där läsarna har fritt tillträde. Snarare arbetar texterna med att berätta att de finns, skapa föreställningar genom upprepande av detaljer, intertextualiteter – ett ofullständigt pussel av associationer att bygga vidare på. Heterotopier som blir till i fantasin, flickrum som inte går att till fullo beskriva. Bara

90. Lisbeth Larsson, »Compulsory Happy Endings. Virginia Woolfs *Ett eget rum* i feministisk teori», Kvinnovetenskaplig tidskrift, 2003:1.

91. Se Rosenberg, 2000, s. 70

att närma sig och kika in. Så nära det går. Tänka heterotopi istället för utopi, ett skevat rum även om det inte finns för alltid. Lyssna till röster, kika genom dörrspringor och, som Divas mamma, skriva om de skeva flickorna »och på det viset undersöka motivet närmare.»[92]

92. Fagerholm, 1998, s. 32.

Ett slags kaos eller skeva flickor i en gurlesk skrubb. Slutdiskussion

> Så vill jag att du ska vara för mig, Diva. **Ny. Fantastisk. Annorlunda.** Äsch. Min mamma driver över i motsatt tanke. Inte behöver du vara på något speciellt sätt alls. Du behöver vara ifred. Barn måste få gå omkring och skräpa i lugn och ro, bortom tid och dagar. Fundera på vad världen är, hur världen är beskaffad. Det sa redan de gamla indianerna som var klokare än vi. Kom i min famn nu, ropar min mamma till mig från sitt skrivbord där hon igen suttit och skrivit dikter som det inte blir en samling av. Och berätta för mig hur världen ser ut.
>
> Fagerholm, *Diva*, s. 33-34.

Att skriva en avhandling om skeva litterära flickor har då och då fått mig att känna mig som Divas mamma. Jag har önskat säga till flickorna att jag vill att de ska vara nya, fantastiska, annorlunda, för att sedan genast ta tillbaka mina ord. Inte behöver de skeva flickorna vara på något särskilt sätt alls. Det har de inte heller

varit. Istället har de berättat för mig hur världen ser ut från deras horisonter. Och jag har vaskat fram och belyst historierna, med flickorna i min famn. Till hjälp har jag haft tanken på skrivandet som undersökande metod – eller som Divas mamma uttrycker det, att det kanske kunde gå att ta reda på saker »genom att skriva om det och på det viset undersöka motivet närmare.»[1] Så jag har skrivit, om, med och fram de skeva litterära flickorna, deras världar, rum och förvandlingar för att förstå och komma deras berättelser närmare. Låtit dem leda mig vid handen, visa, för som Divas mamma också säger: »Konsten är att bygga världar, **att tänka sig**. Det som är så fantastiskt är att det man tänker kan bli sant om man lyckas med att förmedla det.» Hon fortsätter med att säga att »**litteraturen inte är någon papegoja**. Litteraturen är en solfjäder. En explosion av ALLT.»[2]

Något av detta ALLT har jag velat få tag i genom att titta på flickorna genom en kristall, gett dem färg och form beroende på vinkel. Kristallisering – en av Laurel Richardsons metoder för kreativt analytiskt skrivande – är, liksom rhizomatik, en metod som omfamnar det mångfacetterade, det som slingrar sig och bryts. Ett sådant sätt att tänka har följt mig genom avhandlingen. Det har präglat mitt förhållande till teori, mitt skrivsätt och hur jag låtit flickornas berättelser krumbukta sig genom kapitlen. Berättelserna faller olika ut beroende på hur jag håller prismat, vilken flicka jag belyser med min blick. Undertiteln kunde lyda som den allra första Franses-bilden: »**Splittermosaik och Diva mitt i alltsammans och emellan.**»[3] För mitt ibland alla de andra skeva flickornas böcker har *Diva* stått, även om hennes grannar SannaMaria och Kari har fått mer uppmärksamhet än huvudpersonen i romanen – olika flickor har synts genom kristallen, olika mycket.

---

1. Fagerholm, 1998, s. 32.
2. Fagerholm, 1998, s. 86-87.
3. Fagerholm, 1998, s. 47.

Avhandlingen innehåller ett utsnitt av litterära flickor i den svenskspråkiga samtidslitteraturen och den har tagit upp ett flertal teorier och tankespår som växt in i, genom och runt varandra för att skapa gyttrig, rhizomatisk och gurlesk skevteori. I inledningen skrev jag om en ljusröd flicka i skönlitteraturen, om att hon inte lämnade mina tankar ifred. Det är henne, och hennes samband och samverkan med feministisk teori som jag velat belysa från olika håll och kanter. Hon finns alltså i många variationer och mina figurationer har endast kunna rymma några av dem. Jag har skrivit *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, experimenterat med flickformer, skapat en skev läroplan utifrån svenskspråkig prosa skriven mellan 1980 och 2005 av ett flertal författare – mest Fagerholm, Kandre och Edelfeldt men även andra. Det handlar om en flicka som föll ur ramarna för gängse pussochkramfågel, kallades utomjordisk, träskvarelse, monster och andra formuleringar som betyder: att inte kunna eller vilja vara Riktig. Som betyder: skev, den variation på queer jag använt. Skevteorin har gjort det möjligt att lyfta fram berättelser om flickskap som ifrågasätter den heteronormativa ordningen genom att ständigt peka på hur den skaver, är omöjlig att helt och fullt leva upp till. Och att det kan handla om många saker, inte bara om sexuellt begär och identitet, vilket står i fokus för queerteorin.

Sara Ahmed skriver i *The Cultural Politics of Emotion* (2004) om en fåtölj, som skönt kan omsluta kroppen eller väcka obehag. Fåtöljen kan få en att tänka på och känna sina gränser, hud och ben, eller att glömma dem. Att känna sig bekväm i samhället, säger Ahmed, är att inte veta var ens egen kropp slutar och omgivningen börjar, att kunna luta sig tillbaka och sluta ögonen.[4] Fåtöljer kan skilja sig åt, stoppning och material kan skifta. Därför är det inte säkert att den flicka som sitter och vrider sig i en sits skulle

4. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, New York & London: Routledge, 2004, s. 148.

göra det i hela det tillgängliga möblemanget. Och hon som angenämt passar in på nästan varje kudde kanske hittar en där det sticks. Det kan handla om något så litet som en ärta. Vissa flickor, kanske de allra flesta jag skrivit om, bär ärtan innanför huden. Det skaver var de än sitter, går och står. Skevheten är ofta något som finns inombords, kanske inte ens synlig med blotta ögat.

Det är inte särskilt bekvämt att vara ett monster eller en skelettfågel och det egna rummet är inte alltid en historia med ett lyckligt slut – eller ens ett som går att artbestämma. Men det är rörelse, sprickor som bildar mönster, eller kanske ännu hellre monster, som skevar mot den raka heteronormativa linjen. Skevandet är också en existentiell fråga. Världen, med tillhörande förväntningar på femininitet, framstår på det hela taget som skrämmande och obehaglig för de flickor som känner sig skeva. De litterära texterna jag tagit upp handlar om olika sätt att handskas med förvirringen som föreställningen om Riktigt Flickskap ger upphov till, om att förhålla sig till en berättelse som inte har plats för en. Att idéer om korrekt genusgörande skapar flera olika grader av olust och smärta samt tar sig en mängd uttryck är något som jag kan säga efter att ha djupdykt i alla dessa böcker och flickor. Nu när jag håller på och nystar mig ut tar jag med mig en fördjupad kunskap om alla de former skevheten kommer i, från högljutt uppror till närmast ohörbara viskningar.

Här, i slutdiskussionen, ska jag återigen ta mig an de skeva flickornas figurationer och vad som kan utläsas ur deras berättelser på en övergripande nivå. Jag kommer också att utveckla några mer vittfamnande tankar om skeva flickskap och frågan om litterära texter som kunskapsform, om de trådar av feministisk teori som finns i de skeva flickornas böcker. Avslutningsvis kommer jag att ta upp några förslag på varför dessa litterära flickor dök upp när de gjorde det och även skåda i kristallen om vad som hände sen och fortfarande händer.

Men först, vad har jag funnit när jag skrivit om de litterära flickorna? Här vill jag kort sammanfatta några centrala aspekter av skevhet hos flickfigurationerna: skelettfåglarna, monsterflickorna och det skeva flickrummet.

Skelettfåglarna i självmordsklubben förkroppsligar och utför skevheter i berättandet om ätstörningar och kroppsångest men använder också berättandet som ett sätt att göra skevheten begriplig. Den form av skevhet som främst kommer fram i deras kapitel är obekvämlighet med femininitet och dess, kroppsliga såväl som litterära, konsekvenser. Om nu de sakerna går att skilja åt. Skelettfåglarnas böcker både handlar om och är skeva textkroppar, vilket troligen är en orsak till att varken litteraturkritiken eller en del feminister har vetat hur de ska förhålla sig till dem. Böckerna stör föreställningar om kvalitet och femininitet, men också längtan efter det goda feministiska subjektet som ska visa på vägen ut ur förtrycket.

Även *Monsterflickorna i mittemellanförskapet* skaver i kategorierna, närmare bestämt i uppdelningen av världen i prydliga dikotomier. På olika sätt befinner de sig i mittemellanförskap, utanför och mittemellan – samtidigt. De kan röra sig i förvandlingar, mellan människa och djur, i övergångsstadier och olika former av dubbelgångarskap. Monsterflickornas skevhet tar sig ofta synliga, fysiska uttryck – hår och päls som växer ut och långt, flickor och djur som förkroppsligas – ibland till omvärldens förskräckelse men också i det fördolda. Hos monsterflickorna är det främst skevheten som rörelse mellan kategorier som är viktig.

Det skeva flickrummet används som ett sätt att förhålla sig till skevheten men också att skapa utrymme för och uttrycka den. Även om de rum som skapas ofta är tillfälliga, olika former – och antal – av skeva flickor kan bebo dem och de kommer till på skiftande sätt, är deras gemensamma drag att de berättar en annan historia om flickskap och att flickskapets innebörd och möjligheter förändras.

FIGURATIONER. DET SKEVA ÄR POLITISKT

Användandet av figurationer har gett mig ett sätt att tala om litterära flickskap på ett sätt som står i samklang med det litterära språk och de föreställningsvärldar de kom ur. Det blev också möjligt att förbinda litteratur och teori med varandra, låta dem mötas i en ordkropp utan att sudda ut skillnader. Figurationerna gjorde att jag kunde se hur de Lauretis idé om att de excentriska subjekten är helt nödvändiga för feminismen – som inte bara ska kritisera det rådande utan också tänka annat – kastade ljus över de litterära skeva flickornas politiska potential.[5] Flickorna, i de figurationer jag skrivit och tänkt, blir till föreställningen om något annat, en heterotopi som Foucault kallar det eller ett Harawayskt »elsewhere», fast situerat på kartan och med ett stadigt tag om klockans visare.[6]

De Lauretis plockar upp en tråd från texten »Excentric Subjects» i den senare essän »Figures of Resistance» där hon, liksom jag gjort genom avhandlingen, ser den feministiska skönlitteraturen som teori. Litteraturen porträtterar inte bara personer som inte passar in i normativa köns- och identitetskategorier. Även om de ibland avbildar det som kallas verkligheten så är deras möjlighet till transformation, eller transfiguration, av världen ännu viktigare.

> I was particularly pleased by the recognition that the novels I chose do not simply portray characters or *images* of women that do not accord to established conceptions of gender, sexuality, and race, but, while doing so, they also construct *figures*, at once rhetorical and narrative, that in resisting the logic of those conceptions, point to another cognition, a reading *otherwise* of gender, sexuality and race. This is the sense

5. de Lauretis, 2007, s. 162-163.
6. Haraway, 2004, s. 1.

> in which these texts »do» feminist theory and are not simply feminist fiction.[7]

Tanken på de skeva flickskapen som figurationer har varit ett viktigt redskap för att skapa ett teoretisktlitterärt möte i avhandlingen, för att ta reda på hur texterna gör teori, som de Lauretis kallar det, men också för att ge kropp och språk till det något abstrakta tänkande som ibland präglar mer teoretiska ingångar. De figurationer jag använt kommer direkt ur skönlitteraturen och passar sällan in i realistiska föreställningar om världen, ändå står de fast förankrade i erfarenheter. Då menar jag inte att historierna är tagna ur författarnas eller kanske ens påminner om läsarnas konkret biografiska liv – det vet jag inget om – utan om situering. En blick från någonstans men som då och då också vill påminna om att det kan finnas ett annanstans.

