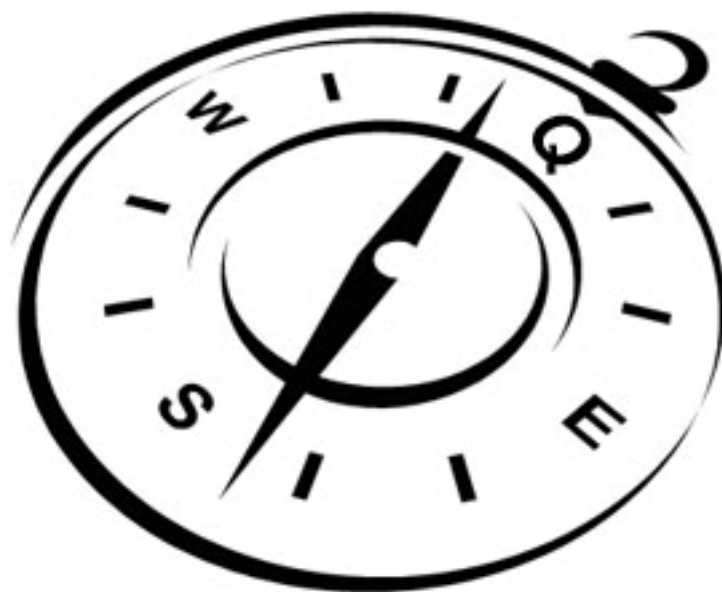


Södertörns högskola
Litteraturvetenskap

CROSS[DRESS]ING BOUNDARIES



En tematisk queeranalys av Sarah Waters *Tipping the Velvet*
och Jeanette Wintersons *Written on the Body*

C-uppsats HT 2006
Författare: Nike Linn Säfwenberg
Handledare: Sara Granath

Abstract

The aim of this essay is to answer the question of how – in what ways – Jeanette Winterson's *Written on the Body* and Sarah Waters' *Tipping the Velvet* are queer texts. My method is that of a thematic analysis, focusing on words and phenomenon related to definitions of the multi faceted term “queer”. The analysis covers themes of lesbian focus, performativity, performance, speech-acts, and heteronormative and queer relationships. My results are presented in a dialogue between the novels themes and queer theory, foremost represented by Judith Butler. My conclusion is that the literary texts are indeed queer, in several ways, and that both of them, although different, serve important queer purposes.

Key words: Waters, Winterson, queer, lesbian, Butler, performativity, drag

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	
1:1 Bakgrund	5
1:2 Teoretiska utgångspunkter	6
2. MATERIAL	
2:1 Urval	8
2:2 Presentation	9
3. SYFTE och METOD	11
3:1 Syfte	11
3:2 Metod	12
4 TIDIGARE FORSKNING	13
5. ANALYS	14
5:1 Lesbiskt fokus	15
5:2 Performativitet och performance	16
5:3 Språkhandlingar	25
5:4 Den heteronormala familjen?	31
6. AVSLUTNING	
6:1 Den queera kompassen	42
6:2 Slutdiskussion	43
6:3 Sammanfattning	44
7 KÄLLFÖRTECKNING	45

1. INLEDNING

1:1 Bakgrund

Jag börjar ett slags normbrott redan här, genom att i ett akademiskt sammanhang klart uttala att valet av uppsatsämne för mig är högst personligt, för att inte säga privat.

Redan på dagis föll jag offer för heteronormativiteten, med konsekvensen att jag burit med mig en ihållande känsla av att inte bli riktigt förstådd. Ett centralt händelseförlopp var när jag i kön till lunchen stal en snabb smekning över Lill-Mickes stubbklippta hår. Det var till skillnad från mitt kort, mörkt och liksom vasst och mjukt på samma gång. Lill-Micke höll på Djurgården i fotboll. Flera mödosamma eftermiddagar arbetade jag febrilt med röd, blå och gul krita på en flagga, av A3-papper och blompinne, med en hejaramsa. När flaggan var klar och jag stolt viftade med den framför Micke och de andra killarna deklarerade de bestämt att de numera hejade på Hammarby.

I efterhand pratade de vuxna om mig och den där perioden som att jag ju var *såå kär* i Micke. Det föll dem inte in att jag beundrade honom och att jag var avundsjuk på hans korta frisyra, hans redan grabbiga attityd och fotbollsgemenskapen. Jag var som barn huvudet längre än alla jämnåriga, och alltid iklädd snickarbyxor smutsade jag ner mig, klättrade högt, sprang snabbt och slog hårt. Detta och mycket annat i mitt liv har gjort att jag ibland sett det som att jag tidigare identifierat mig som pojke. Det är antagligen en efterkonstruktion, som inte minst bygger på att utbudet av identiteter och sättet att begripligt tala om kön sträcker sig till endast två kategorier.

För mig är queera perspektiv outhärliga för en större och sannare bild av verkligheten. Jag kände detsamma – först nu får jag hela historien! – när jag för ett antal år sedan började läsa litteraturvetenskap med genusinriktning. Både queer och feministisk teori bottnar och har sitt ursprung i en utomakademisk verklighet, i faktiska levda liv och problem, vilket ger utvidgade – och nödvändiga – forskningsfält. För mig är det också tilltalande hur queer ställer och väcker frågor istället för att fastslå absoluta svar och automatiskt vidareföra normer och värderingar.

Queer utgör en potentiell motkraft till begränsande kategorier och en möjlighet att medvetandegöra och kanske även kränga av sig en för trång (köns-/genus-/sexualitets-/identitets-) kostym. Hoppfullheten jag funnit i queer gäller vardagspolitiskt, och har dessutom genererat mitt eget skrivarideal.

Jeanette Winterson sätter fingret på något centralt för queer, mig och varandet i världen: ”Part of the strangeness of being human is our need of boundaries, parameters, definitions, explanations, and our need for them to be overturned.”¹

¹ www.jeanettewinterson.com

1:2 Teoretiska utgångspunkter

Queer som akademisk term myntades av Teresa de Lauretis 1990. I tidskriften *lambda nordica*s temanummer lanserades queer som akademiskt begrepp också för svenska läsare.² Begreppet queer återupptogs, från att ha varit ett skällsord, på 1990-talet av radikala homosexuella grupper, skriver Don Kulick i inledningen.³ Ambitionen var att skilja ut sig från tidigare generationers gay-politik, som främst syftade till assimilering och tolerans; queer ansågs mer inkluderande än begrepp som gay och lesbisk. Queeraktivismen initierades sommaren 1990 i New York, av organisationen Queer Nation, med rötter i 80-talets aidsaktivism. Fortsättningsvis förklarar Kulick hur den teoretiska grenen av queer – queer theory – utvecklats ur Michel Foucaults tankar om sexualiteter och Jacques Lacans teorier om identiteter som process, stödda på Jacques Derrida och dekonstruktivismen.

Queerteoretikerna, med Judith Butler i spetsen, ser inte på kön som något expressivt, alltså som uttryck för och ifrån en inneboende essens, utan som performativt. Butler vill, som Catrine Anderson skriver ”avliva myten om att handlingar är expressiva, det vill säga uttrycker det vi redan är, och istället påstå att de är performativa, det vill säga att de *skapar* ett könat subjekt”.⁴ Med detta menas ”att genus inte ’uttrycks’ i handlingar, gester eller tal, utan istället skapar genusperformancer retroaktivt illusionen att det finns en inre genus-kärna”.⁵ Performativitet verkar inom och skapar *både* dominerande och icke-dominerande genusnormer, ”[m]en vissa av dessa performativa prestationer gör anspråk på naturens plats eller gör anspråk på den symboliska nödvändighetens plats, och de gör detta enbart genom att dölja sätten på vilka de är performativt skapade.”⁶

Marianne Liljeström skriver att queera ifrågasättanden är avsedda ”att blotta [normativa kategorier] som naturliggjorda och inte som naturliga. Både könsbestämda och sexuella identiteter uppfattas som artificiella, som simuleringar och uppträdanden”.⁷ Den minsta gemensamma nämnaren (mellan aktivism, teori och de olika queerperspektiven) är att ifrågasätta heteronormativiteten.⁸ Normer är inte fastställda regelverk eller lagtexter. ”En norm verkar inom sociala praktiker som den outtalade *normaliserings*-standarder” förtydligar Butler.⁹ När det gäller ”[d]en praktik som formulerar genus, alltså förkroppsligandet av normer”, menar Butler att det obligatoriska, tvingande normkravet handlar om

2 Borgström, Eva, ”Queerstudier i USA – och i Sverige?”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1, 1998: 12.

3 Kulick, Don, ”Queer Theory. Vad är det och vad är det bra för?”, *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996: 5-21.

4 Butler refereras i Andersson, Catrine, ”Om queer feminitet och iscensättandet av kön”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 2-3, 2006: 25.

5 Butler, Judith, *Könet brinner! Judith Butler. Texter i urval av Tiina Rosenberg*, sv. övers. Karin Lindeqvist, Stockholm, 2005: 181.

6 Butler, Judith, *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, [2004], sv. övers. Karin Lindeqvist, Stockholm, 2006: 208.

7 Liljeström, Marianne, ”Bortom kön? Om makt och sexualitet”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 1, 1998: 27.

8 För en utförlig, men lättillgänglig introduktion till queer se *lambda nordica*, nr 3-4, 1996.

9 Butler, 2006: 59.

idealiserade former av maskulinitet och feminitet, ”som nästan alltid är besläktade med idealiseringen av den heterosexuella alliansen”.¹⁰

Den heterosexuella matrisen är Butlers modell för att förklara den normativa heterosexu-
ualitetens uppbyggnad och konsekvenser. ”Heteronormativitet innebär ett antagande om att
alla är (eller borde vara) heterosexuella och att det naturliga sättet att leva är heterosexuellt.
Den heteronormativa genusordningen fungerar enligt logiken att feminin=kvinnlig=kvinna
eller omvänt att maskulin=manlig=man. Dess förutsättning är en icke-ifrågasatt heterosex-
ualitet som producerar ’godkända’ kroppar”, skriver Tiina Rosenberg i sitt förord till Butlers
Genus Ogjort.¹¹ Butler hävdar att inte bara genus, utan också kön är konstruerat. Liljeström
sammanfattar logiken bakom Butlers ståndpunkt: ”Hon analyserar förhållandet mellan det
biologiska och det sociala för att visa, att det som allmänt uppfattas vara det primära (det
biologiska) i själva verket är en uppfattning som förmedlas av vad som ger sig ut för att
vara dess sekundära effekt, dvs. det sociala könet.”¹² Butler menar att även könen är
performativa och diskursivt skapade, vilket blir lättare att förstå när man betänker Thomas
Laqueurs tes om ”enkönsmodellen” som rådande till slutet av 1700-talet och vår nuvarande
binära, tvåkönsmodell.¹³ Detta skifte får diskursiva effekter, det vill säga (långtgående)
konsekvenser på våra möjligheter att tänka och tala om kön. Liljeström förklarar diskurs-
begreppet med hjälp av Foucault, som definierar diskurs som ”en aktivitet som är grunden
för all kulturell praxis”. Liljeström fortsätter: Detta betyder att ”diskurser i de ständigt
pågående betydelseskapande processerna har verkningar som inte kan skiljas från dem,
men som också sträcker sig ut över den avsedda betydelsen”.¹⁴

I relation till denna extremt komprimerade historieskrivning placerar sig queer theory,
som en anti-identitetsteori fokuserad på sexualiteter. Trots etiketten är queer theory –
fortsättningsvis på svenska, queerteori – ingen egentlig teori utan en uppsättning
perspektiv, flera sätt att tolka omvärlden och kulturen. Queera perspektiv kan upptäcka
potentiella förändringsmöjligheter; som Butler påpekar ”består normen som norm enbart i
den mån som den ageras ut i sociala praktiker och blir återidealiserad och återinrättad i och
genom det kroppsliga livets dagliga sociala ritualer” och att det i normen finns ett inbyggt
motstånd mot normen själv.¹⁵

Queerteori är krångligt och har ibland välförtjänt fått utstå kritik. Själv tacklar jag flera
problem genom att företrädelsevis välja svenska översättningar, pedagogiska bearbetningar
och klargörande tolkningar som referenser, men många besvärligheter återstår. Jag hade

¹⁰ Butler, 2005: 109f.