Braidotti skriver med eftertryck att figuration inte är detsamma som metafor. Att vara hemlös, i exil, flykting, turist, postorderfru, biståndsarbetare, internationell finansman eller medborgare i ett land som inte längre existerar – som är några av de positioner som utgör Braidottis figuration det nomadiska subjektet – är långt ifrån metaforiskt. Det är att befinna sig på en specifik geopolitisk och historisk plats, att ha den tatuerad på kroppen. »One may be empowered or beautified by it, but most people are not; some just die of it. Figurations attempt to draw a cartography of the power relations that define these respective positions.»[8] Jag har inte på något uttalat sätt lyft fram mina figurationers förankring i liv och död, men många av flickorna jag skriver om erfar högst smärtsamma och kroppsliga händelser och därför har de varit ständigt närvarande i texten. Även om det inte finns något enkelt orsakssamband mellan litteratur, liv och samhälle har

7. de Lauretis, 2007, s. 258-259.
8. Braidotti 2011, s. 14.

figurationerna också en grund i erfarenheter som många, åtminstone i västvärlden delar. Och då än mer specifikt i Sverige och Finland där de flesta böckerna utspelar sig: ätstörningar, kroppsångest, genusnormer som begränsar men också det motstånd som kan finnas i den till synes mest hopplösa situation. Skelettfåglarna är den figuration som mest tydligt för fram sådana berättelser, där föreställningen om den Riktiga Flickan får dem att börja leva i skelettvardagar, vare sig den handlar om matbegränsning, skärsår eller om att ta sig utrymme i talandet och skrivandet om och av sjukdom. Men även de andra figurationerna förhåller sig till högst påtagliga normativa femininitetspraktiker, samtidigt som de försöker skapa utrymme för skevheter.

De skeva femininiteterna kommer i många former men har ändå vissa gemensamma drag – som dessutom inte problematiseras. Vithet som erfarenhet lyser med sin frånvaro, det verkar vara en självklarhet i böckerna eller åtminstone är det inte i sådana markörer som flickornas skevhet eller Riktighet sitter. Språk, främst svenska, engelska och finska, berörs som hastigast. Att Aliide under en tid vistats i ett annat land, där ord som CRISP och DANDELION används, och är nyinflyttad kan kanske ha att göra med hennes känsla av utanförskap.[9] Tiden utomlands framstår snarare i ett idylliskt ljus, språket och naturen var vackrare där, och har inte orsakat hennes monstruösa självuppfattning. Inte heller Eilas finskspråkiga bakgrund verkar sitta ihop med familjens utomjordiskhet. För både Eila och Aliide blir tillgången till de andra språken snarare en form av andrum, något som är deras eget och där kraven på Riktigt Flickskap inte har samma grepp. När språket svenska, som ju alla böckerna är skrivna på, tas upp är det främst i *Diva*, som utspelar sig i en finlandssvensk miljö – som framgår mest genom att texten innehåller en hel del finlandssvenska uttryck. Men den svenska som nämns i Diva, som får antas vara finlandssvenska,

9. Kandre 1991, s. 6.

ställs inte i relation till vare sig finska eller rikssvenska, utan lämnas oproblematiserad i romanen.

Och för Diva är hennes egna språk, uppväxtens egna alfabet, det viktigaste. Kåreland menar att det egna alfabetet är det som markeras med fetstil i boken, vilket flera meningar eller ord på varje sida gör, och att det kan delas upp i olika kategorier: onomatopoetiska ord, lånade citat och egna uttryck. Det kan ses som ett sätt för Diva att skapa en egen relation till världen och en subversiv protest mot det offentliga, patriarkala språket.[10] Men jag förstår hela romanen som Divas egna alfabet, det är ständigt hon som har ordet. Och jag har försökt låta henne, och de andra skeva flickorna, behålla sina erfarenheter, ord, språk och alfabet. Solkatter i min text, välvilligt lästa. Stenwall säger: »För romanen *är* Diva. Diva är inte 'huvudpersonen' i en 'handling', allt utspelar sig inne i hennes skalle.»[11] Det är kanske också förklaringen till att det språk Diva själv talar, precis som hennes andra uppfattningar om pk-fåglar, hockeygossar och annat, behandlas som självklarheter. Allt Diva berättar är sant och i läsandet av romanen tänker jag mig att tilltron till henne, även när hon säger uppenbart motsägelsefulla saker, är en förutsättning för att förstå den värld hon förmedlar.

De skeva flickornas berättelser är överhuvudtaget mycket subjektiva historier, de utspelar sig ofta inne i huvudet på de litterära flickorna. Därför är det långt ifrån alltid möjligt att säga något om deras förhållande till olika makthierarkier utan att snabbt hamna i spekulationer utan grund i texterna. De skeva flickornas figuration bygger helt på det som är flickornas egna upplevelser, så som de gestaltas i böckerna. Vithet, funktionalitet, medelklassighet, ibland till och med någon form av heterosexualitet, är inte något som ofta problematiseras av flickorna eller berättelserna. Det välvilliga läsande som jag använt mig av är inte heller ute

10. Kåreland, s. 125. hänvisar till en artikel av Victoria Hårdstedt, »Den allra nyaste. Om Monika Fagerholms roman Diva», *Semafor*, 2002:3-4.

11. Stenwall, s. 204.

efter att avslöja något underliggande eller outtalat. En sådan läsart missar möjligen då vissa maktaspekter men skapar å andra sidan utrymme för att tala om mindre uppenbara normer, så som de framställs i de romaner och noveller jag tagit upp. Jag tycker att en av de stora förtjänsterna med skevbegreppet är att det ger möjlighet att förstå normativiteter som inte ännu är namngivna. Visst finns det många igenkänningsbara normer, anpassningar och motståndsstrategier i flickornas berättelser. Men där finns också flickskapshistorier som får en att känna AHA, inse det jag inte visste att jag visste.[12]

Braidotti skriver i flera av sina böcker att figurationer uttrycker och belyser det som makten, den fallogocentriska ordningen, inte vill kännas vid.[13] Det mest intressanta med de skeva flickorna är inte att de gestaltar erfarenheter och känslor – även om de i högsta grad gör det. Deras politiska potential ligger istället i att närma sig genusfrågorna från skeva håll, avvika från frigörelsens raka linje men lika fullt göra motstånd. De skeva flickorna rör sig ofta utöver de lyckliga sluten, de realistiskt igenkänningsbara världarna, och skapar istället utrymme för flickskap som försöker se ut på många sätt. Som Braidotti skriver: »In other words, you can have a becoming-woman that produces Margaret Thatcher and one that produces Kathy Acker, neither of whom I 'feminine' in any conventional sense and yet they are as different from each other as the workhorse is from the racehorse.»[14] Skevteorin, så som jag uttryckt den i avhandlingen, blir ett sätt att få syn på många sorters icke-normativa femininiteter, även om det såklart finns oändligt många fler. Och att ständigt hålla i minnet att skevhet inte är en fast kategori, utan snarare ett tillstånd av skavande, för flickorna och deras omgivningar.

De excentriska subjektens berättelser, som de Lauretis menar

12. Lykke, 2009, 191-191.
13. Braidotti, 2002, s. 13.
14. Braidotti. 2002, s. 85.

att feminismen behöver kunna föreställa sig, finns i de böcker jag skrivit om. Mina litterära flickor ingår i det släktskap av feministiska figurationer som Haraway menar kan visa oss vägen till ett annanstans. Att de äger rum i skönlitteratur är kanske heller ingen slump, Haraway menar att berättelser är mer generösa än ideologier. Och, som Haraway, ville jag gå in i historierna, lära av dem, bygga fortsättningar, istället för att förneka, fördöma men inte heller hylla – vare sig det smärtsamma, sorgliga eller till synes hopplösa.[15] De skeva flickorna berättar hur världen ser ut, från deras horisonter. Erbjuder kunskap om, ifrågasättanden och kärleksfulla omfamnanden av femininitet. Oftast allt på en gång, djupt rotat i känslor, minnen, glömska, rädslor som förmedlas, uppstår, återupptäcks.

I DOXLABORATORIET

För att komma åt de skeva flickfigurationerna har jag också använt mig av något som jag kallat skevt akademiskt skrivande. En tanke om att skriva om skeva flickor på skeviska, berätta deras berättelse på deras språk. Det har också handlat om att försöka förmedla en plats som de skeva flickorna bebor – en plats som utgörs lika mycket av språk och form som av innehåll. Figurationernas namn är det allra enklaste exemplet, baserade på formuleringar ur både skönlitteratur och teori, som de är. Jag tänker mig också att det är en del av figurationernas situering, de kommer ur en viss typ av texter och jag vill att deras namn ska klinga av det. Det har varit ett sätt att skriva fram skönlitterära universum och ett sätt att skriva in mig och flickorna och det vetande vi skapar i en feministisk vetenskapskritisk tradition – ett sätt att skapa vetande om sätt att skapa vetande.

Rhizomatiken som form har varit viktig för att kunna skriva en

15. Haraway, 2004, s.1.

avhandling där sammanlänkandet av olika sorters (vetenskapliga) genrer fått komma till tals och samman. Den metod jag tillämpat påminner om den syn som Diva har på sin mammas tänkande och tillvaro:

> Men definitionen på **intelligens**, när man menar den sortens intelligens som är det intelligentaste man vet: **ett slags kaos.** Det är inte så lustigt som det låter. Det betyder nämligen att du har ifrågasatt i stort sett allt men inte kommit någonstans i alla fall men sen också vägrar du nöja dig med något färdigt, något som andra tänkt, eller hålla till godo med citat. Vilket leder direkt över till den andra definitionen på min mamma. Den är **ensamhet.**[16]

Intelligens, ensamhet, obekvämhet i tillvaron. Det Diva säger om sin mor skulle jag också vilja säga om de skeva flickorna. Och om hur jag velat skriva om dem. Citatets bild av Divas mamma kunde vara en baksidestext till den historia jag berättat om och med flickorna: ifrågasättande, kaos, att inte nöja sig med det som andra tänkt, ensamhet. Helt enkelt skevhet. Att kaos är intelligens och är definitionen på Divas mamma som också utmärks av ensamhet, påminner om ambivalensen mellan skevt och Riktigt. Samband med rhizomatiska drag, det ena kan kopplas till det andra på oväntade sätt och i olika kombinationer. En solfjäder, som sagt. Eller den kristall som Richardson talar om som metod för att skapa vetande.

En solkatt ur kristallen har varit de texter som inlett de tre figurationernas kapitel, bestående av citat genom en slumpgenerator. Jag tänkte mig dem som brev, från figurationen till läsaren men även till mig – hon som har blicken och skrivandet här.

16. Fagerholm, 1998, s. 34.

Förhoppningen var att dessa texter, skulle belysa något ytterligare, visa upp en del av figurationen som jag annars inte skulle sett. Det skulle också bli ytterligare ett sätt, kanske i sammanhanget det ytterligaste, att försöka ägna mig åt skevt akademiskt skrivande. Att på allvar låta en mer skönlitterär metod få utrymme, ett tillsammansskrivande med plats för känslor. Texterna sätter samman flickor, händelser och ord jag själv inte skulle sammankopplat och skapar på så sätt en enhetlighet i figurationen, en gemensam grund som resten av kapitlet både fortsätter och problematiserar. Det är också intressant att den röst och tematik som kommer fram i de tre olika breven är sig rätt lik. Ibland är det somligt som mest hör till en figuration som dyker upp i en annans brev. Till exempel blir monsterfrågan aktuell redan hos Skelettfåglarna. Jag tänker mig att breven blir ett sätt att hålla den skeva flickan som samlad figuration i minnet, även när jag ägnar mig åt att belysa hennes småsystrar. En annan sak jag såg i alla breven var hur skevheten kom fram som kroppslig och ofta mycket smärtsam erfarenhet:

> Utan läppar och klänga mig genom skogen i skepnad av en flicka som ligger tjock och uppjagad av längtan efter en balettföreställning. Jag skickar en galen flicka med luciakläder, ljusen tända i mörkret. En stege mot det onormala, här i fältet av gåtfullhet. Jag har snaskstrejkat ihop till hundra borsttag.

Min förhoppning är också att breven lyft fram hur skönlitteratur kan göra teori. Till största del består de av skönlitterära citat men andas ändå av både innehåll och ord som förekommer i de teoretiska resonemangen, låter dem vecklas ut. Breven har för mig varit ett sätt att dra resonemangen om hur feministisk teori och skönlitteratur trådar sig in i varandra ett snäpp längre. Det har också varit en strategi för att skriva in avhandlingen i en tradition av feministiskt skrivande som inte så lätt kan artbestämmas som

fiktion, teori eller aktivism – det som de Lauretis pratar om som excentriska subjekt och motståndsfigurationer till exempel eller de cut up-tekniker som aktivistgruppen S.K.A.M ägnade sig åt i sina manifest och andra texter, för att ta ett annat och än mer närliggande. Skrivandet som metod och teori eller tvärtom har dock inte varit denna avhandlings huvudsyfte, även om det utgjort en mycket viktig fond, och därför skulle givetvis dessa tankespår och tillvägagångssätt kunnat utvecklas långt mycket mer. Den utvecklingen är redan påbörjad och märks genom att det kommer antologier, tidskrifter och att kurser som tar upp frågor om det akademiska skrivandets gränser dyker upp i Sverige och på andra platser. Och jag hoppas givetvis att jag själv och många andra kommer att fortsätta skapa kritiskt feministiskt vetande genom att veckla in och ut oss med doxor och texter, egna och andras alfabet.[17]

SKEVA RIKTIGA FLICKOR

När jag påbörjade skrivandet av avhandlingen var min föreställning om de skeva kontra de Riktiga Flickorna långt mer dikotom än vad den är nu. Det fanns en gräns, även om den kunde förändras beroende på vilken skönlitterär text jag arbetade med. Med tiden förstod jag att de Riktiga Flickorna visserligen finns i texterna men då främst som en föreställning hos de som känner sig skeva. Så fort berättelsen började närma sig en flicka som kallades Riktig, till exempel K i *Aliide, Aliide* så visade det sig att hon också hade skevheter, även om hon kunde vara bättre på att dölja dem. I boken *Femme. Feminists, Lesbians and Bad Girls* förs ett samtal mellan

17. Till exempel kursen *Reflexivt akademiskt skrivande* på Södertörns högskola som startade hösten 2010, antologin *Emergent Writing Methodologies in Feminist Studies*, Mona Livholts (red), New York & London: Routledge, 2012, tidskriften *Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 2010:4, Special Issue: »Writing Change? Contemporary Challenges for Feminist and Gender Studies», Mona Livholts & Annelie Bränström Öhman (red) och det internationella och tvärvetenskapliga nätverket *The Network for Reflexive Academic Writing Methodologies* (RAW) vid Mittuniversitetet.

femmeaktivisterna Joan Nestle och Barbara Cruikshank där de resonerar runt skillnaderna mellan femmes och kvinnor. Är det feministiskt att dra en sådan skiljelinje, helt överge föreställningen om kvinnlighet och mena sig själv vara något helt annat, frågar de sig. Var och om gränser mellan olika femininiter går är en knivig fråga men de kommer fram till att de kanske inte kan känna igen sig i, solidarisera sig med eller dela politisk plattform med heteronormativa kvinnor som följer spelets regler. Däremot känner de sig som att de delar utgångspunkt med alla femininiteter som sätter begäret främst.[18] Skeva flickor så som jag skrivit om dem befinner sig kanske i ett liknande läge. En enkelspårig definition räcker inte utan gränserna mellan skevhet och Riktighet – liksom mellan femme och kvinna – måste hela tiden vara grumliga. Och det är i just den grumligheten som de mesta tankeväckande sidorna av femininitet och flickskap utkristalliserar sig.

Det intressanta är alltså inte egentligen skillnaderna mellan skeva och Riktiga Flickor utan att föreställningen om Riktighet är så stark i tidsperiodens litteratur – samtidigt som den hela tiden är omöjlig och undflyende. En annan tänkvärd aspekt är att dessa idéer om att inte kunna eller vilja vara något annat än skev oftast försiggår i ett mentalt flickrum. Det handlar om flickor som förhåller sig till, begär och förkastar varandras positioner. Flickorna håller sig inom den femininitetens genre som Berlant talar om, sina egna konventioner, blickar, förståelser.[19] Det skulle kunna betraktas som en form av fristad, ett sätt att röra sig utanför heteronormativitet och det könsstereotypas blickar. Det kan också förstås som en instängdhet, en plats där flickor övervakar sig själva och varandra så att ingen bryter mot ordningen. Troligen är det, som oftast, på båda sätten. Widegrens dubbla flickrumsmetafor blir återigen användbar. Att låta flickorna mest förhålla sig till varandra är också ett val jag har gjort, för att ta

18. Joan Nestle & Barbara Cruikshank, »I'll Be the Girl. Generations of Fem», i Harris & Crocker, s. 112-118.

19. Berlant, s. 4.

reda på vad som händer om flickor inte bara förstås i relation och motsats till pojkar.

Divas mamma uppfattas som rätt skev av de andra mödrarna i Värtbyhamn med omnejd, eftersom hon inte vill ingå bland hockeymammorna – med sina hockeygossar till söner som lever i hockeyvardagen. De försöker ständigt dra med Divas mamma i föreningslivet. Hennes son är ju Mellanbjörn, mycket hockeybegåvad men med så lite stöd hemifrån, enligt hockeymammorna. Dessa kvinnor som verkar tagit som sin uppgift att se till att alla uppför sig som Riktiga Flickor och Pojkar – bland annat kräver de att Karis skeva hår klipps – tycker att det väl vore trevligt om utvalda pk-fåglar kunde agera festvärdinnor på tillställningar »över **könsgränsen**».[20] Divas mor undrar om inte flickorna har egna saker att syssla med och hockeymammorna, som inte vill att deras söner ska behöva göra avkall på något, minst av allt sin självklara plats i mitten av världen, menar på att flickorna själva vill.

> Det är klart de vill det, har min mamma svarat triumferande. Småningom. Samhället är ju uppbyggt så. Ansa bort allt eget kring de här flickorna. Håll kvar kärleken, pojkvännen, dagboken. Förstärk detta i sin orimlighet. Sätt flickan i ett flickrum och låt henne hållas där tills hon kommer upp i lämplig ålder. Nära sig av drömmar. Det är klart flickan småningom vill gå på fest.[21]

Här rör hon vid föreställningar om flickrummet och vad som händer med de flickor som allt för mycket vistas där. Instängdheten, som är ena halvan av den flickrumsmetafor som Widegren använder. Den andra hälften, det egna rummet som jag velat lyfta fram, är det istället Diva som står för i sin kommentar.

---

20. Fagerholm, 1998, s. 134.
21. Fagerholm, 1998, s. 136.

För hela tiden som samtalet med hockeymammorna utspelar sig har Diva lyssnat och hört att mamman nog tycker att hon själv låter stilig. Kanske är det så, säger Diva, hon vet inte och är inte så intresserad. »Jag har inte tänkt leva mitt liv som en a priori motsatt hypotes till hockeyvardagen. Jag har med mitt eget liv tänkt inlösa vad jag tror på.»[22] Diva motsätter sig tanken på det begränsande flickrummet och den fria världen utanför som ett motsatsförhållande. Och inte bara det, hon vill inte heller utgöra den ena polen i ett dualistiskt förhållningssätt. Inte ens om den halva hon får tilldelad sig märks med en skylt där det står: den fria självständiga flickan. Diva är inte i motsats. Hon är och gör Diva.

Diva vill inte skriva in sig själv i den heteronormativa dualismens femininitet. Det betyder dock inte att hon kan ställa sig utanför. Hennes avståndstagande handlar också om att hon är medveten om normer. Divas inställning tecknar tydligt den ambivalens som finns i skevheten, att förhålla sig till föreställningen om Riktighet som hela tiden visar sig vara både rörlig och i rörelse. De skeva flickorna är inte motsatsen till pojkar men inte heller till Riktiga Flickor. Skevheten är, skulle jag säga, en position som utmärks av att inte kunna vara i motsats men att ständigt förstås och förstå sig själv som det. Och precis som gurlesk är en flicka förutom när hon är en pojke, vilket är ibland, är inte heller den flicktillvaro avhandlingen utspelar sig fullständigt separatistisk. Sebbe finns i anslutning till Docklaboratoriet och i Bernys Änglafamilj finns pojkar. Vad det innebär att göra pojkskapet skevt skiljer sig dock en del från det skeva flickgörandet jag skrivit om eftersom maskuliniteten omgärdas av andra normer.

Mammans kritik är också en både rimlig och viktig pusselbit i de skeva flickornas tillvaro. Jag har främst förhållit mig till de skeva flickornas utanförskap i idén om de Riktiga Flickornas ring.

---

22. Fagerholm, 1998, s. 136.

Men det som Russo säger om den kvinnliga grotesken, att den är en tautologi då det kvinnliga på ett sätt alltid befinner sig utanför normen, gäller även för det skeva flickskapet.[23] Det vet också Diva. För när hon lyssnar till sin mor som läser lusen av hockeymödrarna, tänker hon att det finns vissa mammor som uppfattar det som sina söners rättighet att inte ge avkall på något, tycker att världen är gjord för dem och om någon antyder något annat: »så blir världen en värld som tar livsmodet från små härliga pojkar som växer upp till unga osäkra män. **Skelettfåglarna i självmordsklubben** – det finns en kvinnlig självmordsklubb i Östra läroverket – de hör inte hit. Det är synd om pk-fåglarna.»[24] I hockeyvardagen, den Riktiga världen, är ingen intresserad av flickors synlighet eller att något skulle vara för deras egen skull. Hockeymammorna vill ha utvalda pk-fåglar, som de uppfattar som Riktiga Flickor, som värdinnor på festerna för att råda bot på något vilt som de sett i sönernas ögon. Pk-fåglarna ska uppfylla sin del av heteronormativiteten, även de som inte är viga nog att vara cheerledare. Så funderar Diva och det är utifrån dessa tankar hon vägrar inta sin plats i den dikotoma pojke-flicka-charaden.

Men Diva rör sig genom romanen bort från sina bergfasta uttalanden, som jag gjort genom arbetet med avhandlingen. Bara några rader innan hon har ringat in SannaMaria som en typisk pussochkramfågel följer, som bekant, berättelsen om hur SannaMaria stöter mot flickskapets kanter och skapar sig ett skevt flickrum. Och pussochkramfåglarnas Riktighet ifrågasätts beroende på kontext. Dessutom, vissa av de saker som enligt Divas mamma är de enda som står till buds i flickrummet är också sådana som Diva och andra flickor i avhandlingen har omförhandlat och skevat till. Dagboken, där inget som berättas är sant, är ett exempel och det kan varieras med Eilas Egna Journal

23. Russo, s. 12.
24. Fagerholm, 1998, s. 136.

och Deckarväska, Aliides anteckningsblock fullt av versaler, SannaMarias berättelser och fantasier, litterära texter och måleri ur Skelettfåglars händer.

EN BERÄTTELSE OM FLICKOR. DÅ, NU OCH I KRISTALLKULAN

De skeva flickorna har tagit företeelser och uttryck som hör flickskap till, sådant som verkar Riktigt, och använt dem på andra sätt. Nytt, fantastiskt och annorlunda. Ja, fast inte hela tiden. Men alltid skevt. Och skevhet kan göras på en mångfald av vis. En av de berättelser som de litterära flickorna berättat närmast samstämmigt är att det inte alltid går att säga vem som är skev och vem som är Riktig. Det Riktiga Flickskapet finns som en föreställning hos de flickor som känner sig skeva, som en hägring och ett krav. Att det inte är några fasta positioner eller prydliga motsatspar, snarare en intrikat och oförutsägbar koreografi.

Jag har funnit, och hoppas att jag kunnat förmedla, en strid ström av litterära flickkroppar och textuella skevheter. Sammangyttringar: feminism, femininitet, gullighet, överdrift, äckel. Den gurleska kjolen med alla sina lager och sjok. Det groteska och grymma som leker hela havet stormar med det stjärnbeströdda och drömska.[25] De motståndsfigurer som de Lauretis menar att feminismen behöver för att kunna förändra uppfattningar och normer som inte finns på det medvetna planet, finns i skönlitteratur och annan fiktion. Jag tror att det är viktigt att se att de skeva flickorna erbjuder ett problematiserande av flickskap och femininitet som feministisk teori behöver. Ett exempel på samspel mellan teori och litteratur som jag nämnt tidigare är förhållandet till *The Madwoman in the Attic*. Flera forskare, bland annat Holmquist och Fyhr, har påpekat att boken var mycket populär

25. Se Greenberg, i Glenum & Greenberg, s. 2.

bland både litteraturvetare och författare under åttiotalet och att det därför är troligt att de inspirerats.[26] Om det verkligen är så låter jag vara osagt men jag kan säga att det finns spår som påminner om Gilbert och Gubars tankar i många av de texter jag skrivit om. Dubbelgångare, galenskap, eldsvådor, monster och ett tematiserande av kvinnors skrivande för att nämna några. Utan att veta något om vilka författare som läst vilka böcker tycker jag att det visar på hur skönlitteraturen kan ta sig an och införliva feministisk teori och på så sätt utveckla den, till och med bli till teori. Att den galna flickan i samtidens litteratur för sin egen talan och inte gömmer sig bakom någon välanpassad ängel ser jag som ett tecken på att skönlitteraturen har ett finger med i spelet i utvecklandet av tankar om genus. Den gestaltar inte bara feministisk fiktion utan gör teori, som de Lauretis skulle säga.