¹¹ Butler, 2006: 11f.

¹² Liljeström, 1998: 25.

¹³ Laqueur refereras till i Sjöblom, Lisa, *No one remember her beginnings. En närläsning av Rita Mae Browns roman Rubyfruit Jungle ur ett queerperspektiv*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2000: 7.

¹⁴ Liljeström, 1998: 25.

¹⁵ Butler, 2006: 65ff.

ursprungligen disponerat in ett – långt! – avsnitt om dilemman rörande framförallt begreppsanvändning här. Men i och med nedanstående citat från Butler förstår jag att den bild av radikala, icke-ödmjuka och fastlagda ställningstaganden hon och queerteorin ibland tillskrivs egentligen är mer nyanserad. Vi kan använda *och* diskutera begrepp *parallellt*, vilket jag kommer att anamma i denna uppsats.

De som anses vara på kant med moderniteten, eller anses postmoderna, blir karaktäriserade på följande sätt: någon som ”ifrågasätter eller avslöjar begrepp som förnuft, subjektet, autenticitet, universalitet, och den progressiva historiesynen”. Vad som alltid slår mig med denna typ av generaliseringar är att detta att ”ifrågasätta” antas betyda ”avslöja” (istället för, säg, ”vitalisera”) och att själva frågans ställning aldrig ges något vidare intellektuellt spelrum. Om man ifrågasätter dessa begrepp, innebär det att de inte kan användas mer? Innebär det att nu har sådana begrepp blivit förbjudna för en av de teoretiska postmodernismens överjag, eller att de förklarats uttömda och överspelade? Eller är det helt enkelt bara så att begreppen inte riktigt fungerar på samma sätt som de en gång gjorde?¹⁶

2. MATERIAL

2:1 Urval

Varför har jag då gjort detta urval ur det faktiskt stora queera utbudet; varför har jag valt ut just dessa texter? Egentligen hade jag velat ha ett större undersökningsmaterial. Jag började med sju (!) texter och arbetade mig av nödvändighet ner via fem och tre till de kvarvarande två. Jag och mina ambitioner landade till slut hos Sarah Waters *Tipping the Velvet* och Jeanette Wintersons *Written on the Body*.¹⁷ Båda författarna besitter en hantverksskicklighet och båda romanerna en detaljriktighet, som lämpar sig väl för en litterär analys. Winterson har jag följt sedan jag förstod att hon fanns och Waters debutroman har i bekantskapskretsen utgjort en slags queer stafettpinne. På omslaget till TV citeras *Daily Telegraph*: ”This could be the most important debut of its kind since that of Jeanette Winterson.”

WB och TV är både olika och lika i en direkt jämförelse med varandra. Den för mig viktigaste likheten i detta sammanhang är att båda innehåller motiv, eller teman, som kan sorteras in under och tydliggöra queerteoretiska begrepp, såsom performativitet och heteronormativitet. Jag har i mitt urval av teman i texterna fokuserat på sådana som kan rymma queera exemplifieringar, strategier eller ifrågasättanden. Mitt sikte har varit inställt på textpassager som berör iscensättanden av sig själv, i enlighet med mina egna upplevelser av vem jag är och tillåts vara. Jag tror att mitt urval är exempel på texter som tillsammans med queerteorin kan utgöra dekonstruktionsverktyg på den heterosexuella matrisen.

En yttre likhet är att både Sarah Waters och Jeanette Winterson är kvinnor, brittiska

¹⁶ Butler, 2006: 182.

¹⁷ Waters, Sarah, *Tipping the Velvet*, [1998], tredje upplagan, London, 2002, Winterson, Jeanette, *Written on the body*, London, 1992. Fortsättningsvis används övervägande förkortningarna TV respektive WB.

och lesbiska. Hos Eva Borgström kommer de lesbiska forskarna Lillian Fadermans och Margaret Chruishancks oro till uttryck: ”Det tog lång tid innan lesbiska blev synliga inom kvinnoforskningen, ska vi nu bli osynliga inom queer?”¹⁸ Både Winterson och Waters har stora – även icke-queera – läsekretser och är framgångsrika författare.

TV och WB har blivit utgivna medan queerteori har funnits och etablerats. Båda författarna tillhör, i den mån det finns en sådan, en särskild queer diskurs.

Min analys kommer att vara mer omfattande beträffande Waters än Winterson. En anledning är att jag funnit det intressantare att förhålla mig mer självständigt i mina upptäckter och slutsatser, vilket är en konsekvens av bristen på tidigare forskning på Waters text. Jag har mer att stödja mig på när det gäller Winterson, men det har samtidigt varit svårt att hitta ett eget angreppssätt. Flera föregångare har ju så att säga satt ord på mina tankar redan innan jag själv gjort det.

2:2 Presentation

Sarah Waters är litteraturvetare. Arbetet med doktorsavhandlingen om historisk homosexuell litteratur inspirerade till att debutromanen TV från 1998 utspelar sig i det viktorska England. Waters har jämförts med Charles Dickens.¹⁹ Att romanen utspelar sig i denna tid är på flera sätt intressant, bland annat avseende Foucaults banbrytande upptäckt om att homosexualiteten ”uppfanns” i mitten av 1800-talet och då inte sågs som handling, utan som identitet.²⁰ Dessförinnan skedde, som jag nämnt, också skiftet mellan enkönsmodellen, och den nuvarande tvåkönsmodellen, då (biologiska) skillnader fick större vikt.²¹ Feminin respektive maskulin representation växlar naturligtvis beroende av historisk kontext, men jag har inom ramen för denna uppsats bara delvis tagit fasta på historisk kontext, när det är intressant för min frågeställning och en nutida – queermedveten? – läsare.²²

I TV är en åldrande Nancy Astley (N) berättarjaget som ser tillbaka på några avgörande år i sitt liv: Från en tillvaro som 18-årig familjeflicka på familjens ostromrestaurang i Kent, via arbete bakom och senare på scen med sin, i dubbel bemärkelse, partner Kitty Butler under 1880- och 90-talen vid Londons music halls²³, till dekadenta överklassmiljöer – där Diana Lethaby styr sexuell njutning, men också utövar förtryck. Avslutningsvis hamnar N i en familjemiljö präglad av socialistisk politik och ömsesidig kärlek – mellan N och Florence Banner.

¹⁸ Borgström, 1998: 21.

¹⁹ Biografiska uppgifter hämtade från www.sarahwaters.com, *Tippling the Velvet*, Mosander, Ingall, ”Porr lika vanligt på 1800-talet”, *Aftonbladet*, 2003-04-07 och *Babel*, SVT 2006-10-31.

²⁰ Kulick, 1996: 11, Butler, 2005: 215.

²¹ Thomas Laqueur refererar i Chaitas, Maria, *Bortom "könet"?*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2004: 7f.

²² Butler påpekar att begreppen maskulin och feminin är ”notoriskt föränderliga” och därför aningen märkliga att utgå ifrån, Butler, 2006: 31. Men jag finner det ändå nödvändigt att nedan använda mig av just de begreppen och andra begränsade dito.

²³ ”Music hall” och dess variationer behålls här på originalspråket. Samma val har Gun Zetterström gjort i sin svenska översättning, *Kyssta sammet*, Stockholm, 2004.

I TV får vi av N ständiga föraningar i återberättandet. N minns dofterna från tobak, trä, hårolja och spilld öl som ”the smell of laughter, the very odour of applause”. Men det är bara en sida av historien: ”later still I came to know it as the essence not of pleasure, but of grief.”²⁴

TV skulle kunna kallas både historisk, lesbisk, kärleks- och utvecklingsroman. I romanens tre delar genomgår N förändringar, förvandlingar och uppvaknanden gällande sin identitet, främst i sexuellt hänseende.

Jeanette Winterson romandebuterade 1985, sedan dess har hon varit både kritikerrosad och prisbelönt. Hon skriver böcker, manus och texter för tidningar och tidskrifter.²⁵

Winterson själv väljer att kalla sina verk fiktioner istället för romaner.²⁶ Olu Jenzén menar att ”Winterson skapar olika slags ’brott’ för att framhäva fiktiviteten. [Hon] verkar efter hand mer och mer frångå den gängse uppfattningen om vad som är en roman”.²⁷

Written on the Body från 1992 – vars titel, enligt Jenzén pekar på ”det inter-textuella förhållandet till Monique Wittigs *The lesbian body*”²⁸ är en kärlekshistoria, men det är språket som är det sammanhållande, inte själva handlingen.

Berättarjaget (B) vars ålder, kön och sexualitet inte uttalas – B är själv medveten om läsares eventuella undran ”whether I can be trusted as a narrator” (24) – återberättar en, eller egentligen flera, historier där kärleken till Louise är den röda tråden. Om kärlekslivet är den ena tråden, är förlust av detsamma – kärleken och själva livet – en annan. Louise är gift med Elgin, en läkare som är den ende som möjligen har förmåga att behandla sin frus cancer. B lämnar Louise, mot Louises egen vilja men för att Louise ska få möjligheten att leva. Liksom hos Waters rymmer återberättandet en föraning om sorg och förlust. Efter drygt halva bokens omfång finns en del om kroppsdelar, där B försöker närma sig Louise, genom hennes sjukdom och medicinskt faktaspråk. På baksidan av mitt exemplar av boken citeras New York Times Book Review: ”*Written on the Body* is an ambitious work, at once a love story and a philosophical meditation on the body.” Den tredje tråden är följaktligen Kroppen.

²⁴ Waters, 2002: 6. Fortsättningsvis sker sidhänvisning till Waters och Winterson inom parentes i den löpande texten.

²⁵ Biografiska uppgifter hämtade från www.jeanettewinterson.com, Jenzén, Olu, ”Genus, sexualitet och identitet i Jeanette Wintersons romaner”, *lambda nordica*, nr. 1, 1999, och *Written on the Body*.

²⁶ Henriksen, Lene, ”Kunst, kön og identitet i Jeanette Wintersons *The PowerBook*”, *lambda nordica*, nr. 3, 2001: 14.

²⁷ Jenzén, 1999: 31.

²⁸ Jenzén, 1999: 30f.

3. SYFTE och METOD

Jag ser arbetet med den här uppsatsen som en process. Tankarna på ämne, metod och syfte började gro redan för ett antal år sedan, då jag läste grundkursen i litteraturvetenskap. Det är svårt att skilja det jag så att säga medvetet läst in mig på i teoretisk väg från erfarenhet och teoretisk förståelse. Med andra ord kan man säga att det är knepigt att veta hur jag vet det jag vet (eller tror det jag tror).

Jag uppfattar queer som en estetisk teori. Mitt fokus har varit att tillämpa den praktiskt i ett litteraturvetenskapligt sammanhang. Tiina Rosenberg har visat att man kan använda queer som analysmetod på teatern; Eve Kosofsky-Sedgwick att man kan använda den för att upptäcka homoerotiska begär även i texter utan explicit queerhet. Men kan man använda queerteorin som ett hållbart analytiskt verktyg på skönlitterära texter som *inte* av olika skäl dolt eller förtäckt sin queera hemvist? Det är denna fråga som jag i denna arbetsprocess börjat ställa mig.