Jag föreställer mig att alla dessa litterära texter som kretsade runt att inte passa in i flickmallen dök upp under 1980-talet och nästkommande decennier för att det fanns en längtan efter att tänka på flickskap som något annat än anpassning, en erfarenhet av och ett begär efter motstånd som inte ännu förmedlats. Även om det är svårt att säga något om varför litterära teman dyker upp vid en viss tid vill jag föreslå avsaknaden av tankar om flickskap som motstånd, att det mest var dess begränsningar som hittills kommit fram i feministisk teori och debatt, som en möjlig orsak. Skönlitteraturen, och även konsten vilket Widegren visar, började ta tag i frågor som först några år senare fick namn som flickforskning och femininitetsstudier – och som fortfarande inte riktigt växt till sig. Författarna, liksom Divas mamma, skrev om saken för att undersöka den närmare. För mig själv ledde det ena till det andra, avsaknaden av ljusröda, eller skeva, flickor inom litteraturvetenskapen och genusvetenskapen fick mig att skriva min avhandling. De litterära flickorna blev till flickforskning. Greenberg uttrycker sig bland annat såhär om gurleskens plats i tiden:

---

26. Holmquist, 2009, s. 46, Fyhr, 2003, s. 185, Fyhr, 2011, s. 30.

> What else is exciting and meaningful is how all of this stuff seems to be happening in activism and music and art made by young women at the *exact same time* as the poetry. Freaky! Not a coincidence! A time-ghost![27]

Hon menar att den poesi som hon valde att kalla gurlesk var något hon upplevde att hon kände till redan innan hon läst den och att hon visste var den kom ifrån för att hon själv hade liknande blandband, läppstift och fanzines. Läste och skrev lekfulla, provokativa, förbannade texter, ur och genom femininitet. Gurlesk, skeva flickor – ett bråkande med femininitet i olika genrer och estetiska uttryck. Inte en rörelse men ett ögonblick i tiden, en längtan och en ilska som fortfarande pågår.

Det glädjer mig också att skönlitteraturen fortfarande verkar ha en hel del att säga om flickskap. Efter 2005 har det kommit en hel del svenskspråkiga böcker som gått djupt in i flickrummen och frågan om vad femininitet kan vara. De är skrivna av bland annat Sara Stridsberg, Sanne Näsling, Elisabeth Berchtold, Hannele Mikaela Taivassalo, Sara Shamloo, Matilda Roos, Mara Lee, Sara Tuss Efrik och många andra författare. Kristallen kan tyvärr inte användas för att skåda in i framtiden men jag ser fram emot vad det teoretisktlitterära samtalet kommer med härnäst, vad mer sentida litterära flickor kan berätta om hur världen ser ut.

Att skriva en avhandling om skeva litterära flickor kan få en att känna sig som Divas mamma. Som en som vill skriva för att undersöka fenomenet närmare. Som en som ibland förväntar sig att flickorna ska vara på ett särskilt sätt men som bara måste ta flickorna i sin famn och lyssna. Fast mest av allt har det fått mig att känna mig som att jag bor i den där skrubben i Östra läroverket. Där Kari sitter och väntar på att bli fjäril, på att håret ska växa ut. Diva tänder luciakronan och upplever lilla döden när

27. Greenberg, i Glenum & Greenberg, s. 7.

stearinet droppar ner i pannan. SannaMaria väver in dagdrömmar i det som verkar verkligt och ägnar sig åt sina egna verksamheter. Pk-fåglarna vädrar hemligheter och skrubben är full av bråte. Jag har velat rita en karta över bråten, odla ett släktskapsmycel av skeva flickor, deras platser. Utläsa mönster och monster. Säga att flickorna kommit ner från vinden och att skrubben är en öppen skrubb, full av skelettfåglar och monsterflickor – den är ett skevt flickrum. Det är lätt att vilja stanna där. Men jag kommer att hitta ut, fortsätta leta efter annanstanset som viskats in i mitt öra. Det är bara att följa min fläta som jag fäste vid dörren när jag gick in. Långt hår kan vara rätt praktiskt ibland.

Tack!

> Och SannaMaria öppnar dörren till Teaterskrubben. Jag ska vara snabbare i beskrivningen, inte fästa mig vid effektfulla enskildheter för mycket för dessa är många och man kunde fastna i dem och skriva miljoner bisarra sidor med ett gotiskt lyster över sig. Men nu är det inte meningen att kittlas. Nu är meningen att **se**.
>
> Monika Fagerholm, *Diva*, s. 342.

SannaMaria, Teaterskrubben, Diva och en hel mängd andra samtidslitterära flickor återkommer många gånger på de sidor som nu breder ut sig bakom mig. När jag nu stänger dörren till den skrubb som skrivandet av den här boken på många sätt kan liknas vid ska jag inte skriva miljoner bisarra sidor med gotiskt lyster utan försöka tacka de som tackas bör. Många är de människor och sammanhang som varit delaktiga i att boken blev som den blev. Relationer har den fina vanan att förvandlas, gå in i, om, runt och igenom varandra när vänner blir kollegor lika ofta som tvärtom och någon som jag först känt som ett namn på en bokpärm blir en högst verklig person – en läsare, en lärare, en vän.

Ofrånkomliga och oumbärliga har mina handledare Margaretha Fahlgren och Eva Heggestad varit. Margaretha: tack för din tid och

ditt outtröttliga kommenterande av mina texter. Våra regelbundna möten och ständiga diskussioner har präglat min doktorandtillvaro på många sätt. Du har ofta fått mig att fundera på varför, hur och för vem jag skriver. Eva: tack för dina mycket detaljerade läsningar, skarpa frågor, humor och ett lyssnande öra.

Jag vill också tacka Lisa Käll som flera gånger med teoretisk briljans och stort intresse läst delar av avhandlingen. Lisa: du har fått mig att känna som att det jag gör spelar roll, utmanat mitt tänkande och fört det till platser jag aldrig hittat till själv. Ann-Sofie Lönngren var opponent på min licentiatavhandling och var till ovärderlig hjälp för det fortsatta arbetet med sina engagerade läsningar, insatta och intelligenta invändningar och råd. Ann-Sofie: du har också blivit en vän och samtalspartner i det personliga, politiska och teoretiska. Jag vill tacka dig för din guidning i den akademiska världens praktiska bråte och för att du visat att det finns en lyckligare fortsättning bortom disputationen.

De sista skälvande månaderna har min slutseminarieopponent Ulrika Dahls ofantligt smarta, belästa, intresserade läsningar och diskussioner inneburit mycket. Ulrika: jag kan inte nog säga hur mycket jag uppskattat att bli läst av någon med en sån skimrande, djupgående och ifrågasättande förståelse för femininitet och stil. Och tack för alla sidorna med anteckningar och lästips! Vid slutseminariet medverkade även Kalle Berglund, Moa Holmqvist och Lena Sohl och gav mig skarpsinniga frågor och åtskilliga förslag på förbättringar.

Annelie Bränström Öhman, Anna Ehn, Mia Franck, Tora Holmberg, Dimitrios Iordanoglou, Maria Jönsson, Maria Karlsson, Kajsa Widegren och Maria Österlund har läst vissa kapitel och gett mig värdefulla reflektioner, uppmuntran och nya ingångar. En del av dessa utomordentliga läsare har deltagit vid olika seminarier på Litteraturvetenskapliga institutionen och Centrum för genusvetenskap i Uppsala men flera har varit generösa med tid och tankar även utanför.

Jag vill också tacka doktoranderna vid Litteraturvetenskapliga institutionen, nuvarande och utflugna. En hel del av er har jag haft nödvändiga och fantastiska samtal med: Peter Lind, Axel Lindén, Ingeborg Löfgren, Malin Nauwerck, Thomas Sjösvärd och andra redan nämnda eller inte glömda. Ni inger hopp om framtiden! Ett alldeles särskilt tack måste gå till Katarina Båth som varit min förtrogna under forskarutbildningen. Katarina: utan alla våra telefontimmar, lantliga vistelser, avhandlingsältande, Mia och Klaraäventyr, fester, gamla foton, framtidsplaner och vardagar skulle dessa fem år varit sämre och framför allt tråkigare.

Allra närmast mitt och min avhandlings hjärta ligger två sammanhang som, i ordens allra mest postiva bemärkelse, pågått lite i marginalen av den ordinarie akademiska verksamheten – utanför arbetstid, i växlande geografi och från en mängd vetenskapliga håll. Forskningsnätverket *FlickForsk!* har utgjort ett andningshål för mig och mina litterära flickor. Tack till alla medlemmar som jag träffat men allra mest till styrgruppen för lustfyllda möten och för att jag fått vara med i det ständiga in- och utvecklandet av flickskap. *Queerseminariet vid Uppsala universitet* tänker hellre queert än rätt och har varit en nödvändig kontext för mig. Jag har haft förmånen att få vara med och starta upp verksamheten och lära känna arrangörer och deltagare – roller som ofta växlat – både som vänner och forskare. Arrangörsgruppen har haft många konstellationer men jag vill tacka er alla: Catrine Andersson, Janne Bromseth, Malin Ekström, Peter Forsberg, Moa Holmqvist (igen!), Ann-Sofie Lönngren (igen!) och Mika Nielsen.

Ungefär i mitten av avhandlingsarbetet fick jag vara med om sedan länge efterlängtade diskussioner om skrivande, tänkande och feministisk teori i form av den fantastiska kursen *Reflexivt akademiskt skrivande* på Södertörns högskola. Här fick jag möjlighet att i en kreativ miljö försöka förstå hur jag ville att avhandlingen skulle se ut och varför. Stort tack till Hanna Hallgren och Amelie Björck som undervisade på kursen och till alla er som gick den

med mig. Det var också här som jag skrev det som skulle komma att bli »Skrubben. Skrivandets skeva utrymmen» i antologin *Queera läsningar* och som förvandlades till kapitlet »Doxlaboratoriet. Metodologiska ingångar» i avhandlingen.

Jag har också befunnit mig i andra feministiska litterära sammanhang som inneburit mycket för mig både före och under avhandlingstiden. Rosenlarv förlag, vad vore världen utan er?! Jag är så glad att vi finns och att jag får ge ut (och bära) böcker, diskutera liv, litteratur och bokföringspärmar och framför allt ha väldigt roligt tillsammans med er. Tack: Hanna Hellzén Cramér, Moa Holmqvist (du är visst överallt!), Åsa Sarachu och Frida Wigelius Skoglund som varit med från första till sista sidan. Och välkommen till våra nya stjärnskott: Hilda Jakobsson och Sophie Zettermark. Frida och Hilda har också hjältinneaktigt, med stort tålamod och noggrannhet tagit sig an de praktiska turerna runt denna boks tillkomst. Dessutom är jag väldigt glad att Olof Svenblad och Emelie Östergren har gjort boken så himla fin, att Johan Knudsen och Birgitta Prejborn har sett till att den är rättstavad och att Johannes Göransson granskat det engelskspråkiga avsnittet.

Många av mina allra käraste vänner har också läst små och stora delar av avhandlingen och kommit med snillrika råd och uppmuntran, andra har jag kunnat prata med om flickskap i alla dess former. En hel del av er har också haft den goda smaken att samtala med mig om helt andra saker och förståelse för att jag, framför allt, under det sista året har stängt in mig i min skrubb. Jag ser fram emot att komma ut och träffa: Aylin Bloch Boynukisa, Sara Tuss Efrik, Tova Gerge, Ling Lööf, Anna-Beda Maślanka, Karin Mossed, Mikaela Oskarsson, Lidija Praizovic, Moa Hising Schulman, Julia Tidigs, Daniel Westerlund och Hanna Öberg. Jag hoppas också på att kunna återkomma i Dockhaveri förlag där en hel del av de nyss uppräknade samt en hel del andra storartade sötnosar rumsterar.

Jag vill också tacka Buffy. Utan henne hade jag gått under.

Samma gäller för katterna. Och Livs & Sånt.

Slutligen: Johan, min älskade! Du har delat liv och hem med mig under hela avhandlingens tillblivelse, som ibland varit både skev och monstruös. Det kan inte finnas någon början eller slut på den tacksamhet och kärlek jag känner för dig, för allt du gjort för mig och stått ut med. Jag hjärtar dig så vansinnigt mycket!

A Girl Laboratory in Chosen Parts: *Skeva* Girls in Swedish and Finland Swedish Literature from 1980 to 2005

Girlhood is a recurring theme and problem in contemporary Swedish and Finland Swedish literature. The writings of Monika Fagerholm, Mare Kandre and Inger Edelfeldt and many other authors are full of girls not wanting or not being able to be Proper Girls. The literary girls I am writing about do not sit well with heteronormativity and try to tell other stories about girlhood. In my dissertation I explore some of the notions of femininity in literature from 1980 to 2005. In this summary I will mention some of the most important aspects, starting points and elaborations of this book.

This thesis, its thinking and writing, is inspired by a wide range of feminist, queer and aesthetic theory, focusing on femininity. Because of this the very first part is an attempt to situate both the books and theories I use in Swedish debates about literature, feminism and femininity from the 1980's and forth.

A crucial point of departure for me is the collaboration between literature and theory and especially how literature can be seen as theory and a way of creating knowledge. The literary texts in this thesis bring to mind Teresa de Lauretis's views on feminist writing:

> [T]hey also construct *figures*, at once rhetorical and narrative, that in resisting the logic of those conceptions, point to another cognition, a reading *other-wise* of gender, sexuality and race. This is the sense in which these texts »do» feminist theory and are not simply feminist fiction.[1]

I use a variation, hybrid and/or translation of queer - skev in Swedish - in my exploration of how gender is subverted and called in to question. The word skev draws on the original meaning of queer, strange or twisted; its coinage was influenced by Norwegian and Danish attempts to translate queer. Using skev as a variation and translated hybrid of queer I also hope to capture forms of normativity not strictly tied to sexual desire – taking queer one step further but also back to the original meaning of the word. Skev, as I write about it, is a way to talk about subversive or uncomfortable girlhoods that are not easily pinned down. To elaborate skev as a theoretical notion is one of the aims of the thesis.

In the term gurlesque I found another way of thinking about and beyond proper girlhoods. Gurlesque is a mix of feminism, femininity, the cute, the disgusting and the grotesque. It has everything to do with being a Riot Grrrl in the nineties and at the same time it's not a movement or easily defined, says Arielle Greenberg, poet and literary critic who coined the term. She wanted to put a name on something she saw, a way of bringing girls and girliness to the front in literature:

> [This style is]…not…limited to this work or this author, because the particular brand of sensuality/sentimentality at work here is one which I believe is in

1. de Lauretis, 2007, p. 258-259.

> the zeitgeist: a »gurlesque» aesthetic, a feminine, feminist incorporating of the grotesque and cruel with the spangled and dreamy.[2]

I saw the same thing in literature written in Swedish. When I found the gurlesque I instantly recognized literary girls and texts I had been working with for years and finally I had a name for it. Gurlesque, as I see it, is a way of highlighting some of the more outspoken features of the girlhoods I'm writing about.

The style and form of academic writing has also been important in my dissertation. I wanted the literary worlds and languages of the girls and their texts to be visible in the way I was telling their story. Inspired by the works of Donna Haraway, Laurel Richardson, Rosi Braidotti, Teresa de Lauretis, Annelie Bränström Öhman, Nina Lykke and Mona Livholts amongst others I found ways of letting literature speak into theory, to let literature be theory.

Rhizomatics, as described by Gilles Deleuze and Félix Guattari, has been one method of making the text come closer to the literary worlds. In a rhizome things are connected in multiple ways and there is no strict order – mixing, growing, with no beginning and no end. It forms a root system and creates unexpected meetings, bringing seemingly different things together. Rhizomatic writing in this thesis means letting theory and literature play together, shift styles back and forth in the hope of writing something that is queer, or *skevt*, also when it comes to norms of academic writing.

Thinking in feminist figurations is one method I have used in my aim to illuminate how literature can do theory. Figurations, like Braidotti's nomadic subject or Haraway's cyborg, is embodying of theory, giving it flesh and form. A figuration is situated in power relations and is a conceptual persona presenting other

2. Greenberg, in Glenum & Greenberg, p. 2.

possibilities, pushing the boundaries of the phallogocentric order. The figurations I have created are inspired by the literary texts I'm writing about and embody different forms of subversive girlhoods. They are also situated in imaginary places – actually one of them is not a form of girlhood but a room, »The *Skeva* Girl's Room». The other two are called »The Skeleton Birds in the Suicide Club», based on texts about eating disorders and self harm and »The Monster Girls Outside and in Between», about bodily and mental metamorphoses in the borderlines of dichotomies. The figurations are bound together rhizomatically and as a whole they form a kinship of feminist figurations, obviously related to Haraway's.[3] I dedicate one chapter to each figuration and all of them begin with a text – I call them letters – created with all the chapter's quotes written in Swedish, a Markov text generator and my own editing. The letters function as a means of giving the figurations voice and space, showing connections, unexpected similarities and differences.

The first figuration, and chapter, The Skeleton Birds in the Suicide Club, I devote to literary accounts of eating disorders and self harm. In this chapter the concept of figurations takes on yet another meaning. Swedish literary criticism has often treated books about eating disorders as if they were a genre – a genre of low value – no matter how different the books are in form and content. In this case the figuration becomes useful as a different approach. The books do not form a genre but a figuration, I say. And I want to explore the figuration, trying to understand how these books tell stories about girlhood and femininity. Storytelling is an important feature of this chapter. The books, as well as the girls in them, use speech, writing and performativity to become comprehensible but also to subvert the boundaries of femininity and call norms in to question. The performing of sickness in text can be a method of

3. Haraway, 2004, p. 1.

challenging both gender and literary value, creating disorderly bodies of text. In this chapter I also discuss eating disorders and literary style as well as the concept of dead beauties.

The second chapter is focused on The Monster Girls Outside and in Between. By monster I mean something in between or/and beyond dichotomies. Surely that can be said about almost all the *skeva* literary girls in this thesis but I have mainly chosen to write about the cases where this outside and in betweenness is expressed physically and substantially. The girls in this chapter grow hair like Rapunzel, turn into animals or have different kinds of hairy and furry doppelgangers or twins – some of them fully visible to the outside world, some not. The monster girls are blurring the lines of femininity when it comes to looks as well as emotions. To be or to have a monster often means to struggle with a feeling of being too much in many senses as well as using hyperbole as a subverting tool. Many older notions about monsters are built upon heteronormative, racist, sexist and classist norms. My monster girls are related to these monsters of respectability but tell a different kind of story. The monster girls are not causing fear but rather sympathy, love and possibilities to imagine a life outside and in the middle of strict lines of gender and even the concept of humanity.

In the third chapter the figuration is not a form of girlhood but a place: The *Skeva* Girls's Room. Here I explore the girl room in both imagination and as a space in the world. I use Michel Foucault's ideas about heterotopias, a form of other-spaces, mental and physical at the same time. The room that girls inhabit can be seen as an entrapment but it can also be a room of one's own, a kind of dream world with its own set of rules and a sense of freedom. In this chapter I write about girls creating rooms of their own through play, dolls, imagination and writing. Some of them also use silence as a way of creating a space of their own. Silence does not equal passivity and a few of the literary girls use

it as a form of stubborn rebellion. In contrast with the girls in earlier chapters many of the girls here are not by themselves, their rooms are made up of friendships. The rooms I see in these books are almost always of short duration and often they come to an unhappy end. But, I ask, is a happy end mandatory in feminist or queer fiction? The girls tell different stories about girlhoods and thus they change how the world – in fiction and beyond – perceives them. Doll play, diaries and BFFs made of plastic, flesh or text has taken on meanings that differ from perceptions of girls as well as ideas about what counts as feminist and subversive.

In the concluding chapter I discuss how the figurations of *skeva* girlhoods are important for feminist theory and politics, returning to the question of the rhizomatic roots connecting literature and theory. The girl figurations are opening up spaces for trying to think femininity beyond the heteronormative order, about girls comparing, desiring, and twisting each other and other forms of girlhoods. In the developing of *skev* I want to emphasize that it is not a category or a label you can easily put on a literary girl. Even the girls that seem to be proper and behave accordingly turn out to be uncomfortable and rebellious in many senses. *Skev* has made me see normativities, emotions and resistances that cannot be covered by queer or for example the concept of intersectionality. *Skev* has provided a name for a feeling of anxiety and struggle as well as pride – forming versions of girlhood that feminism is just starting to take into account. My literary girls are part of a movement in literature, art, and theory – with blurry lines in time and expression – trying to think stories about femininity in gurlesque, queer and revolting fashions.

Litteraturförteckning

Ahlsdotter, Maria, Nielsen, Mika & Hård, Hanna Hannes (red), *Ätstört. En antologi om ätstörningar fett, mat och makt*, Stockholm: ETC Förlag, 2011.

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, New York & London: Routledge, 2004

Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham & London: Duke University Press, 2006.

Ambjörnsson, Fanny, *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*, Stockholm: Ordfront, 2004.

Ambjörnsson, Fanny, *Vad är queer?*, Stockholm: Natur och Kultur, 2006.

Ambjörnsson, Fanny, *Rosa. Den farliga färgen*, Stockholm: Ordfront, 2011.

Andersson, Hanne-Lore, *Doxa och debatt. Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2008.

Beckman, Åsa, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2002.

Berg, Aase, »Främmande hemma», *Uggla*, Stockholm: Bonniers, 2009.

Berg, Aase, »Sunkig och ofräsch. Masochism och självömkan i svensk samtidslitteratur», *00-tal*, 2005: 20/21.

Berg, Martin & Wickman, Jan, *Queer*, Malmö: Liber, 2010.

Bergenmar, Jenny, »Läsningens disciplinering. Om litteratursyn och litteraturundervisning», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4.

Berlant, Lauren, *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham & London: Duke University Press, 2008.

Bernhardsson, Katarina, »Ätstörning som litterär störning. Berättelser om anorexi och bulimi i kritisk belysning», Anders Mortenson (red), *Litteraturens värden*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2009.

Bernhardsson, Katarina, *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa*, Lund: Ellerströms, 2010.

Birke, Lynda, Bryld, Mette & Lykke, Nina, »Animal performances», *Feminist Theory*, London: Sage, 2004.

Björk, Maria, »Fånge i det kött hon föraktar. En analys av kultursjukdomen anorexia nervosas karaktär», *DIXI: Arbetsrapporter*, Institutionen för Idé- och lärdomshistoria, Uppsala, 2003.

Björk, Maria, »Samtidens martyrer. Unga kvinnor, självskadande och media», *Uppsala Papers in History of Ideas*, Institutionen för idé och lärdomshistoria, 2007.

Braidotti, Rosi *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994.

Braidotti, Rosi, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge & Malden: Polity Press & Blackwell Publishers, 2002.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press, 2011.

Bremer, Signe *Kroppslinjer. Kön, transsexualism och kropp i berättelser om könskorrigering*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2011.

Broady, Donald, *Den dolda läroplanen*, Stockholm & Stehag: Symposion, 1981.

Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992.

Brushwood Rose, Chloë & Camilleri, Anna (red), *Brazen Femme. Queering Femininity*, Vancouver: Arsenal Pulp Press), 2002.

Bränström Öhman, Annelie & Livholts, Mona (red), *Genus och det akademiska skrivandets former*, Lund: Studentlitteratur, 2007.

Bränström Öhman, Annelie, »Show some emotion! Om emotionella läckage i akademiska texter och rum». *Tidskrift för genusvetenskap*, 2008:2.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge, 1990 (andra utgåvan 1999)

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of »sex»*, London & New York: Routledge, 1993.

Butler, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York & London: Routledge, 1997.

Case, Sue Ellen, »Towards a Butch-Femme Aesthetic», *Making a Spectacle. Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Lynda Hart (red), Michigan: The University of Michigan Press.

Dahl, Ulrika, »Femmekamp», *Kom ut*, 2004: 5-6.

Dahl, Ulrika & Volcano, Del LaGrace, *Femmes of Power. Exploding Queer Femininities*, London: Serpent's Tail, 2008.

Dahl, Ulrika, »Ytspänningar. Feminismer, femininiteter, femmefigurationer», *Tidskrift för genusvetenskap*, 2011:1.

Dahl, Ulrika, »Turning like a Femme. Figuring Critical Femininity Studies», *Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 2012:1.

de Lauretis, Teresa *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.

de Lauretis, Teresa, *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2007.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1987.

Douglas, Mary, *Renhet och fara. En analys av begreppen orenande och tabu*, 1966, (svensk översättning 1997), Nora: Nya Doxa.

Eagleton, Mary (red), *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford & New York: Basil Blackwell, 1986.

Edelfeldt, Inger, *I fiskens mage*, Stockholm: Norstedts, 1984.

Edelfeldt, Inger, *Kamalas bok*, Stockholm: Norstedts, 1986.

Edenheim, Sara, »Handledning i Teratologi. En dekonstruktion av bisexualitet och andra monstruösa fenomen», *lambda nordica*, 2001.

Ellmann, Maud, *The Hunger Artists. Starving, Writing & Imprisonment*, London: Virago Press, 1993.

Enckell, Agneta, Mickwitz, Peter & Ringbom, Henrika, *Poesi med andra ord. Tre poeter samtalar*, Helsingfors: Söderströms, 2003.