Liv Saga Bergdahl skriver om skönlitteraturens queera potential: ”Skönlitteraturens identifikationsmöjligheter och dess funktion som en arena där röster som annars kanske inte hörs i det offentliga rummet bereds utrymme innebär att skönlitteratur erbjuder möjligheter”.²⁹ Queer som analytiskt verktyg tycks särskilt adekvat gällande skönlitteratur. Butler skriver:

Antagandet om det binära genussystemet bibehåller implicit tron att genus står i ett mimetiskt förhållande till kön, varigenom genus avspeglar könet eller på något annat sätt begränsas av det. Om den konstruerade statusen hos genus teoretiseras som varande helt oberoende av kön, då blir genus ett obundet konstgrepp, vilket får som konsekvens att *man* och *maskulin* lika gärna kan beteckna en kvinnlig kropp som en manlig, och *kvinn*a och *feminin* en manlig kropp lika väl som en kvinnlig.³⁰

Queera texter, som TV och WB, kan åskådliggöra hur tron på förhållandet kön-genus som mimesis är just tro, inte absolut vetenskap.

3:1 Syfte

Mitt syfte med denna uppsats är att föra en diskussion kring de skönlitterära texterna med utgångspunkt i, och dialog med queerteorins och Butlers begreppsvärld. Målet är att genom diskussionen försöka besvara frågeställningen – hur åskådliggör och förhåller sig texterna och karaktärerna till *görandet* av kön, genus, sexualiteter och identiteter? På vilka sätt är texterna queera?

²⁹ Bergdahl, Liv Saga, ”Fredade zoner och offentliga rum. Om ’lesbisk litteratur’ och ’öppenhet’”, *lambda nordica*, nr. 1-2, 2006: 47.

³⁰ Butler, 2005: 45f.

3:2 Metod

Jag gör en tematisk analys av texterna som utgör mitt undersökningsmaterial. Analysen är tätt förbunden med queerteorins begreppsvärld, som tillsammans med min frågeställning kontinuerligt knyter an till texterna. I TV och WB återfinns ett antal centrala teman, som i någon mening kan placeras på en queer axel.

Vad som kan betraktas som queer skiljer sig åt, bland annat på grund av hur olika queer definierats. Det verkar finnas en utbredd ängslan för att queer skulle bli bara ytterligare en kategori eller identitet, men redan nu är queer betydligt mer än så.

Rosenberg redogör i *Queerfeministisk agenda* för queers olika definitioner. ”Queer” kan fungera som *synonym* för lesbisk, gay, bisexuell eller transidentiteter, som *paraplybegrepp* för ovanstående och olika icke-heterosexuella positioner som då inte betonar skillnader mellan grupperna, queer kan också beteckna icke-normativa köns- eller genuspositioner inklusive heterosexuella. Vidare kan queerbegreppet beskriva queera *läsningar, textuella kodsystem*, tolkningar, kulturella företeelser och dylikt som faller utanför uppräknade grupperns förståelse av etablerade kategoriseringar av kön, genus och sexualiteter.³¹

Rosenberg skriver vidare i inledningen till samlingen av Butlertexter, *Könet brinner*, att vad som verkar subversivt på den heterosexuella matrisen beror på kontexten, men att det enligt Butlers exempel kan vara ”olika former av crossdressing, maskulina kvinnor, feminina män, genderfuckers, dragkungar, dragdrottningar, transgenus, intersexuella och andra genusvariationer [inom] queerkulturen”.³² Liljeström skriver att queer ibland definieras som kontra-, icke- eller antiheterosexuell.³³ Både Borgström och Rosenberg menar att queerbegreppet kan användas som verb – att queera.³⁴

Det finns inga fasta regler för vad som är litterärt queer så jag utgår från min egen sensibilitet. Därför är min metodologiska bas av nödvändighet empirisk, vilket är förenligt med queerteorin såsom jag förstår den. Jag väljer att sälla mig till Kulicks syn på queerteorin som en uppsättning perspektiv och tillåter mig att saxa mellan tillgängliga och egna dito. Ett eget perspektiv kommer från erfarenheter av gestaltpsykologin, då främst rörande gränser.³⁵

Queerbegreppen utgör en teoretisk tankekrok, något jag hänger upp mitt resonemang på. Jag har utgått från Butlers teorier om främst performativitet inklusive performanspraktiker, hennes modell av den heterosexuella matrisen, olika definitioner av queerbegreppet i sig samt mina egna erfarenheter – begreppen förklaras mer ingående i det analysavsnitt där de

³¹ Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm, 2002: 11.

³² Butler, 2005: 16.

³³ Liljeström, 1998: 29.

³⁴ Borgström, 1998: 12, Rosenberg, 2002, Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg, 2000.

³⁵ För en introduktion till Gestalt, se Hostrup, Hanne [1999], *Gestaltterapi. En introduktion till grundbegreppen*. Sv. övers. Lena Wikstöm/Ole Schmidt, Stockholm, 2004.

är mest relevanta. Jag kommer främst att använda mig av Butler som referens, men även i stor utsträckning av hur hon omskrivits, omförklarats och förtydligats genom andra.

Mitt tillvägagångssätt har som jag nämnt haft karaktären av en process. Jag har gjort närläsningar och parallellt tagit del av artiklar, queerteoretisk litteratur och andra kulturyttringar inom mitt intresseområde. En inre bild, som hjälpt mig att strukturera mina tankar och kommande resonemang är av en slags kompass, där N för norr bytts ut mot ett Q för queer. Kompassnålen utgörs av tematiska axlar och trots att den ständigt pekar mot Q – som ju fungerande kompasser gör – finns det inget statiskt, inget på förhand givet i vad som utgör queerheten. Hur pass queer funktion ett (val av) tema har beror på kontexten såsom den framstår i texten. Inte minst beror det på läsaren, i det här fallet jag, och då är vi tillbaka i empirin.

4. TIDIGARE FORSKNING

Det finns numera, när queerteorin fyllt 25, allt fler mer eller mindre queera textanalyser att tillgå. Adrienne Rich och Eve Kosofsky Sedgwick, och flera i deras efterföljd, har i läsningar av texter med heterosexuell förförståelse funnit homoerotiska undertexter.³⁶ Rosenberg har gjort flera queera läsningar – främst har hon visat queerhet på teater- och operascenen, samt filmduken – vars analysresultat redovisas bland annat i hennes böcker.³⁷ Senare exempel är Dag Heedes läsning av Herman Bang. Med hjälp av teorier från Foucault, Sedgwick och queer fokuserar Heede på begär och söker ”strategier och underliggande strukturer” i Bangs författarskap.³⁸ Carolyn Allen, som gjort en queer-läsning av Djuna Barnes, där hon bland annat jämför Barnes med Jeanette Winterson, är ett annat exempel.³⁹ Men jag tycks vara relativt ensam om syfte och frågeställning: att undersöka vad som gör en text till en queer text. Det är dock på landets högskolor jag hittat flest beröringspunkter. Jag vill nämna Lisa Sjöbloms uppsatser i litteraturvetenskap och Pernilla Lovéns C-uppsats i genusvetenskap.⁴⁰

När det gäller mitt undersökningsmaterial är representationen av publicerade analyser överlägset störst gällande Wintersons författarskap, exempelvis hos Andrea L Harris⁴¹ och Lene Henriksen.⁴² Tidigare analyser av Waters är få och svårtillgängliga, därav brister i

36 Laskar, Pia, ”Queer teori och feminismen. Beröringspunkter och spänningar”, *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996.

37 Rosenberg 2000, 2002.

38 Magnusson, Jan, ”Läsning på tvären som ger ett längdperspektiv” (recension), *lambda nordica*, nr. 3, 2003, sid. 33.

39 Fjelkestam, Kristina, ”En queer-läsning av Djuna Barnes” (recension), *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996, sid. 102ff.

40 Sjöblom, Lisa, *Att översätta någon till sin egen bok. Kvinnliga och manliga genuskoder i Jeanette Wintersons Written on the Body*, B-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola 2000 (som ej finns tillgänglig), *Att bita solen*. Kropps- och könsmaskerader i samhället Fyra BEE i Taniith Lees science fiction-romaner *Don't Bite the Sun and Drinking Sapphire Wine*, D-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2000, *No one remember her beginnings*” En närläsning av Rita Mae Browns *Rubyfruit Jungle ur ett queerperspektiv*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2000, Lovén, Pernilla, *Feminin och lesbisk – (hur) funkar det?*, C-uppsats i genusvetenskap, Södertörns högskola, 2005.

41 Harris, Andrea L, *Other sexes. Rewriting Difference from Woolf to Winterson*, New York, 2000.

42 Henriksen, 2001.

referenser gällande *Tipping the Velvet*.⁴³ Den analys som ligger närmast mina egna frågeställningar och metod finns hos Jenzén, som har gjort en queerfeministisk analys av Wintersons romaner, däribland *Written on the Body*. Artikeln undersöker hur Wintersons texter fokuserar identitetsuppfattningar för att ifrågasätta autenticitet.⁴⁴ Jenzén menar att konstruktionen av Wintersons subjekt ”verkar starkt subversivt på den heterosexuella matrisen”.⁴⁵ Både Jenzén och Sjöblom (och fler med dem) har analyserat genuskodningen i *Written on the Body*. Kodningar, beräkningar av dessa och ett svar på gåtan är för mig inte det intressanta. Men att vi erbjuds så pass *olika* och *skilda* koder är intressant i sig. I flera texter om Wintersons verk finns krångliga frågor och ibland långsökta analytiska resonemang för att komma fram till Wintersons subjekt som lesbiskt, i alla dessa sammanhang får jag impulsen att fylla igen luckorna och svara på frågorna med ett rungande Queer! Laura Doan menar i en artikel att Winterson faktiskt ”åstadkommer i fiktion vad Judith Butler gör teoretiskt”.⁴⁶

Flera artiklar i främst tidskrifter för kvinnor, feminister och homosexuella påpekar bristen på aktuella översiktsverk om lesbisk litteratur (något översiktsverk om queer litteratur efterfrågas inte). Detta är en av anledningarna till att jag som referenser i stor utsträckning valt artiklar. Forskningen om lesbisk litteratur verkar dock bli alltmer queer; enligt Corinna Müller rör den sig ”bort från heteronormativiteten.” Funktionen i de svenska ungdomsromaner Müller undersöker skiljer sig från de funktioner jag vill undersöka. Mycket handlar om identifikation och pedagogik, att fokusera lesbiskhet för att ge unga, vilsna personer andrum och legitimitet.⁴⁷ Även om ett lesbiskt fokus inte fullt ut överensstämmer med mitt syfte har jag valt att utöver redan nämnda inkludera Terry Castles verk som referens, stöd för vissa resonemang och exempel på tidigare forskning.⁴⁸ Castle skriver generellt mycket om (lesbisk) intertextualitet – något jag skulle vilja återkomma till i ett senare skede, kanske redan på litteraturvetenskapens D-nivå.

5. ANALYS

Jag ska i denna analys diskutera på vilka sätt Waters och Wintersons texter är queera. Jag undersöker hur det performativa hos de fiktiva karaktärerna och texterna tar sig uttryck, hur teman och motiv i texterna svarar mot nämnda definitioner av queer och hur texternas olika grepp eller strategier skiljer sig åt. Temana är anknutna till analysens underrubriker, som dock vid flera tillfällen överlappar varandra. Varje avsnitt inleds med en definition av

43 För särskilt intresserade kan jag nämna en artikel av Cheryl A. Wilson: *From the Drawing Room to the Stage: Performing Sexuality in Sarah Waters's Tipping the Velvet*, vars titel antyder att performativitet utgör del av analysen. (Finns sökbar på Google scholar.)

44 Jenzén, 1999.

45 Jenzén, 1999: 31.

46 Doan; Laura, ”Jeanette Winterson's sexing the postmodern”, *The Lesbian Postmodern*, 1994 (som jag dessvärre inte lyckats få tag på) citeras i Jenzén, 1999: 31.