Fagerholm, Monika, »Katrins värld», *Sham*, Helsingfors: Söderströms, 1987.

Fagerholm, Monika, »Patricia Kanin», *Patricia. Berättelser*, Helsingfors, Söderströms, 1990.

Fagerholm, Monika, *Den amerikanska flickan*, Stockholm: Bonniers, 2005.

Fagerholm, Monika, *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Stockholm: Bonniers, 1998.

Faludi, Susan, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, New York: Anchor Books, 1991.

Farrokhzad, Athena & Hansén, Linn (red), *Omslag. Queer poesi*, Stockholm: Rosenlarv Förlag, 2010.

Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and social Change*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Felski, Rita, *Literature After Feminism*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2003.

Fihn, Birthe, »Synpunkter på den kvinnliga forskarens situation», *Gråt inte – Forska! Kvinnovetenskapliga studier samlade av Karin Westman Berg*, Stockholm: Prisma: 1979.

Formark, Bodil, *Den välsituerade flickan. Om den svenska flickscoutrörelsens historia 1910-1940*, Lund: Sekel Bokförlag, 2010.

Foucault, Michel, »Of Other Spaces. Heterotopias», *Architecture / Mouvement/ Continuité*, 1984 (översättning Jay Miskowiec), www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.

Franck, Mia, *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*, Åbo: Åbo akademis förlag, 2009.

Frih, Anna-Karin & Söderberg, Eva (red), *En bok om flickor och flickforskning*, Lund: Studentlitteratur, 2010.

Fyhr, Mattias, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Ellerströms, 2003 (tredje, reviderade utgåvan 2009).

Fyhr, Mattias, *Skitigt vackert mörker. Om Mare Kandre*, Lund: Ellerströms förlag, 2012

Gemzöe, Lena, *Feminism*, Stockholm: Bilda Förlag, 2004.

Gerge, Tova & Österholm, Maria Margareta, »Anorexislampor», *bang*, 2007.

Gilbert, Sandra M & Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven & London (Yale University Press), 1979 (andra utgåvan, Yale Nota Bene, 2000).

Gilgamesheposet, översättning av Lennart Warring & Taina Kantola, Stockholm: Natur & Kultur, 2001.

Glenum, Laura & Greenberg, Arielle (red), *Gurelsque. The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics*, Ardmore: Saturnalia Books, 2010.

Greene, Gayle, *Changing, the Story. Feminist Fiction and the Tradition*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Grosz, Elisabeth, »A thousand Tiny Sexes. Feminism and Rhizomatics», Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski (red), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, New York & London: Routledge, 1994.

Gunnarsson, Björn, »Samma gamla borgerliga psykoser», *Sundsvalls Tidning*, 020322.

Gunnarsson Payne, Jenny, *Systerskapets logiker. En etnologisk studie av feministiska fanzines*, Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet, 2006.

Gustavson, Malena, *Blandade känslor. Bisexuella kvinnors praktik & politik*, Göteborg: Kabusa böcker, 2006.

Gålmark, Lisa, *Skönheter och odjur. En feministisk kritik av djur-människa relationen*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2005.

Halberstam, Judith, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham & London: Duke University Press, 1995.

Halberstam, Judith, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York and London: New York University Press, 2005.

Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure*, Durham & London: Duke University Press, 2011.

Hallgren, Hanna, »För mycket kön eller fel politik? HANNA HALLGREN skriver ett PS till ett par debatter om poesin och samhället», *Aftonbladet*, 021105.

Haraway, Donna, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge, 1989.

Haraway, Donna, »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, 1991.

Haraway, Donna, *The Haraway Reader*, New York & London: Routledge, 2004.

Harris, Laura & Crocker, Liz (red), *Femme. Feminists, Lesbians and Bad Girls*, New York & London: Routledge, 1997.

Hede, Maria, *Evelyn Spöke*, Stockholm: Bonniers, 1987.

Hellbrand, Gertrud, *Vinthunden*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004.

Hemmings, Clare, *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham & London: Duke University Press, 2011.

Hemmings, Clare, »Waiting for No Man. Bisexual Femme Subjectivity and Cultural Repudiation», *The Subcultures Reader*, Ken Gelder (red), New York (Routledge), 2005 (andra omarbetade utgåvan)

Holmberg, Tora *Vetenskap på gränsen*, Lund: Arkiv förlag, 2005.

Holmquist, Ingrid, »Den 'rena' relationen och kvinnofrigörelsen. Om Inger Edelfeldt, Anthony Giddens och senmoderniteten», *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, Åsa Arping & Anna Nordenstam (red), Lund: Studentlitteratur, 2005 (andra utgåvan 2010).

Holmquist, Ingrid, »Flickan och monstret. Om Inger Edelfeldt,

Gilbert och Gubar och postmoderna freaks», *Tilltal och svar. Studier tillägnade Beata Agrell*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2009.
Holmqvist, Ninni, *Kostym*, Stockholm: Norstedts, 1995.
Holmström, Anna, »Varats olidliga ältande», *bang*, 2005:1.
Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm: Norstedts förlag, 1994.
Johannisson, Karin, *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur*, Stockholm: Norstedts, 1997.
Johannisson, Karin, *Melankoliska rum. Om ångest leda, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Stockholm: Bonniers, 2009.
Johansson, Anna, *Vissa föddes perfekta och andra som jag*, Stockholm: Norstedts förlag, 2002.
Johansson, Anna, *Självskada. En etnologisk studie av mening och identitet i berättelser om skärande*, Umeå: Bokförlaget H:ström, 2010.
Jönsson, Maria, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*, Umeå: Bokförlaget H:ström: Text & Kultur, 2006.
Jörgensdotter, Anna, *Pappa Pralin*, Stockholm: Bonniers förlag, 2002.
Kalitzkus, Vera & Twohig, Peter L (red), *Social Studies of Health, Illness and Disease. Perspectives from the Social Sciences and Humanities*, Amsterdam: Rodopi, 2008.
Kandre, Mare, *Aliide, Allide*, Stockholm: Bonniers, 1991.
Kandre, Mare, *Bübins unge*, Stockholm: Bonniers, 1987.
Kivilaakso, Katri, Lönngren, Ann-Sofie & Paqvalén, Rita (red), *Queera läsningar*, Stockholm: Rosenlarv, 2012.
Korpi, Annika, *Hevonen häst*, Stockholm: Norstedts, 2003.
Kristeva, Julia, *Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt Brattström*, Stockholm: Natur och Kultur, 1990.
Kåreland, Lena, »Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms Diva», *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Eva Heggestad & Anna Williams (red), Lund: Studentlitteratur, 2004.
Larsson, Lisbeth, »Compulsory Happy Endings. Virginia Woolfs *Ett eget rum* I feministisk teori», Kvinnovetenskaplig tidskrift, 2003:1.

Larsson, Lisbeth, »Feministisk litteraturkritik i förvandling», *Litteraturvetenskap. En inledning*, Staffan Bergsten (red), Studentlitteratur: Lund, 1998.

Larsson, Lisbeth, *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*, Stockholm: Svante Weyler Bokförlag, 2008.

Larsson, Maja, »From Frightening Beast to Primitive Stage. On the Normalization of the Monstrous Body», *Body Claims*, Janne Bromseth, Lisa Folkmarson Käll, Katarina Mattsson (red), Uppsala: Skrifter från Centrum för genusvetenskap, 2009.

Lindberg, Pirkko *Berenikes hår*, Helsingfors: Schildts, 2000.

Lindroth, Malin, *Flickorna*, Stockholm: Norstedts, 1997.

Livholts, Mona, »Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat, svensk genusforskning och post/akademiskt skrivande», *Tidskrift för genusvetenskap,* 2008:2.

Lundberg, Anna, *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattkultur*, Göteborg & Stockholm: Makadam, 2008.

Lykke, Nina, *Genusforskning. En guide till feministisk teori, metodologi och skrift*, Stockholm: Liber, 2009, s. 190.

Lönngren, Ann-Sofie, »Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurblivande i Monika Fagerholms novell 'Patricia Kanin'», *lambda nordica*, 2011:4.

Mai, Anne-Marie, »Form och förväntan. Vid genrernas gränser», *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria IV*, Elisabeth Möller Jensen (red), Höganäs: Bra Böcker, 1997.

Marcus, Sara, *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution*, New York: HarperCollins, 2010.

Meurling, Birgitta »Din smala lycka», *Varför flickor? Ideal, självbilder och ätstörningar*, Birgitta Meurling (red), Lund: Studentlitteratur, 2003.

Mobacker, Susanne (red), *Såna som oss. Röster om sexualitet, identitet och annorlundaskap*, Stockholm: Tiden, 2003.

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics*, London & New York: Routledge, 1984.

Montefiore, Jan, *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity*

in Womens Writing, London, Chicago, Sydney: Pandora, 1987 (tredje utgåvan 2004).
Munck, Kerstin, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm: Symposion.
Ngai, Sianne, »The Cuteness of the Avant-Garde», *Critical Inquiry*, 2005:4.
Nilsson, Arne, *Såna och riktiga karlar. Om manlig homosexualitet i Göteborg decennierna kring andra världskriget*, Göteborg: Anamma, 1998.
Nordström, Marika, *Rocken spelar roll. En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*, Etnologiska skrifter: 54, Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet, 2010.
Olson, Greta, *Reading Eating Disorders. Writings on Bulimia and Anorexia as Confessions of American Culture*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
Paqvalén, Rita & Strandén, Tia (red), *Men det var hennes kläder. Nedslag i den samtida svenskspråkiga kvinnolitteraturen*, Helsingfors: Söderströms, 2002.
Pålsson, Berny, *Vingklippt ängel*, Stockholm: Forum, 2004.
Persson, Malte, »Kräkiska men ingen latrin», *Expressen*, 020322.
Rand, Erica, »*Barbie's Queer Accessories*, Durham & London: Duke University Press, 1995.
Richardson, Laurel & St. Pierre, Elizabeth Adams ,»Writing: A Method of Inquiry», *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin & Yvonna Lincoln (red). London & New Delhi: Sage, 2005.
Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg: Anamma, 2000.
Rosenberg, Tiina *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002.
Russo, Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York & London: Routledge, 1994.
S.K.A.M, »S.K.A.M. Litterärt manifest No 1», *bang*, 2002: 4.
S.K.A.M, »S.K.A.M. Litterärt manifest No 2», *bang*, 2003: 3/4.
S.K.A.M, » S.K.A.M», *Kompott. En antologi*, Stockholm: Sär skrivning förlag, 2003.
S.K.A.M. »Gå rakt förbi elden brinner», *bang*, 2004:4.

Sarrimo, Cristine, *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2000.
Schottenius, Maria, »Äckel-päckel i jag-riket», *Expressen*, 020128.
Schweickart, Patrocinio P, »Reading Ourselves. Toward a Feminist theory of Reading», *Gender and R eading*, Elizabeth Flynn & Patrocinio P. Schweickart (red), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
Sedgwick, Eve Kosofsky, »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You», *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham & London: Duke University Press, 2003.
Skeggs, Beverley, *Formation of Class and Gender. Becoming Respectable*, London: Sage, 1997.
Skugge, Linda, *Det här är inte en bok*, Stockholm: Månpocket, 2001.
Sohl, Lena, »Utplåning och revolt. Unga kvinnor i samtidslitteraturen», *bang*, 1999:1.
Stenwall, Åsa, *Hur flickor blir kloka. Om flickuppväxt i nyare finlandssvensk litteratur*, Helsingfors: Schildts, 1987.
Stenwall, Åsa *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*, Helsingfors: Schildts, 2001.
Stevenson, Robert Louis, *Det sällsamma fallet med Dr. Jekyll och Mr. Hyde,* 1886.
Stridsberg, Sara, »En all-män-mänsklig erfarenhet», *bang*, 2003:2.
Stridsberg, Sara, *Drömfakulteten. Tillägg till sexualteorin*, Stockholm: Bonniers, 2006.
Söderbäck, Fanny, »Baksidan av moderniteten. Debutanterna ger oss självföraktande kvinnor och cyniska män», *Dagens Nyheter*, 020729.
Thente, Jonas, »Godis istället för kärlek», *Dagens Nyheter*, 020417.
Tidskrift för litteraturvetenskap, 2005:3.
Tunedal, Jenny, *Hejdade, hejdade sken*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003.
Udéhn, Johanna, »Revolution, Grrl-Style Now!», *Kulturella Perspektiv*, 2006:2.

Warner, Marina, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, London: Vintage, 1994.

Widegren, Kajsa, *Ett annat flickrum. Kön, ålder och sexualitet i Maria Lindbergs, Anna-Maria Ekstrands och Helene Billgrens flickbilder*, Göteborg: Mara förlag, 2010.