47 Müller, Corinna, ”Kvinnor emellan. lesbiskt begär i svenskspråkig skönlitteratur från 1980-talet”, *lambda nordica*, nr. 3, 2004, sid. 7ff.

48 Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University press, 1993.

de i sammanhanget relevanta, queerteoretiska begreppen, samt information om vad jag ordnar in under de relativt generellt formulerade rubrikerna.

5:1 Lesbiskt fokus

Bergdahl redogör i en artikel för *en* möjlig definition av ”lesbisk litteratur”: teman som ska finnas med är en eller flera karaktärer som definierar sig som lesbiska, uttalad kärlek mellan kvinnor i centrum för historien, lesbisk intertextualitet samt en kvinnocentrerad utgångspunkt.⁴⁹ Waters uppfyller dessa kriterier i stort, medan Winterson möjligen gör det.

Lesbisk kan ibland fungera synonymt med queer, enligt Rosenberg (se Metod) och svarar därmed på min frågeställning. TV och WB är queera texter bland annat därför att de i någon mening är lesbiska.

Med ”lesbiskt fokus” avser jag här att samkönad kärlek och/eller samkönat begär utgör central del av båda texterna. I Wintersons fall kan ett frågetecken efter ”samkönad” vara på sin plats, eftersom hon ju inte tydligt könat WBs berättarjag. Om man dock förutsätter att B har ett kön överhuvudtaget, så finns samkönat begär i texten eftersom B berättar om relationer till både pojkvänner (4 st. nämns på sidorna 92,143,143,152) och flickvänner (utöver Louise nämns 5 st. på sidorna 11,12,21,59,75). Men på grund av WBs form ställer jag mig frågan huruvida dessa referenser verkligen *är* kvinnor respektive män, de kan lika gärna vara identiteter som föreskrivits i språket, i form av könskodade namn. I Wintersons fiktiva värld tycks ingenting otroligt.

Hos Waters förstår vi tidigt att TV är en lesbisk kärleksroman, då föremålet för Ns beundran, begär och kärlek – Kitty Butler – introduceras (12). Som jag nämnt har båda texterna för mig en slags queer förförståelse, som bland annat (men inte till största delen) utgörs av att båda författarna är öppet lesbiska och flera gånger valt att skriva om lesbiska karaktärer.

Den betydelsefulla frånvaro, som Kulick tar upp gällande homosexualitet inom den heteronormativa världen, har båda texterna gjort påtagligt närvarande genom att placera lesbiskheten i fokus.⁵⁰ Henriksen menar att Winterson tidigare använt lesbiskhet som normbrytare.⁵¹ Jag menar att hon möjligen gör det även i WB, och dessutom att Waters gör det i TV. Det både Wintersons och Waters texter verkar instämma i – oberoende av författarna – är den queera devisen att ”identifikation [med en person av samma kön] och begär kan existera samtidigt [det vill säga till densamma]”.⁵² Det finns alltså en queer poäng bara i lesbiskheten. Men både WB och TV går längre, bortom distinktionerna, som jag kommer att

⁴⁹ Bergdahl, 2006: 48.

⁵⁰ Kulick, 1996: 15.

⁵¹ Henriksen, 3, 2001

⁵² Butler, 2005: 81.

visa. Hos Waters och Winterson finns olika queera strategier för att förhålla sig till, och inte hålla sig inom, kategorierna heterosexuell och homosexuell, där även den senare kategorin ju faktiskt understryker och understödjer den heterosexuella matrisen och medverkar till bevarandet av en förtryckande och isärhållande diskurs.

Pia Lundahl menar att ”[d]en lesbiska kvinnan minns tidigare handlingar som märkliga och som uttryck för en förvirrad könsidentitet. Insikten om den sexuella läggningen fungerar då som en minnesorganisatör som sorterar in de tidigare handlingarna i den lesbiska identiteten”.⁵³ Ingen av texterna sällar sig till denna – faktiskt essentialistiska – syn på sexuell identitet. WB och TV är i den meningen queera texter, om än lesbiska.

5:2 Performativitet och performance

Performativitet är det medel som upprätthåller – men också potentiellt utmanar – den heterosexuella matrisen.⁵⁴ Butler skiljer (ibland) på det hon kallar performativitet och en mer teatral performance (performans).⁵⁵ Inom etnologin använder man begreppet performance ”för att beskriva hur företeelser som kön och sexualitet framförs”.⁵⁶ Butler hävdar att ”det är omöjligt att sätta det teatraliska i motsats till det politiska”, men att det ”vore ett misstag att reducera performativitet till performance”.⁵⁷ Jag skulle summera distinktionen som att genus är performativt och detta kan åskådliggöras bland annat genom performanspraktiker.

Hos Waters finns uttryck för både performativitet och performans. Sjöblom ser poänger med narrativ som utspelar sig på scen: det ger ”möjligheterna att iklä sig egenskaper, gester och kläder som inte alls är knutna till den egna identiteten”.⁵⁸ Jag instämmer. Waters huvudperson N tar denna möjlighet, men hennes identitet *formas* genom experiment, som startar bakom, kring och på scenen. I TV pågår och manifesterar sig köns- och genus-maskeraden på flera tolkningsbara områden: klädsel, frisyr, kroppsspråk, talat språk, röst och talakter.

Eftersom N blir till genom berättelsens gång har jag inledningsvis valt att följa Waters kronologi relativt nära. Tonvikten ligger på TVs första tredjedel på grund av att denna del är avgörande för Ns tillblivelse, hennes performativa genus, kön och identitet. Som Lundahl skriver: ”Identitets upptäcks inte, identitet *skapas*. Vi är inte, vi *blir*.”⁵⁹

Redan Waters anslag är vad man kan kalla teatralt eller filmiskt. N börjar med att fråga en tänkt läsare huruvida denne har smakat ett Whitstable-ostron, sett familjens restaurang i

⁵³ Lundahl refereras i Sjöblom, 2000: 19.

⁵⁴ Andersson, 2006: 24.

⁵⁵ Liljeström, 1998: 29.

⁵⁶ Översättarens anmärkning i Butler, 2005: 67f.

⁵⁷ Butler, 2005: 112ff.

⁵⁸ Sjöblom, 2000: 15.

⁵⁹ Lundahl, Pia, ”Vårt autentiska jag”, *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996: 34.

Kent eller sett henne själv arbetande i köket och nynnande på någon sång från music hall-repertoaren, som hon älskar. På bara några inledande sidor har Waters effektivt presenterat Ns familj, miljö och utseende. Hur N (som ännu inte intagit en faktisk scen) relaterar till sin verklighet som en föreställning visas tidigt i flera citat och ordval.

På en närliggande music hall ger Kitty Butler en ”masher act” (en scenföreställning som ”male impersonator”). I publiken sitter N, som för oss fascinerat beskriver numret, med fokus på Kittys korta hår.⁶⁰

Lovén menar att normer ”för lesbiskt utseende präglas av androgynt och maskulint utseende” och genom hela sin uppsats driver hon tesen att feminitet är något problematiskt och normbrytande inom den lesbiska kulturen.⁶¹ Fanny Ambjörnssons studie visar däremot att den heterosexuella omgivningen kring den lesbiska kvinnan föredrar ett feminint utseende.⁶² I relation till detta kan man nog sluta sig till att Ns blick inte är heterosexuell. Maskeraden kittlar (13) och det uppstår, med Rosenbergs ord, en ”icke-heterosexuell dissonans” mellan den underliggande biologiska kvinnokroppen och hennes maskulina scenutstyrelse.⁶³ Denna kittling gör att N avfärdar en tidigare favoriserad manlig artist (14) och hon kommer att gå på flera föreställningar för att enbart se Kitty. Samtliga i publiken förstår och känner av Kittys dragningskraft (15) och N kan på så vis dölja sitt begär bakom den mer generella passionen för den här genrens uppträdanden, och accepterad, delad idol-dyrkan. Som hennes familj säger relativt odramatiskt, då de inte följer henne på äventyren: Det är inte alla som delar intresset för ”a girl in trousers” (16). Det är intressant att N iklär sig den klänning som är avsedd för söndagspromenader med beundraren, Freddy. Hon iklär sig alltså rollen som uppvaktad kvinna när hon hoppas bli uppmärksam av en annan kvinna. Andersson menar att det finns en subversiv möjlighet ”i osäkerheten kring vem det är man klär upp sig för. För vems blick [feminiteten är] ämnad”. Hon frågar sig om ”en kvinna som i ’fel’ sammanhang iscensätter feminitet [kan] införa en osäkerhet om vilken blick hon gör det för”.⁶⁴ Jag svarar ja. Detsamma skulle nog Butler göra, som ofta betonar att subversivitet beror på kontext.

I sin feminina utstyrelse sitter N sedan och betraktar den maskulina scen-Kitty: ”I could make out all the lovely details of her costume – the watch-chain, looped across the buttons of her waistcoat, the silver links that fastened her cuffs” (17). Manliga kläder och attribut sitter på kvinnan, ”her”. Redan i denna raka beskrivning blir köns/genusglappet synligt.

Det finns också skäl till val av kvinnliga kläder och attribut. När N ska introducera Kitty för familjen uppstår viss förvirring.

⁶⁰ Håret som markör för sexuella preferenser, yrke och fängelsevistelse återkommer ett flertal gånger i TV.

⁶¹ Lovén, 2005: 11.

⁶² Ambjörnsson, Fanny, ”Johannas förändring: Genusskapande och heteronormativitet bland gymnasietjejer” i *Queersverige*, red. Don Kulick, Stockholm, 2005:108-206.

⁶³ Rosenberg, 2000: 17.

⁶⁴ Andersson, 2006: 23f.

I had hardly expected Kitty to swagger to Whitstable in her suit and a topper and her lavender gloves; but even so, when she stepped from the train and I saw that she was clad as a girl, and walked like a girl, with her plait fastened to the back of her head and a parasol over her arm, I felt a little pang of disappointment. (45f.)

Kanske är denna besvikelse grundad på antagandet att utseende förväntas representera sexualitet.⁶⁵ Väl i familjehemmet – dit släktingar kommit för att få en “peek” av Kitty – blir hon för en stund sitt sanna (?) jag: ”I fetched her a hat of Father’s and a walking-cane, and she sang us a couple of masher songs.” (50f.) Senare visar det sig att det övervägande feminina beteendet och den kvinnliga klädseln varit del av Kittys strategi – en strategi för att uppfattas som kvinna, en kvinnligt behagfull kvinna:

“Do you think I look handsome today?” she said. “Do you think I have been kind, and pleasant, and good? Do you think your parents like me?” Her words seemed wild. I did not speak, but only nodded wonderingly. “I came,” she said, “to make them. I wore my smartest frock, so they would think me grander than I am.” (citationstecken i org. 54f.)

Ett annat påtagligt glapp visar sig när N gör ett första besök i Kittys omklädningsrum:

She was dressed in the trousers and the shoes that she had worn for her act, but she had removed the jacket, the waistcoat, and, of course, the hat. Her starched shirt was held tight against the swell of her bosom by a pair of braces, but gaped at the throat where she had unclipped her bow-tie. Beyond the shirt I saw an edge of creamy lace. (30)

Här kan man läsa vissa ord som queert kodade, kanske mest uppenbart “beyond”. Bortom mansskjortan, bortom kostymen, bortom scenakten finns den feminint associerade krämfärgade spetsen. Men bortom denna finns också kroppen, huden. N kommer att lära känna Kittys kropp och hud intimt, och performativiteten in på bara skinnet blir tydlig i Ns funderingar om Kittys ”skin (which she wore with a marvellous, easy grace, as if it were another kind of handsome suit, perfectly tailored and pleasant to wear)” (89). Det är det påtagliga, yttre som N beundrar och dras till först: ”I like your costume’, I said at last. ‘I like your songs, and the way you sing them. [...] I like your... hair.” (31.) Smickret verkar fungera, för N blir senare inbjuden att vara med när Kitty sminkar av sig sin scenpersona. Jag associerar till det hoppfullt queera och Liljeström, som menar att vi ”genom att demaskera kön som iscensättning [knappast kan] eliminera det, [men] att denna verksamhet kan få kön att verka mindre kontrollerande”⁶⁶ vilket Waters genomgående verkar peka på.