Widegren, Kajsa, »Den mest hudlösa varelse som vittnat om sin ångest mellan två svenska romanpärmar. Ålder, kön och språk i receptionen av Mare Kandres roman *Aliide, Aliide*», *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*, kommande 2013.

Williams, Anna, »Där allting kan ses. Familjebilden hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1995:3-4.

Witt-Brattström, Ebba, »Det ler så mörkt i skogen. Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostenson», *Ur könets mörker*, Stockholm: Norstedts, 1993.

Witt-Brattström, Ebba, »Fula flickor, masochism och motstånd», *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, Madeleine Grieve & Claes Wahlin (red), Stockholm: Norstedts, 1993.

Zorn, Henriette, »Några slutar svälja», *Falu-Kuriren*, 020123.

Österholm, Maria Margareta, »S.K.A.M vägrar lämna scenen. Intervju med S.K.A.M», *Stockholms Fria. Tema Strävan*, 040327.

Österholm, Maria Margareta, »Docklaboratoriet. Vårt alternativa laboratorium som i Frihet Utvecklas där Frihet Finns. Om systrarna SannaMaria och Kari i Monika Fagerholms *Diva*», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:1.

Österlund, Maria, »Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*», *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, Michel Ekman & Roger Holmström (red), Åbo (Åbo Akademis förlag), 2003.

Österlund, Maria, *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, Åbo: Åbo Akademi förlag, 2005.

oo-tal, 2006:23.

www.beetleinabox.com/markov.html

Register

A

abjektion: 111, 138-139, 146
Ahmed, Sara: 55-56, 162, 289
aktivism: 21, 34, 43, 106, 111, 300
Aliide: 112-114, 126, 135, 150-151, 165-166, 178-181, 243-250, 259, 275-280, 294, 305
Aliide, Aliide: 18, 67-68, 111, 138, 165, 244, 280, 300
Amala: 216
Ambjörnsson, Fanny: 21-22, 40, 103-104, 107, 111, 119, 237-239, 252, 283
Andersson, Hanne-Lore: 76-78
Andrea: 135, 140, 146-151, 161-165, 181
anorexia (se även bulimi): 26-30, 49-50, 71-74, 137-138, 142, 155-156, 166

B

bang: 23-26, 31, 38-39, 49, 51, 66, 138
Barbie: 100, 132, 235, 257-259, 265
Bartky, Sandra: 242
Beckman, Åsa: 35
begär: 21, 48, 55-58, 68, 86-87, 91, 103-104, 110-113, 117-124, 134, 138, 147-163, 174-180, 191-197,208-224, 237, 240, 258, 266, 272, 285, 289, 301, 306
bekännelse: 41-42, 141-142, 174, 256
Belliezette: 194
Benedictsson, Victoria 79, 99, 161, 176
Berchtold, Elisabeth 307
Berenike: 108, 108-109, 185, 200-211, 220-227
Berenikes hår 65, 108, 185, 200-205, 227, 244, 256, 282
Berg, Aase: 49, 67-68
Berg, Martin: 54-55
Berlant, Lauren: 123, 301
Bernadette: 168
Bernhardsson, Katarina: 26-30, 71-74, 138, 146-148, 155-157, 161, 171-172
Berny: 58-59, 135, 158, 164, 168, 172, 180-181, 270-271, 284, 303
Birgitta: 112, 114, 267
bisexualitet: 123, 180, 187-190
biteori: 124-125, 187-189
Björk, Maria: 73
björn: 208-209, 214
blond, blondin: 39-41, 46-47, 201
»Bollo Sé»*:* 110-111
Braidotti, Rosi: 86-90, 127, 136-137, 237, 293, 296, 317
Bremer, Signe: 56
Bromseth, Janne: 190, 311
Bronfen, Elisabeth: 176
Brontë, Charlotte : 112, 129, 167, 205
Brushwood Rose, Chloë: 20, 120-122, 153
Bränström Öhman, Annelie: 78-79, 82, 300, 310, 317
bulimi, hetsätning, vräkätning: 71-74, 100, 135-137, 143-146, 149, 156, 163, 171-172

burlesk: 120, 125, 127
butch: 21, 122
Butler, Judith: 87, 104-106, 124, 159
Bübins unge: 67-68, 185, 225-226, 229, 282
bög: 54, 170

C

Camilleri, Anna: 20,120
camp: 131
Case, Sue Ellen: 128
Casper: 149, 151, 162, 165
Cixous, Hélène: 36, 45, 59, 100, 126
cyborg: 43, 86, 89, 317

D

Dafne: 108, 201, 220
dagbok: 138, 147, 154-167, 177, 184, 196, 255-256, 281, 302-304
Dahl, Ulrika: 21, 41, 64, 77, 121-123, 147, 238, 310
Daniel: 175-176, 197, 209, 269
de Lauretis, Teresa: 44-46, 82, 88-89, 292-293, 296, 300 305-306, 315-317
Deckarväska: 235, 251-252, 259, 285
Deleuze, Gilles: 83-85, 88, 317
Den amerikanska flickan: 61, 109, 112, 114, 117, 241, 266
Desirée: 113-114
Det här är inte en bok: 135, 141-142
dikotomi: 45, 122, 128, 155, 182, 186-189, 215, 230, 291
Diva: 19, 44, 59, 68-69, 75, 81, 83, 90, 95, 98, 103-104, 106, 113-116, 121, 126-129, 135-145, 154, 159-161, 167, 173, 175-177, 180-181, 196-199, 203, 208-210, 214, 235, 240, 252-256, 260-261, 264-265, 268-269, 271-274, 284-288, 294-295, 298, 302-307
Diva: 18-19, 35, 40, 58-59, 65, 68-69, 78, 92, 98, 104, 113-116, 136-145, 154, 172, 175, 177-178, 182, 185, 195, 240, 253, 256, 261, 268, 271, 279-282, 288, 294
Divas mamma: 75, 81, 95, 128, 160, 199, 235, 253-254, 272, 286-288, 298, 302, 304, 306-307
Djur: 155, 171-172, 182, 207-215, 219-220, 225, 230, 257, 275-276, 291
docka: 110, 133, 160, 183, 220, 234, 238, 248, 251-254, 257-259
Nivea Larsson: 251, 257
docklaboratoriet: 116, 204-205, 253, 260-262, 265-266, 271-272, 275, 280-285, 303
Doris: 109, 112-113, 117-119, 241, 266-268
Douglas, Mary: 190
doxa: 76-79, 81, 83, 85, 94, 131, 190
Dr Rosenstråhle: 248-249, 251
Dr. Jekyll och Mr. Hyde: 221, 244
Dracula: 191-192, 201-202
drag: 21, 106, 210
Drömfakulteten: 18, 121
dubbelgångare, tvilling: 100, 129-130, 136, 157, 166-168, 171-172, 182, 185-186, 191, 194, 207-208, 215-217, 219-220, 222, 224-225, 227, 239, 258, 282, 306

E

Eddie: 266
Edelfeldt, Inger: 17, 58, 61, 65-68, 71, 110-111, 159, 166, 185, 193-194, 215-218, 257, 289, 315
Edenheim, Sara: 187-188, 192, 225
Efrik, Sara Tuss: 307, 312
Eila Palo: 92, 248
Ellmann, Maud: 137, 142, 163, 179
Elna: 219, 220
Enckell, Agneta: 36-37, 45
erfarenhet: 20-22, 29, 34-35, 37-38, 41-42, 44-47, 59, 86-87, 139, 142, 198, 238, 247, 294, 299, 293-296, 306
Ericsdotter, Åsa: 72, 147, 156
etnicitet: 20, 121, 192, 258
Evelyn: 60, 135, 146-148, 151, 155, 157-158, 161, 163-165, 170, 171, 181,
Evelyn Spöke: 27, 73, 135, 146, 148, 151, 154-156, 171, 181,

F

Fagerholm, Monika: 17-19, 24, 31-32, 36, 40, 44, 51, 53, 58, 60-61, 65, 68-69, 75, 77, 81, 86, 95, 97-98, 104, 106, 109, 112-118, 127, 129, 135-136, 138, 140, 142, 144-145, 152-154, 159-161, 167, 175-178, 181, 185, 195-199, 208-209, 211, 214, 235, 240-241, 255, 260, 262-269, 271-272, 274, 279-280, 283, 286-289, 295, 298, 302-304, 309
fallogocentrisk: 87, 127, 137, 296
Faludi, Susan: 30-31
fanzine: 22-23, 39, 100, 307
Farrokhzad: 79, 92
Felski: 46, 92, 157, 273, 279
femme, queer femininitet: 21, 41, 64, 102, 120-125, 153, 238, 300-301
figuration: 64, 72, 86-90, 94-95, 101, 122, 127-128, 136-138, 143, 148, 186-187, 236-239, 281, 289-300, 317-320
Fihn, Birthe: 80
fiktiv: 20, 82-83, 150, 160-162, 191, 217, 219, 224, 241, 272, 278, 282, 284
finlandssvenska: 32, 65, 294, 330
finska: 55, 69, 250, 294-295
Flickorna: 18, 25, 108, 135, 194
Formark, Bodil: 31
Foucault, Michel: 90, 190, 193, 235, 238-239, 292, 319
Franck, Mia: 57-58, 65, 310
Frostenson, Katarina: 35, 37, 66
Fyhr, Mattias: 36, 66-67, 112, 191, 244-245, 280, 305-306
förebild: 33, 40, 43-45, 66, 92, 139-142, 200, 284

G

Gattamelata: 210-211,
Gemzöe, Lena: 31
genre: 26-29, 49, 71, 79, 81, 83, 123, 136-137, 256, 298, 301, 307
genusvetenskap: 18, 22, 25, 31, 64, 68, 78, 82, 190, 306, 310
Gilbert, Sandra M & Gubar, Susan: 43, 68, 112, 129-130, 157, 167, 205, 218, 229-230, 245, 273, 278, 280, 306, Gilgamesheposet: 210
Gilman, Charlotte Perkins: 79, 167
Glenum, Laura: 98, 100-103, 110-111, 119-120, 122, 127, 131, 137, 186, 283, 305, 307
glitter: 20, 61, 180, 234, 238, 268, 270
Glitterscenen: 61, 268
gotik, gotisk: 66-67, 191, 193, 201, 253, 280, 309
Greenberg, Arielle: 98, 100-103, 110-111, 119-120, 122, 125, 127, 131, 137, 186, 283, 305-307, 316-317
Greene, Gayle: 163-164
Grosz, Elisabeth: 84-85
grotesk, den kvinnliga grotesken: 66, 84-85, 87, 102, 125-130, 136, 139, 146, 173-174, 180, 186-187, 207, 216, 220, 223, 233, 242-243, 246, 253, 275-276, 281, 304-305
Guattari, Félix: 84, 88
gullighet: 101, 107, 110-111, 121, 127, 145, 186, 212, 270, 305
Gustavson, Malena: 189-190
Gålmark, Lisa: 213

H

Halberstam, Judith: 109, 118, 130-131, 191-194, 201-202, 216, 221, 224-225, 240-243, 253, 272
Hallgren, Hanna: 30, 39, 79, 311
Hansén, Linn: 79, 92
Haraway, Donna: 43, 61, 79, 82-83, 86, 88-90, 219, 238, 292, 297, 317-318
Hede, Maria: 27, 58-60, 73, 135, 146, 148, 157-158, 163
Heggestad, Eva: 57, 68, 309
Heidi: 110-111
Hejdade, hejdade sken: 83, 135
Hellbrand, Gertrud: 58, 135, 173-174,
Hemmings, Clare: 33-35, 37-38, 50, 124, 189

heteronormativ: 39, 48, 53, 55-56, 69, 87-89, 91-92, 101, 104, 106, 116, 118-119, 131, 137, 174, 188, 196, 212, 214, 241, 259, 265, 272, 281, 285, 289-290, 301, 303-304, 315, 319-320
heterosexualitet: 103, 124, 162, 184, 188-189, 200, 295
heterotopi:86, 90, 235-236, 238-241, 258, 273, 275, 285-286, 292, 319
Hevonen häst: 91-92, 248-249, 254,
hjältinna: 40, 69, 144, 178, 224, 284
hockeygossar: 98, 115, 265, 295, 302
hockeymammor: 200, 302-304
hockeyverklighet: 144, 176
Holmberg, Tora: 219, 310
Holmquist, Ingrid: 68, 218, 257-258, 305-306
Holmqvist, Ninni: 215, 310-312
Holmström, Anna: 48-49, 194
homosexuell: 53-54
horisontella hjältinnor: 163, 246
hybrid: 53-55, 58, 65, 103, 316

I

I fiskens mage: 111
icke-heterosexuell: 57, 91, 121, 124, 237,
identifikation: 19, 36, 44, 89, 111, 114, 139, 197, 226, 227, 244, 258, 276,
intersektionalitet: 64
intertextualitet: 47, 176, 214, 253, 281, 285
iscensättande: 21, 106, 118-119, 126, 155, 254