Relationen mellan N och Kitty utvecklas genom frekventa besök i omklädningsrummet:

65 Lovén, 2005: 31.

66 Liljeström, 1998: 31

[E]very trip to Canterbury ended in Kitty Butler's dressingroom. I spent more time in her company than I did watching her perform upon the stage, and saw her more often without her make-up, and her suit, and her footlight manner, than with them. (36)

N får vara med under förvandlingsnumren till och från kvinna respektive man – för det handlar, som det framställs i texten, om en likvärdigt möjlig transformation, vilket utpekar kön och genus som performativa. Kitty går bakom omklädningskärmen och lämnar över delar av scenkostymen till N, respektive tar emot ”pieces of her ladies' costume” (36).

Kvinnokläderna utgör alltså även de en slags förklädnad.

Poängen med scenframställningen är att publiken ska förstå att ”mannen” på scen är en kvinna och att, som Butler skriver ” skapa ett njutbart och subversivt skådespel”.⁶⁷

Rosenberg förklarar en variant: ”Byxrollssyndromet innebär att en kvinna *en travesti*, i manskläder, intar en maskulin position samtidigt som hon låter som och de facto *är* en kvinna.”⁶⁸ Men hos Waters förstår inte alltid publiken: “A slow one tonight, Nan; I believe I was half-way through ‘Good Cheer, Boys, Good Cheer’ before they realised I was a girl!” (38.) När ett nummer får ljumt publikmottagande och bara spridda applåder, tolkas dessa som uppskattande av *åtminstone* kostymen (81).

N blir Kittys påkläderska och följer med till Londons scener och omklädningsrum. Talande nog ska de bo i ett hus på vad som kallas ”Grease-Paint Avenue”, därför att det där bor mestadels artister. N gläds vid tanken: ”I saw it instantly and it was marvellous, a street set out like a make-up box.” (61.) Även om inte själva huset motsvarar förväntningarna är det befolkat av idel performers – till och med hunden har ett artistnamn (75)! Butler menar att ”*drag*artister tenderar att leva i [...] en stödjande grupp gemenskap där erkännande blir möjligt, och som även fungerar som skydd mot våld, rasism, homofobi och transfobi”.⁶⁹

Målet för resan till London är att Kittys framträdanden ska nå de stora scenerna, de största. Managern Walter Bliss kallar Alhambra för ”the greatest Temple of Variety” vilket självfallet syftar på de varieteer som spelas där, men betydelsen blir mångbottnad när han också påpekar att det som omger dem i Londons gytter, det som får själva Londons hjärta att slå är just ”variety” – variation (66). N beskriver till och med gytret som ”that strange glamour, that lovely, *queer* variety” (min kurs. 67).

Walter instruerar Kitty och N att ”’go about the city and *study the men!*’ ‘Catch their characters, their little habits, their mannerisms and gaits’” för att ytterligare öka variationsrikedomen i Kittys sceniska figurer. Han menar att de två unga kvinnorna “must copy them”, det vill säga männen, i syfte att imitera dem. Butler menar att liknande imitationer

67 Butler, 2006: 216.

68 Rosenberg, 2000: 21.

69 Butler, 2006: 214.

bara ger kopior på kopior.⁷⁰ Detta blir tydligt i och med att ”kopiorna”, i form av Kitty och Ns mansimitationer, i sin tur blir imiterade – ”masher”numren och paret blir ”rather freely imitated” (125) av andra artister.

Det är scenklädseln, kostymerna och de karaktärer som kommer ur dem som är numrens utgångspunkt, Walter hittar sånger för att matcha kostymerna, inte tvärtom (84). Planen med en utökad repertoar fungerar och på grund av fler arbetstillfällen, på fler scener byter inte Kitty om till sina kvinnokläder mellan framträdandena (84). Detta har praktiska skäl, men antyder ändå den glidning som finns mellan att framställa sig i ett annat kön/genus några minuter på scen mot att leva fulltid utanför heteronormen.

Butler skriver att drag inte ”är en ’roll’ som kan tas av och på som det passar en”. För att förtydliga detta, får man gå tillbaka till hur författaren Esther Newton ser på drag som iscensättande av ”den gestaltungsstruktur genom vilken *alla genus* tar form”⁷¹. Och då handlar drag inte bara om en queer njutning, utan drag är också menat att ”allegoriserar de spektakulära och betydelsefulla sätt som både reproducerar och utmanar verkligheten”.⁷²

Hos Waters finns en rörelse, eller en utveckling där skillnaden mellan scenklädsel och privata kläder alltmer suddas ut. Även då N eller Kitty bär kvinnokläder ger manskläderna eko. Det tycks som att vissa egenskaper eller sinnesstämningar är vad som påverkar detta. ”She wasn’t standing as one normally stands – as she usually stood – in an evening gown. She was standing as she did when she was on stage, with her trousers on – rather cockily” heter det vid ett tillfälle då Kitty är svartsjuk (97).

För N blir själva tillvaron en scen, en skådeplats även när den officiella, utannonserade föreställningen slutat. Paret börjar ge sig i kast med en slags privat maskerad, då de prövar scenkostymer och vidhängande sångnummer i sitt gemensamma sovrum (109). Denna lek med sexuella undertoner betraktas, genom dörrspringan, av Walter och leder – inte till fruktat avslöjande av paret relation – utan till lösningen på avtagande framgång: en duo-performance är succé-receptet! ”My God – that’s it! [H]e gestured to our jackets, our hats, our gentlemanly poses – ’*this* will make us famous!” (110f.) Walter menar att kombinationen ”will lift the act above the ordinary” (112). Det är alltså dragshowen som duett – och den underliggande sexuella laddningen inom den, hand i hand med genusmaskeraden – som förväntas ge originalitet och sensation.

N har aldrig tidigare, trots sin position som påkläderska, tänkt tanken att själv prova en (mans)kostym. En anledning är att kostymerna ju varit Kittys, och för N så fundamentalt förbundna med henne. Klädomytet är verkligen transformerande: ”I felt as though I had never had legs before – or, rather, that I had never known, quite, what it really felt like to

70 Butler, 2005: 72.

71 Butler, 2005: 72.

72 Butler, 2006: 216.

have two legs, joined at the top” (114). Chaitas skriver i sin uppsats om kläders konsekvenser för handlingsutrymmet, något som vid fler tillfällen åskådliggörs hos Waters.⁷³ I exemplet ovan handlar det dock, för N främst om något annat. Hon känner en märklig lockelse i att iklädd byxorna ha fysisk kontakt med Kitty; tanken på att tillsammans stå på scen i drag ökar Ns begär. Hon frågar Kitty: ”How can you dress like this, before a hall of strangers, every night, and not feel queer?” (114.) Fantasien om situationen är ett växelspel mellan offentligt och privat begär respektive farhågor om avslöjande och en känsla av att vara konstig (som jag anser att ”queer” ska förstås i det här sammanhanget). Året är 1889 och N har tillsammans med Kitty ett partnerskap i flera bemärkelser. En ny självmedvetenhet har väckts:

Four nights before I had stood in the same spot, marvelling to see myself dressed as a grown-up woman. Now, there had been one quiet visit to a tailor’s shop and here I was, a boy – a boy with buttons and a belt. The thought, once again, was a saucy one; I felt I ought not to encourage it. (118)

Här använder Waters språket – N har blivit och är en pojke – på ett sätt som påminner om Butlers tankar om performativitet. Begreppet kön och dess status denaturaliseras, genom performans-praktikerna och karaktärerna kan då ”fremstå som kønnede individer uden hensyn til deres biologiske køn” menar Henriksen.⁷⁴ Och reaktioner kommer gällande Ns autenticitet:

“Too real. She looks like a boy. Which I know she is supposed to – but, if you follow me, she looks like a real boy. Her face and her figure and her bearing on her feet. And that ain’t quite the idea now, is it?” (118.)

Nej, poängen är här, i den teatrala kontexten den särskilda, njutningsfyllda queera dissonansen. Butler skriver att ”[n]är en genusperformance anses riktig och en annan falsk, eller när en genuspresentation anses autentisk och en annan oäkta, då kan vi dra slutsatsen att en viss genusontologi villkorar dessa bedömningar, en ontologi (en beskrivning av vad genus är) som också hamnar i kris genom genusperformansen på ett sådant sätt, att dessa bedömningar undergrävs eller blir omöjliga att göra”.⁷⁵ För att vara dragartist är det avgörande synliga sprickor. För att åstadkomma denna synliga dubbelhet korrigerar Walter Ns kostym, syr in och ut, lägger till feminina detaljer etcetera. N är förvirrad: ”[C]lad not exactly as a boy but, rather confusingly, as the boy I would have been, had I been more of a girl.” Kring resultatet reflekterar hon att det nu vore ”quite as if I had hips and a bosom” vilket hennes kropp ursprungligen inte haft i hög grad (120). Butler förtydligar: ”Det som ’framförs’ i *drag* är givetvis *genustecknet*, ett tecken som inte är samma som kroppen det

73 Chaitas, 2004: 16

74 Henriksen, 2001: 11.

75 Butler, 2006: 213.

föreställer men som inte kan förstås utan den”.⁷⁶ Jenzén skriver: ”Kroppen, såsom den teoretiseras inom queer teori, bryter med den binära uppdelningen heterosexualitet-homosexualitet och betecknar genus som performativt.”⁷⁷ Det första gemensamma, transformerande scenframträdandet blir avgörande för Ns fortsatta existens: ”The truth was this: that whatever successes I might achieve as a girl, they would be nothing compared to the triumphs I should enjoy clad, however girlishly, as a boy. I had, in short, found my vocation.” (123.)

Denna första sysselsättningen är att i komiskt färgade sång- och dansnummer parodiera manliga karaktäristika – ”[d]et rör sig i själva verket om en parodi av själva föreställningen om ett original”, menar Butler.⁷⁸

N klipper sitt hår kort. Trots att frisören förvarnar om att hon kommer att tycka att det hon ser i spegeln är ”queer” i en märklig eller negativ betydelse är det något annat hon känner.

I said nothing; but it was not with regret that I had blushed. I had blushed because my new, shorn head, my naked neck, felt saucy. I had blushed because – just as I had done when I first pulled on a pair of trousers – I had felt myself stir, and grow warm, and want Kitty. Indeed, I seemed to want her more and more, the further into boyishness I ventured. (124)

Här är Waters generös på gränsen till övertydlig med den queera informationen. Här ser man hur Ns nya genus eller roll inte följer på hennes kön, men däremot påverkar hennes sexualitet. Å ena sidan bidrar mansrollen till Ns ökade begär gentemot kvinnan Kitty, å andra sidan är ju också Kitty en iscensatt pojke, en ”masher”. Kitty, däremot verkar föredra N i feminin mundering och blir lättad när löshåret – för att dölja den korta frisyren – satts på plats på Ns huvud (124). För att ytterligare peka på komplexiteten i detta är genus inte något man gör isolerad, det är något man gör i kontakt med andra – ”även om den andre är enbart imaginär”, som Rosenberg skriver.⁷⁹ Kitty är inte lockad av den skrämmande köns-kombinationen och står här i någon mening, trots allt, för en räddhågsen heteronormativitet, som kan knytas till antropologen Claude Lévi-Strauss definition av genus som ”en förteckning över de förbjudna och påbjudna sexuella relationer som reglerar och skapar ett subjekt socialt”.⁸⁰ Rädslan för bestraffningar kommer jag till under rubriken Språkhandlingar.

Omgivningens reaktion på Ns autenticitet och Kittys konstaterande att N är ”too much like a boy” (171) är något N minns när hon övergiven och ensam känner sig utsatt som kvinna. Hon reagerar på att stan är gjord för heteropar och önskar sig en frihet, som pojke (191). Hon verkställer detta ”as easily, and fatefully, as [she] had first begun [her] music-

76 Butler, 2005: 119.

77 Jenzén, 1999: 37.

78 Butler, 2005: 92.

79 Rosenbergs förord i Butler, 2006: 23.

80 Lévi-Strauss refererad i Butler, 2006: 64.

hall career – thus easily did [she] refine [her] new impersonations, and become a renter” (202). N upplever inte att yrkesrollen som manlig prostituerad skiljer sig nämnvärt från rollen som man på scen, men det uppstår ett slags ironiskt problem när favoritscenkostymen – soldaten – i den verkliga världen ute på gatorna gör att N riskerar att ertappas och ställas till svars som en äkta soldat (228). För att så att säga leva queert – här i den bemärkelse att man lever som det genus som inte är det förväntade för ens anatomiska könskaraktäristik – är det avgörande de kulturella uttrycken (bland annat utseende), för det är ju dessa som omvärlden refererar till.⁸¹ Kläderna gör mannen, heter det. Hos Waters gör de mer än så, vilket N ser tillbaka på:

I had been known then as a handsome enough girl. But it was as if wearing gentlemen’s suits had magically unfitted me for girlishness, for ever – as if my jaw had grown firmer, my brows heavier, my hips slimmer and my hands extra large, to match the clothes. (381)

Den tidigare forskning som letat och räknat genuskoder hos Wintersons berättarjag i WB har haft en svår, för att inte säga omöjlig, uppgift. B glider genomgående undan könsklassificeringar inom det rådande, binära systemet. Det enda som nämns är några av Bs kläder (shorts 58, ”shirt” 118, ”coat” 185, underställ 75) – alla nutida, könsneutrala plagg. B arbetar som översättare, har spelat fotboll och har bruna ögon – inga ledtrådar där heller. Effekten blir inledningsvis läsarintrycket att den sparsmakade informationen måste vara viktig. Men senare tycks den tvärtom oviktig, dels på grund av *vad* Winterson väljer att nämna, dels på grund av att dessa detaljer drunknar i det stora dramat och i det stora språket. I tvåkönsmodellen blir Wintersons berättarjag i sanning ”obegripligt”. I förordet till *Genus o gjort* skriver Rosenberg: ”Ett ständigt återkommande tema i Butlers texter är de kulturellt begripliga och obegripliga kropparna. Den sociala kardinalregeln för genus är att kvinnor och män skall vara tydligt igenkännbara.”⁸²

Experimentet (?) med könsidentitet upplöser den rigida distinktionen mellan manligt och kvinnligt samt mellan biologiskt och kulturellt kön. Subjektet måste dock – i relation till Ns autenticitet hos Waters – spela ”rollen” väldigt bra och inte ha oturen att ha en alltför tydlig anatomisk könskaraktäristik. Eller så måste subjektet vara en litterär karaktär – utan köttslig kropp. I WB finns oklarheter på flera plan. Bs omgivning tycks inte reagera på dennes ”obegriplighet” – är det för att det ändå finns en tydlig könsrepresentation? Frågan kan antagligen inte besvaras. Men jag kan konstatera att Winterson gör en gestaltning som utmanar den heterosexuella matrisen. Margareta Lindholm gör i relation till detta Butlers modell tydlig: ”Det kulturella kravet att vara och förbli ett givet kön skapar nödvändigtvis ’missar’, en ström av självmotsägande gestaltningar som utmanar och överskrider [den

81 Henriksen, 2001: 12.

82 Butler, 2006: 12.

heterosexuella matrisens] krav.”⁸³ B i WB är av Winterson skapad av dessa (medvetna?) ”missar”.

Winterson dekonstruerar och upplöser, förutom kön, flera binära parbildningar, bland annat Självet/Den Andre.⁸⁴ Inom gestaltpsykologin talar man om konfluenta tillstånd och relationer.⁸⁵ I WB finner sig B ständigt vara den som kvinnor bedrar sina män med (14ff.). Denne har makt över berättelsen om affärerna med åtskilliga ”naked women”, som kvider:

When I try to read it's you I'm reading. When I sit down to eat it's you I'm eating. When he touches me I think about you. I'm a middle-aged happily married woman and all I can see is your face. What have you done to me? *Cut to en suite bathroom. The lover is crying. End scene.* (15)

Förutom de suddiga gränserna mellan självet och den andre, som detta citat är ett exempel på, visar den filmiska slutraden hur B ser erfarenheter genom ett filter av fikтивitet.

Ett ytterligare fiktionslager inom, med Wintersons ord, fiktionen WB är då B och Louise besöker operan (30ff.). Berättaren är mer intresserad av att betrakta Louise – och alla som betraktar Louise – än själva föreställningen. Denna föreställning är *Figaros bröllop* – en av operorna med queer potential, i form av ”byxroller” och är ett av få exempel i WB på teman kring det hos Waters så ofta förekommande inslaget, performans.⁸⁶ Faktum är att samma opera – som inte heller där uppskattas – förekommer hos Waters (TV 290f.).

Winterson utvecklar i *The PowerBook* från 2001 ett av temana som finns med redan i WB – virtualitet. ”Even my body is in disguise today”, heter det i *The PowerBooks* virtuella värld och jag ser denna alternativa verklighet som en parallell till performativitet och performans.⁸⁷ I WB utropas att ”Virtual Reality is on its way” (96) och B sätter fingret på vad som gör att detta är en bättre värld: ”No longer would you be watching a film from a fixed perspective, this is a film-set you can explore, even alter if you don't like it.” (97, min kurs.) B redogör för de framtida befriande möjligheterna:

The room will be a wall-to-wall virtual world of your choosing. If you like, you may live in a computer-created world all day and all night. You will be able to try out a Virtual life with a Virtual lover. You can go into your Virtual house and do Virtual housework, add a baby or two, even find out if you'd rather be gay. Or single. Or straight. Why hesitate when you could simulate? (97)

⁸³ Lindholm, Margareta, ”Vad har sexualitet med kön att göra?”, *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996:46.

⁸⁴ Detta görs genom Wintersons val av lesbiskhet (I) hävdar Henriksen, 2001: 10.

⁸⁵ Konfluens har likheter med det freudianska begreppet symbios.

⁸⁶ Rosenberg, 2000: 75ff.

⁸⁷ Winterson, Jeanette, *The PowerBook*, London, 2001:15.

5:3 Språkhandlingar

Rubriken är svenskämnets ord, som avser att språkliga yttranden *gör* något vilket har utvecklats bland annat i J. L. Austins talaktsteori, där vigselceremonien är det klassiska och mest konkreta exemplet. Butler har, liksom Sedgwick och andra queerteoretiker, vidareutvecklat detta i tankar om talakter som performativa. Butler menar att ”de flesta performativer är [...] uttalanden som när de yttras också utför en viss handling vilken har bindande kraft”.⁸⁸

Detta avsnitt handlar alltså om ett görande av kön, genus och sexualitet med språket, där jag inkluderar texternas titlar, queera begreppsanvändning, personnamn och öknamn för att se hur dessa parametrar i förlängningen verkar identitetsskapande på texternas karaktärer. Liljeström skriver i Foucaults efterföljd: ”Subjektens handlingsmöjligheter uppkommer därför att diskurser alltid är heterogena och betydelser alltid är omstridda. Dessa möjligheter till att skapa nya, andra betydelser utgör en frihetspraktik – inte frigörelse – från samtida och tidigare diskurser”.⁸⁹

Betydelsen bakom titeln *Tipping the Velvet* blir i läsningen gradvis klar. I Ns och Kittys första sexualakt beskriver N Kittys könsorgan som ”smooth as velvet” (105). Men det är först när N träffat Florence som vi och N får den fulla betydelsen av frasen. ”Tipping the velvet” – att kyssa sammet⁹⁰ – är i queera kretsar ett internt slanguttryck för oralsex mellan kvinnor (416f.).

Trots Ns allt större kunskaper om manliga roller, och lockelser i dessa, är det Kostymen Kvinna som blir ett av de stora avgörandena för relationen till Kitty. Kitty ger N en klänning med orden ”made just for you, like Cinderella’s slipper, and [it] is too peculiar a size to fit anybody else” (93). Klänningen verkade på N ”so transforming it was practically a disguise”. Samtidigt menar N att hon ”looked more like a boy who had donned his sister’s ball-gown for a lark” (94). Omgivningen reagerar dock annorlunda: ”You have become quite the handsome young lady” och ”you’re so grown-up tonight I didn’t recognise you!” (95). Dessa fraser bekräftar bilden av kvinnokostymen som likvärdig manskostymen i skaparkraft – i andras ögon *blir* N en ung kvinna i och med klänningen. Talakterna som utgör omgivningens reaktioner skapar N. Ns tanke- och känslvärld påverkas av detta: ”I wasn’t used to thinking of myself as a grown-up woman, but now, clad in that handsome frock of blue and cream, satin and lace, I began at last to feel like one.” (95.) Den tidigare så grå familjeflickan blir tagen för att vara skådespelerska, eller dansare (96). Även om jag uppfattar Ns fokus på att bli vuxen är citatet ytterligare ett exempel på hur kläderna, tillsammans med språkhandlingarna *gör* kön, och identitet hos Waters. När N efter räddhåset

⁸⁸ Butler, 2005: 99f.

⁸⁹ Liljeström, 1998: 25.

⁹⁰ Kyssa sammet är titeln på den svenska översättningen av Waters roman.

förhalande avslöjar sanningen om sig själv för Florence (397) är detta en sanning som inkluderar åren som artist, manlig prostituerad och åren tillsammans med den sapfiska överklassen, där N var maskot åt den tidigare gifta och flera år äldre Diana Lethaby (251). Diana ägnar sig åt lust, lyx, droger och välgörenhet i form av bidrag till suffragetterörelsen (280). N är och definieras av Diana som ”tart” (248); N är i princip ägd och blir ”kept” (249), hon kallas omväxlande ”freak” och ”boy” (278). Relationen till Diana medför en rad, inte minst språkliga, konsekvenser för N och berättelsen. Nya ord introduceras i berättelsen. N har tidigare varit ovetande om att homosexualitet mellan kvinnor över huvud taget existerar (107); nu nämns ordet ”lesbian” (275) för första gången.⁹¹ Ett uttryck för lesbisk partner som förekommer i TV är ”uncle” (ex. 408f., 438). Ns språkbruk blir grövre, särskilt i sexuellt hänseende (267). Denna värld, med Diana som allsmäktig drottning, verkar totalt uppslukande och (återigen) transformerande på N. N säger: ”I could not imagine a life beyond her shaping.” (282.)