J

Jane Eyre: 129, 167, 205
Jenny: 159, 166
Johannisson, Karin: 69-71, 140, 150, 156, 217
Johansson, Anna: 28-29, 39, 58, 73, 135, 158, 162, 170-171
Jäderlund, Ann: 35, 37, 66
Jönsson, Maria: 42-43, 59, 77-78, 125-126, 253, 310
Jörgensdotter, Anna: 28-29, 39, 58, 135, 140, 146, 149-150, 161-162

K

Kamala: 216-220, 223-224,
Kamalas bok: 17, 31, 68, 71, 185, 216, 218-220, 257-259, 265
Kandre, Mare: 18, 36-37, 58, 66-68, 111-112, 114, 124, 135, 138, 150, 165, 178-179, 185, 225-229, 243-245, 247, 276-277, 289, 294, 315
kanin: 69, 185, 210-214
Karoline: 135, 143, 151, 161-162, 169-171, 181
»Katrins värld»: 152-153
Kattflickan: 257-258
Kindchen: 185, 225-229, 282
kjol: 20, 23, 39, 44, 97, 100, 102, 119-120, 132, 145, 156-57, 186, 237, 282, 305
klass: 19, 20, 22, 34, 62-63
Klingspor, Agneta: 42, 77, 125
konst, konstnär: 25, 32, 80-81, 85, 101-103, 107, 119, 126-127, 130-131, 158, 164-165, 178, 306
Korpi, Annika: 58, 91-92, 248-251
Kostym: 38, 83, 100, 215
kristallisering: 83, 85, 288
Kristeva, Julia: 36, 45, 66, 138-139, 146
kronologi: 31, 35, 241-242, 278-279
Kräklek: 72, 147
Kåreland, Lena: 68, 154, 208, 255, 295
Känn pulsen slå: 61, 181

L

Lady Jenna: 249-250, 254
Larsson, Lisbeth: 80, 176, 285
Larsson, Nivea: 251, 257, 259
Larsson, Maja: 190
Lee, Mara: 307
lesbisk, flata: 54, 89, 104, 121-122, 124, 238, 269

Lilla Kräk: 135, 169-170, 181, 194-195
»Lilla Kräks första bal»: 18, 111, 169
Lindberg, Pirkko: 58, 65, 108, 185, 200-203, 206, 210, 221-222, 227
Lindroth, Malin: 18, 25, 108, 111, 135, 169, 194
litteraturkritik, kritiker: 25-30, 35-36, 38-39, 43-44, 47, 49, 71, 80, 101, 138, 140, 148, 163, 213, 291
litteraturvetenskap:18-19, 25-26, 36, 42, 56-57, 63-64, 67, 76-77, 79-80, 92-93, 116, 131, 194, 306, 310-311
Livholts, Mona: 78-79, 81, 94-95, 300, 317
Lorelei Lindberg: 118, 266
Lundberg, Anna: 39, 84-85, 87-88, 125-128, 281
Lykke, Nina: 80-81, 214-215, 296, 317
läckage: 82, 91-93, 139, 155, 251, 277
Lönngren, Ann-Sofie: 69, 93, 200, 208, 211-212, 214, 241, 310-311

M

Mai, Anne-Marie: 27, 143
Mannheimer, Sara: 72, 155
Marcus, Sara: 23, 43
mascara: 20
masochism: 33, 49, 66, 138, 173
matris: 65, 104, 106, 113, 115-117, 123, 159, 277,
medvetandehöjande: 65, 122
mellangrund: 189
menstruation: 221, 225-226
metafiktion, metafiktiv: 135, 150, 158, 160-161, 163, 279, 282, 135, 150, 158, 160-161, 163-164, 191, 279, 282
metafor: 29, 69, 71, 87, 107, 155, 157, 171,-172, 190, 202, 206-209, 214, 236-237, 273, 293, 301-302,
metamorfos: 51, 69, 87, 159, 207, 214, 218, 235, 262-264, 269, 275, 277, 279, 281, 283
Meurling, Birgitta: 59, 72-73
Mobacker, Susanne: 54, 238
Moi, Toril: 42, 278
Montefiore, Jan: 75-76, 81
musik: 22-24, 29, 66-67, 103, 160, 268, 281

N

Ngai, Sianne: 110-111
Nielsen, Mika: 72, 142, 147, 153, 246, 311
Nilsson, Arne: 54, 60
nittiotal: 23-24, 26, 31, 33, 44, 143, 278
nomadiska subjekt: 86, 89, 293
Nora Mortale: 185, 220-223, 226
Nordström, Marika: 24
normer, normativ: 27, 31, 45, 63, 69, 72, 77, 90, 154, 202-203, 207, 212, 214-215, 221, 222, 224, 239-242, 258-259, 265, 272, 281, 284-285, 289-294, 296, 301, 303-305, 315-320
Näsling, Sanne: 307

O

OCD-flickan: 135, 141-142, 181
...och bli ett vackert lik : 60, 151
odjur, vilddjur: 130, 157, 166, 170-172, 213, 223
offer: 49, 150, 158, 175, 212
Olson, Greta: 74, 142, 156, 171
Omslag. Queer poesi: 79

P

Palimpsest: 129, 157
Pappa Pralin: 39, 135, 140, 146, 148-149, 151, 162,
Paqvalén, Rita: 18, 36, 44-45, 93, 241
paranoid, misstänksam läsning: 93
patriarkat, patriarkal: 21, 25, 37-38, 40-42, 44, 46-47, 87, 121, 137, 188, 212-213, 270, 295
Patricia: 211
Patricia Kanin: 69, 211, 212, 213, 214
performativitet, performativ: 70, 91, 103-107, 121, 140, 154-155, 174, 182, 210, 214-215

pervo: 54-55
Pinky Pink: 118-119
poesi: 35-36, 39, 41, 75, 79, 92, 101-102, 124, 156, 307
pojke: 18, 29, 109-110, 112, 127, 169-180, 185, 195-198, 200, 207, 239, 264-265, 269-270, 273, 302-304
pojkflicka: 113, 115, 261
politik, politisk: 26, 31, 33, 34, 37-44, 47, 49-51, 65, 72, 85, 87, 89, 121-122, 189, 243, 292-293, 296, 301
postkolonial teori: 19, 37, 95
postmodernism, postmodern: 34, 36, 68-69, 80, 83, 95, 192, 216, 218, 240, 278
preskriptiv litteraturkrtik: 43
psykvård: 138, 271,
pussochkramfåglar, pk-fåglar: 19, 59, 98, 115-116, 136, 139, 159-160, 172, 177-178, 199, 205-206, 235, 253, 261-265, 274, 281, 295, 302, 304, 308
Pålsson, Berny: 58-59, 61, 73, 110, 135, 168, 281

Q

queer: 19-21, 31, 37, 41, 48, 53-58, 63-65, 68, 79, 87-88, 91-93, 102-104, 106-107, 109, 119-123, 127-128, 131, 137, 187-188, 214-215, 240-243, 257, 259, 266, 276, 285, 289

R

Rand, Erica: 259
realism: 27, 35, 42, 127, 143, 187, 235, 252, 272, 278-279, 281-282, 293, 296
Reglerna: 72, 155
reparativt, välvilligt läsande: 92-93, 295
respektabilitet: 20, 114, 121, 147, 152, 193, 197, 199-200, 237
rhizomatik: 83-89, 128, 163, 190, 288-289, 297-298
Richardson, Laurel: 82, 85-86, 88, 298
Ringbom, Henrika: 36
Riot Grrrl: 22-24, 31, 39, 41, 43, 98-99, 120, 125
Roos, Matilda: 307
rosa: 20-21, 23-24, 40, 51, 100, 110, 119, 127, 180, 202, 237-239, 257, 270, 283
Rosenberg, Tiina: 91, 285
Russo, Mary: 125-126, 128-129, 146-147, 155, 173-174, 180, 223-224, 230, 242, 246, 304

S

S.K.A.M: 25-26, 30, 38-42, 44-50, 157, 300
sadism, sadistisk: 110, 179
saga, sagor: 195-198, 207-210, 214, 230, 255, 258, 279, 281
Sandra: 109, 112, 117-119, 241, 266-268, 284
SannaMaria: 59, 69, 77, 83, 92, 97-98, 116, 130, 144, 159, 177, 195, 199, 204-205, 209, 235, 252-254, 260-265, 274-275, 284, 288, 304-305, 308
Schweickart, Patrocinio P. 92
Sebbe: 260, 264-265, 303
Sedgwick, Eve Kosofsky: 93, 190, 236
Sexualitet: 20, 22-23, 48, 54-58, 64, 69, 82, 103-104, 120-122, 124, 135, 139, 160, 162, 187, 190, 193, 197, 199-200, 207-209, 212, 220, 256, 258-259, 266-267, 269, 289, 292
Sham: 135, 152
Shamloo, Sara: 307
situerad, situering: 43, 61, 83, 86-88, 90, 212, 237, 239, 292-293, 297
sjuttiotal: 30-34, 37-38, 41, 43-44, 48-49, 61, 66, 187, 281
självbiografi, självbiografisk: 28, 41, 59, 71-73, 125, 134, 141, 161, 164, 241
Skeggs, Beverley: 18, 114, 199
skräck: 125, 187-188, 191-193, 202, 204, 224, 276
Skugge, Linda: 58-59, 135, 140-142
slampa, slampighet: 39, 122, 180
smink: 141, 180, 234, 238

Snälla snälla Jenny: 159, 166
Sohl, Lena: 51, 147
Solanas, Valerie: 48, 121
Stenwall, Åsa: 32-33, 36-38, 60, 65-66, 68, 130, 187, 206, 208, 221, 255-256, 295
Strandén, Tia: 18, 36, 44
Stridsberg, Sara: 18, 29, 121, 307
svenska, rikssvenska: 44, 181, 183, 198, 252, 294-295
Söderberg, Eva: 107, 170, 258

T

Taivassalo, Hannele Mikaela: 307
Tikkanen, Märta: 32-33, 35-36, 43, 66, 100
tjej: 17, 25, 38-39, 41, 49, 107-108, 153, 163, 170
trans: 21, 56, 91, 130, 187
Trotzig, Birgitta: 61, 100
Tunedal, Jenny: 79, 83, 135
tyll: 100, 120, 156, 180, 237, 257, 270

U

Ungen: 225-229, 282

V

varg, varginna: 130, 147, 155, 158, 170-172, 184-185, 213-214, 216-220, 259
vetenskapskritik: 80, 297
Vingklippt ängel: 61, 73, 110, 135, 164, 168, 180, 270
Vinthunden: 135, 173-175
Vissa föddes perfekta och andra som jag: 29, 39, 135, 161, 169-170
vithet: 18, 40, 147, 294-295
vuxen, vuxenhet: 108-109, 118-119, 177, 227, 233, 237, 260-261, 284
västerländsk, västvärlden: 19, 33, 45, 93, 130, 134, 175-176, 190, 213, 294

W

Warner, Marina: 207-209, 214
Wickman, Jan: 54-55
Widegren, Kajsa: 67, 107-108, 236-237, 301-302, 306
Williams, Anna: 57, 67-68, 114, 166
Witt-Brattström, Ebba: 33, 37, 66-67, 165, 225-226
Woolf, Virginia: 42, 79, 107, 236, 278

Å

ålder: 36, 107-109, 119, 226, 237, 239, 281, 302
åttiotal: 30-38, 278, 306

Ä

äktenskap, bröllop: 149, 162, 185, 190, 202, 259, 257-258, 265
ätstörningar: 26-28, 38, 41, 46, 51, 59-63, 69, 72-74, 89, 133, 146-148, 171, 182, 291-294
ätstörningsroman, anorexiaroman: 26-30, 49, 59, 71, 137-138, 155

Ö

Österlund, Maria: 64-65, 113, 115-117, 163, 193-194, 227, 246
övergrepp: 22-23, 29-30, 67, 180, 204, 219, 261

FLER BÖCKER FRÅN ROSENLARV FÖRLAG:

Alfhild Agrell
Räddad

Stina Aronson
Feberboken, Syskonbädd, Tolv hav

Sara Tuss Efrik
Mumieland

Athena Farrokhzad och Linn Hansén (red)
Omslag

Emilie Flygare-Carlén
Ett år

Anne Charlotte Leffler:
Familjelycka, Kvinnlighet och erotik, Skådespelerskan

Eva Neander
Dimman, Staden, Nattljus

Hagar Olsson
Kinesisk utflykt

Åsa Sarachu (red)
Är de här för att stanna nu?

Frida Stéenhoff
Blott ett annat namn för ljus, Den smala vägen

Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren och Rita Paqvalén (red)
Queera läsningar