I samband med påbörjandet av Ns yttre transformation, flera år innan, ska hon få ett nytt namn. Denna talakt formuleras på olika sätt: ”[C]hanged my name” (123) antyder ett aktivt och självständigt aktörskap; ”I was given a new name” (124) påvisar att någon annan ger henne namnet, och förnamnet byts ut eftersom Kitty tidigare ”re-christened” (125) Nancy. ”Nan” blir det ”special name” som Kitty, till Ns glädje, använder inför alla (50).⁹² I mer privata sammanhang kallar Kitty N för ”Miss Mermaid” (152), med anspelningar på Ns bakgrund som ostronflicka och, som jag senare ska visa, sexualitet. Det framträdande är den performativa handling det innebär att namnge någon. N som, i någon mening, *nytt* subjekt skapas i hög grad av namnprocessen.⁹³ Hennes identitet skapas och omskapas i en performativ maskerad både i det privata och i full syn- och hörbarhet.⁹⁴

Ns scenefternamn kläcks efter flera mer eller mindre fantasifulla förslag, av en hyresgäst på Grease-Paint Avenue – ”Nan King” (125). Här är det omöjligt att inte se maskulint mäktiga konnotationer. Att N får ett namn med tydliga likheter till den kvinnliga position det innebär att iscensätta manligt genus – drag king – är knappast ogenomtänkt.⁹⁵

Frågan om namn är viktig i TV, och även hos Butler, som nämner den performativa, särskilda ”makt namnet har i skönlitteraturen” och hur namnens (fiktivt) skapade och skapande karaktär pekar på en ”*kris i referentskapet*”.⁹⁶ Turerna kring Ns namn är många och växlande. Jag tycker det är värt att redogöra för dem här, eftersom de säger något om N och om det instabila referentskap Butler tar upp.

⁹¹ Överklassen hade som det framstår i TV privilegiet att, trots att lesbiskhet var straffbart (TV 303), kunna utöva samt tala och läsa om lesbiska sexuella praktiker. Se också Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University press, 1993: 9, samt not 11 om ord för lesbiska.

⁹² I de på svenska välkända Kitty-böckerna heter huvudkaraktären Nancy på engelska – en märklig slump på svenska.

⁹³ Om namnets fundamentala betydelse se Butler, 2005, 192.

⁹⁴ Gregory Woods tonvikt vid synlighet och hörbarhet som fundamentala för identitet citeras och refereras till i Rosenberg, 2002: 117f.

⁹⁵ Om namn som könsidentitetsmarkör, se Chaitas, 2004, 20f.

⁹⁶ Butler, 2005: 196ff.

När N hyr ett rum hos en äldre kvinna och hennes utvecklingsstörda dotter sker en återgång: N presenterar sig då som ”miss Astley” (184). I samtal med en annan prostituerad (en pojke i flickkläder, en ”mary-anne”) tar N namnet Kitty (204)! Parallellt bär Kitty, som fortfarande uppträder och nu är gift med Walter, sin makes scenefternamn – Waters (291). I relation till Diana blir N ”Nancy King” (239) – en hybrid av det namn hon haft som barn och det namn hon burit på scen. Diana och N söker *mer* maskulinitet och N blir ”Neville King” (279). Då hon söker upp Florence presenterar N sig som ”Nancy Astley” (351), det namn föräldrarna gett henne och cirkeln verkar vara sluten när Florence i ett ögonblick av förtrolighet använder Ns föräldrars vardagliga smeknamn, ”Nance” (384). Men dåtiden gör sig påmind då N på en lesbisk klubb blir igenkänd som kultartisten ”Nan King” (419). När Kitty, i sista kapitlet vill ha N tillbaka försöker hon med det smeksamma ”Nan” för att närma sig. Då tar N kommandot: ”’Don’t call me that,’ I said pettishly. ’No one calls me that now. It ain’t my name, and never was.’” (467.)⁹⁷

Waters använder genomgående varianter av orden ”gay” och ”queer” i TV. Användningsområdena skiftar och betyder ibland dåtidens glad respektive konstig, och tycks ibland få nutida betydelser av homosexuell.⁹⁸ Det finns många dubbelydiga exempel, ett rör ”gay” publik (134) och på samma sida används queer som smädesord. Det är Ns syster Alice som står för ett av de största sveken och värsta förnekandena i relation till N, då hon menar att Ns kärlek till Kitty är ”wrong and queer” (134). Skällsord verkar inte alls lika sårande vid andra tillfällen. Då Diana kastar ut N är orden avdramatiserade – eftersom samma ord tidigare använts som uttryck för och i sexuell lust (323). Djupt sårad blir N när Florence svartsjukt och argt kallar henne oansvarig och en ”real gay tom”. ”’I wouldn’t have been a tom att all,’ I said, more hurt by her words than I was willing to show, ’if it hadn’t been for Kitty Butler.’” (434.) Vilket är sant och har flera betydelser. ”Tom” har använts med negativa intentioner. I relation till detta har Kitty varit delaktig i skapandet av N, genom att starkt *förneka* tillhörighet: ”’Toms. They make a – a *career* – out of kissing girls. We’re not like that!’” (131.) ”Tom” är också en synonym till lesbisk och där är Kitty delaktig som Ns första, omvälvande kärlek. Utöver detta *blev* N en ”tom” genom att kallas det på scen, tillsammans med Kitty.⁹⁹ Den oro N redan tidigt känt (23, 118f.) inför förbjudenheten i sitt begär, både till en annan kvinna och till manskläderna, blir bekräftad. En full man i publiken har somnat och vaknar med buller och bång. Han stör den övriga publiken, som hyschar åt honom att visa respekt för flickorna – N och Kitty – på scen. ”’Girls? You call them girls? Why, they’re nothing but a couple of – a couple of *toms!*’” (140.) Publiken stelnar; ”They looked at us, and saw – what?” undrar N förskräckt (141). Tystnaden bryts: “There were

97 Flera andra karaktärer i TV genomgår liknande, om än mindre omfattande, transformationer.

98 Dessa flertydigheter faller ofta bort i den svenska översättningen.

99 ”Tom” är förutom beteckningen för hankatt ursprungligen är ett thailändsk ord för en lesbisk kvinna med maskulint utseende/uttryck (dvs. butch?). Denna betydelse kan inte beläggas genom något officiellt uppslagsverk, vilket kan ses som symptomatiskt.

shouts from the hall, at last, and cries of ‘Shame!’” (142.) N blir då, och i kölvattnet av den skamfyllda exponeringen, en ”tom”.

Det blir här aktuellt att ställa skam eller förbud i relation till tillåtande. Kampen för lika rättigheter gäller bland annat ”den ambivalenta gåva som legitimitet kan vara” som Butler skriver. Hon menar att problemet med viss typ av legitimitet kan vara dess villkor och att ”ens offentliga och erkännbara upplevelse av att vara en person ytterst sett är beroende av denna legitimitets vokabulär”.¹⁰⁰ Återstår att göra denna vokabulär, här ordet ”tom”, till sin. Waters väcker frågor genom att visa hur man genom att bli kallad, blir det man kallas.¹⁰¹ Maria Lappea refererar i sin uppsats om kärlek och begär hos Krusenstjerna, till Butler: ”När den heterosexuella matrisen drar en gräns mellan det som är godkänt och det som är förbjudet, märker den också ut vad det förbjudna är. På så sätt producerar den också dessa förbjudna identiteter.”¹⁰² Waters visar detta tydligt. Butler fortsätter angående nedsättande anrop: ”Tillrättavisningen inte bara kuvar eller kontrollerar subjektet, utan utgör också en viktig del av det rättsliga och sociala *formandet* av subjektet. Anropet är formerande, eller performativt, eftersom det initierar individen till subjektets underkastade status.”¹⁰³

Utsattheten är tröttande för N, hon söker något annat och ser en chans till nystart som anonym hyresgäst. Men N kan inte bli av med sin förvärvade identitet: ”I had come to Quilter Street to be ordinary; now I was more of a tom than ever” (403), berättar hon. Citatet sätter ”tom” i relation till normalitet på samma sätt som queerteorin ibland gör. På ett motell, där en kvinna i dörren tar betalt för rummen per timme kan N smita in och ut iklädd kvinno- respektive manskläder, en nödvändighet för hennes profession som renter: ”I think she was never quite sure if I were a girl come to her house to pull on a pair of trousers, or a boy arrived to change out of his frock. Sometimes, I was not sure myself” (195.) Denna förvirring kan kanske upplösas genom att vara ”tom”. N säger om sitt kön – ”my tommish parts” (404) – när hennes lust uppväckts av Florence, vilket visar på hur pass diskursivt konstruerad könet och kroppen är, ända in på organnivå.

Som ”tom” blir N bortvald av Kitty. Kitty vill inte riskeras att exponeras som ”tom” vid fler tillfällen – en risk som ökar genom att stanna vid Ns sida. N blir övergiven på grund av Kittys ”internaliserade homofobi”.¹⁰⁴ Men just i egenskap av ”tom” blir N istället vald av Diana.

¹⁰⁰ Butler, 2006: 116.

¹⁰¹ I den svenska översättningen Waters, Sarah, *Kyssa sammet*, [1998], sv. övers. Gun Zetterström, Stockholm, 2004, försvinner ditinktionen mellan ”tom” som översatts med ”pojke” och tidigare nämnda ”boy” som översatts med ”gosse”.

¹⁰² Lappea, Maria, *Kärlekens morgonrodnad*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2004: 8.

¹⁰³ Butler, 2005: 191.

¹⁰⁴ Müller, 2004: 12.

I *Written on the Body* är det B och Louise som skriver varandra. Louise på Bs kropp – “I didn’t know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book” (89) – och B historien om dem båda. Fiktiviteten och språket är det som bär WB.

You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. [Y]ou tap a message on to my skin, tap meaning into my body (89). Your hand prints are all over my body. Your flesh is my flesh. You deciphered me and now I am plain to read. The message is a simple one; my love for you. I want you to live. Forgive my mistakes. Forgive me. (106)

Butler skriver att ”genusmorfologins ideal rent bokstavligen [är] inristade i köttet”.¹⁰⁵ Winterson gör nya inristningar, omristningar med språket. Butlers obegripliga kroppar kan existera inom queer litteratur, som texter, vilka kan läsas och skrivas utifrån flera diskurser, menar Laskar.¹⁰⁶

B i WB är mångtydig, och kanske ”obegriplig” i andra kontexter än den fiktiva. Men Wintersons B har en queer, tillika feministisk, potential. Sjöblom frågar sig i anslutning till detta om man kan ”förhålla sig till berättarens röst som en jämställd berättarröst, genom att den i sin androgynitet fördelar narrativen mellan könen”.¹⁰⁷ Jenzén vill inte kalla B androgyn, ”utan istället en konstruktion som omfattar **både** en manlig identifikation och en kvinnlig. Konstruktionen finns i språket”.¹⁰⁸

Liksom N och Kitty hos Waters blir kärleksparet i WB utsatta för omgivningens homofobi: “Mum saw you go in and heaved herself off the stripey fold-out camping stool. ’You should be ashamed of yourself. There’s families out here.’” Detta sätter den heteronormala familjen i relation till B och flickvännen. Trots tillropet kysser de varandra öppet, i vattnet: ”You said, ’There’s nobody here but us.’ I looked up and the banks were empty.” (11.) Skamimperativet gör att paret – vilket omvänt så ofta händer queera personer – inte låtsas om, till och med osynliggör den ”normala” familjen. I WB förekommer också andra subtila former av förtryck: “Sexually transmitted diseases are not normally an isolated problem. If your habits are such that you have caught it once it’s likely that you will catch it again”, säger en sjuksköterska till B, som trots att denne testat negativt kallas tillbaka efter tre månader (47). Efter sexäventyr i det gröna måste B besöka läkaren åtskilliga gånger, bland annat för att få en tistel bortplockad (19). Läkaren säger att det finns sjukhus speciellt ”for people like you” och detta oroar B – man vill inte ha ”PERVERT” inskrivet i sin journal (20). Men generellt är det inte B som blir definierad eller etiketterad. Definitioner är berättarprivilegiet.

¹⁰⁵ Butler, 2006: 69.

¹⁰⁶ Laskar, 1996: 75.

¹⁰⁷ Sjöblom, 2003: 41.

¹⁰⁸ Jenzén, 1999: 37.

De liknelser och benämningar som ändå förekommer om B själv är oförargliga, och könsöverskridande. Christopher Robin (61), Jonah i valen (120), Sir Lancelot (159) och andra figurer betecknar B.¹⁰⁹ B liknar sig själv och sina känslolägen vid "a convent virgin" (94), "a schoolgirl" (82) likväl som "Boy Scout" (58). Winterson visar sin huvudkaraktärs synlighet och betydelse bland annat genom att *inte* tillskriva denne ett namn. Louise säger till B: "When I saw you two years ago I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen." (84.) Louise berättar: "I asked the desk clerk if he knew your name. When I had your name I found your address." (84.)

Louises namn är till skillnad från Bs skrivet i sten. Själva *ordet* är för B bitterljuvt: "Whenever the word Louise came into my mind I replaced it with a brick wall" (94), säger B om sin strategi för att klara av sitt eget välmenande brott, att ha lämnat henne. "[T]he L that tattoos me on the inside" (118), heter det vidare vilket antyder både L-ordet lesbisk och Louise. Hela Bs tillvaro har blivit Louise: "You are what I know" (120), säger B.

Referenserna till queert associerade begrepp och företeelser finns, men är betydligt mycket mer sparsmakade, implicita och otydliga än hos Waters. B säger om ett möte: "We're dancing together tightly sealed like a pair of 50s homosexuals" (73) – det vill säga inte som ett kvinnligt homosexuellt par utan som två män. Louise är inte man, alltså åsyftas två kvinnor? Om en gammal pojkvän (av manligt kön?), Frank, som bar tunga guld-smycken, skriver B att denne trots smyckena och kropps-konstitutionen inte uppnådde en, i Bs ögon positiv, "butch"-effekt (93). Här blir begreppen återigen tve- eller flertydiga. Är Frank en butch-kvinna eller avser Winterson och B att butch även kan tillskrivas män? Också i fantasierna om Louise överskrids gränser. B fantiserar om Louise som kött – "well-hung" (136) – vilket kan syfta både på välhängt, mörkt kött och slanguttrycket för en, avseende könsorganets storlek, välutrustad man. Begreppet "queer" nämns, vad jag funnit, en gång och då i betydelsen manlig homosexuell (33). B berättar om en före detta pojkvän, Bruno, som fann Jesus när han låg klämd under en garderob – Jesus kom ut ur denna (152). Tvetydigt återigen. Om garderoben är ett tungt skåp kan Brunos möte med Jesus förstås som en näradödenupplevelse. Alternativt handlar det förstås om huruvida man (eller Jesus?) har kommit ut ur garderoben, det vill säga exponerat sig som homosexuell.

Winterson visar hur språket som beskriver världen och verkligheten ofta *utgör och är* världen och verkligheten. Orden *jag älskar dig* ser B som "our own private altar" (11). Det finns flera språkliga paralleller till äktenskap och heterosexuella institutioner: "I didn't say, 'With this ring I thee wed.' I didn't say, 'With my body I thee worship.' How can you say that to one person and gladly fuck another? Shouldn't you take that vow and break it the way you made it, in the open air?" "You never give away your heart; you lend it from time

¹⁰⁹ Winterson arbetar skickligt i WB och andra böcker med intertextuella element och glidningar mellan saga och verklighet samt historia och nutid – detta grepp kräver dock (minst) en ytterligare uppsats, och lämnas därför här.

to time. If it were not so how could we take it back without asking?” (16.) Frågeställningen pekar på absurditeten och ihålligheten i vigselceremoniens talakt. “The most reliable Securiour, church sanctioned and state approved, is marriage. Swear you’ll cleave only unto him or her and magically that’s what will happen.” (78.)

5:4 Den Heteronormala Familjen?

Under denna hybridartade rubrik inkluderar jag (queera) sexuella praktiker inom texterna i relation till hur heterosexuella sexualpraktiker framställs. Vidare undersöker jag hur institutionen Det Heterosexuella Äktenskapet och dess inbyggda förgivettaganden åskådliggörs, för att till sist söka queera familjekonstellationer och relationer.

Ett vanligt motiv i de texter Müller undersökt är hur ”en heterosexuell kvinna [...] genom en sexuell erfarenhet med en annan kvinna (vars sexuella identifikation är otydlig) [kommer] till insikt om sin otillfredställande livssituation. Hon bryter för en kort tid med sitt invanda liv men återvänder sedan till heterosexuella relationer eftersom det lesbiska alternativet av olika skäl är otänkbart”.¹¹⁰ Varianter av detta motiv förekommer i TV och WB. Jag tänker då på hur Kitty, hos Waters, i någon mening vill bryta med Walter, men stannar i äktenskapet och hur Louise, hos Winterson, vill bryta upp sitt äktenskap, men ändå motvilligt stannar – tvingad både av sin man och av B.

Butler menar att det ligger ”en viss komik i att ’queer’ så totalt frikopplats från sexuell praktik att varje välvilligt inställd heterosexuell kan anamma begreppet”.¹¹¹ Waters gör en insats gällande ”avsexualiseringen av lesbiska”.¹¹² Wintersons WB kan inte heller anklagas för att vara avsexualiserad, men som redan framgått är det osäkert om det är sex mellan två kvinnor som skildras, när det gäller B och Louise.

N har i TV uteslutande sex med kvinnor – Kitty, Diana, Zena och Florence – däremot säljer hon sexuella tjänster till män, men ger dem inte tillträde till sitt könsorgan eller sin sexuella lust. Rosenbergs definition av genus som ”en praktik av improvisationer inom en scen av tvång” är adekvat generellt och hos Waters.¹¹³ Tvånget handlar, i anslutning till Butlers modell av den heterosexuella matrisen, om att objektet för identifikation inte tillåts vara detsamma som för begär.¹¹⁴ Jag menar att N genomgående gör revolt mot denna tvingande princip, genom att begära Kitty i alla hennes skepnader *och* identifiera sig med henne både som privat kvinna, offentlig scenpersonlighet och ”masher”.

Den mest sexuellt explicita relationen i TV är den mellan N och Diana. N blir som ”renter” förföljd av en droska, som förväntas tillhöra en rik man. Trots att det är förbundet med

¹¹⁰ Müller, 2004: 9.

¹¹¹ Butler, 2005: 230.

¹¹² Butler, 2005: 113.

¹¹³ Rosenbergs förord i Butler, 2006: 23.

¹¹⁴ Butler, 2005: 122f.

risker, men på grund av ekonomiska behov och nyfikenhet, klättrar N in i vagnen – som inte innehåller en man, utan Diana (230ff.). N blir tagen till Dianas bostad och förförs – ”I felt like a man being transformed into a woman at the hand of a sorceress” (240). Förklädnaden till man, samt Ns lust att bli dominerad blir påtagligt avslöjad. Diana säger triumferande om framgången i sin dominanta förförelseakt: ”Did you think, if you wore a silken cock, it meant you never had a cunt at the seam of your drawers?” (249.) Genusmaskeraden in på bara könet. N kan inte längre inbilla sig att hon efter Kittys svek föredrar celibat och avstånd gentemot kvinnor. Tillvaron hos Diana – belagd med stränga villkor – blir för N ett slags nytt lesbiskt, sexuellt uppvaknande, om än iklädd pojkrollen styrd av den feminina Diana i en maskulin, överordnad position. ”If I had a cock, it would have been twitching” (259), menar N och upphetsningen i situationen och relationen är uppenbar – och återigen könsöverskridande. Hela huset är bebott och besökt av lesbiska eller queera figurer. Straffbarheten i homosexuella handlingar gör att personalen (bland andra jungfrun Zena Blake) är solidariska och diskreta avseende de sexuella utsvävningar som sker inom de fyra väggarna (261).

De ”äktenskapliga plikter” – där patriarkatet ställer krav på kvinnor att stå till sexuellt förfogande oavsett egna begär – som Borgström resonerar kring ur ett feministiskt perspektiv, är i högsta grad jämförbara med de krav som Diana ställer på N.¹¹⁵ N njuter av performansen i diverse roller, som Diana beordrar henne att iscensätta – vid ett tillfälle blir N avtäckt som en staty (281). Jag frågar mig om njutningen ligger i det ojämlika förhållandet, där Ns lyxtillvaro är långt ifrån synonym med hennes frihet. Müller skriver angående sitt undersökningsmaterial:

Den kvinnliga partens hänvisning till en passiv objektsposition ställs i blyxtbelysning i det lesbiska mötet, där åtminstone en part måste bryta med den heterosexuella genuskoreografin och förskjuta maktrelationerna genom att agera enligt ett annat manuskript om ett initiativtagande, aktivt kvinnligt begär, ett manuskript som – i avsaknad av förebilder – trevande måste skrivas själv.¹¹⁶

I och med Ns ”anställning” hos Diana blir butch/femme-tematiken aktuell i TV. Butler lånar gestaltpsykologins begrepp *figur* och *grund* för att åskådliggöra denna queera praktik, där könskaraktäristik, genus, sexuella begär och beteenden kan kombineras på icke-normativa sätt: ”Uppenbart lämnar detta sätt att betrakta genuskodade begärsutbyten utrymme för en långt högre grad av komplexitet, då spelet mellan maskulin och feminin, liksom omvandlingen av ’grund’ till ’figur’ kan utgöra ytterligt komplexa och strukturerade begärsproduktioner”.¹¹⁷ Man kan bland annat tänka på det pålagda, performansen/figuren,

¹¹⁵ Borgström, 1998: 9.

¹¹⁶ Müller, 2004: 12.

¹¹⁷ Butler, 2005: 90.

som N gör åtskilliga gånger. Det finns också skillnader i vad som utgör Ns attraktion gentemot Kitty, torskarna, Diana, Zena respektive Florence. Denna queera variation i Ns begär – som ändå rör sig inom spänningsfältet maskulin-feminin – avfärdar den heteronormativa ”[t]anken att butch och femme på något sätt är ’efterbildningar’ eller ’kopior’ av heterosexuellt utbyte”. Sådana förenklingar ”undervärderar den erotiska betydelse som dessa internt dissonanta och komplexa identiteter har för att förändra innebörden i de hegemoniska kategorier som förverkligar dem”, menar Butler.¹¹⁸

Men Ns relation till Diana, som inledningsvis spännande sexuellt experiment, får allt fler negativa inslag och konsekvenser. Queer teori och aktivism har kritiserats för sin kontroversiella syn på sex när vissa queeranhängare i princip förespråkar frånvaro av restriktioner för sexuella praktiker, ett ”etiskt minimum”.¹¹⁹ Borgström förtydligar kritiken: ”Romantiseringen av det udda och ett maktperspektiv som fokuserar institutionernas förtryck av den marginelle men inte det förtryck den marginelle själv kan utöva, utgör kanske det mest omstridda inslaget i queer, både som politiskt och teoretiskt begrepp.”¹²⁰ Jag vill hävda att Waters ifrågasätter just detta genom skildringen av Diana och N, men utan att förlora en queer sexuell spänning eller sätta sig till doms över vad som kan passera avseende *sexuellt* beteende.

En del av Dianas förtryck handlar om att när N blivit avståndstagande till kvinnokläder (279) så slänger Diana – på grund av Ns mer frekventa uppror mot underordning och ett hämndlystet sexuellt möte med Zena – ut henne i bara en sjaskig klänning (325ff.) och en väska med de gamla scen- tillika ”renter”-kostymerna. Valet står nu mellan att sälja kostymerna eller att sälja sig själv, iklädd dem (333). Det allra värsta, när N blivit övergiven och bestulen också av sin medbrottsling Zena, är nödvändigheten att sälja sin kvinnokropp:

The idea of begging was hateful to me – I could not bear the thought of trying to extract pity and coins from the kind of gentlemen who, a fortnight before, had admired the cut of my suit or the flash of my cuff-links as I passed amongst them at Diana’s side. The thought of being fucked by one of them, as a girl, was even worse. (337)

Denna tanke gör att N i desperation söker efter Florence, som kanske inte ens minns henne.

N är som kvinna mer sårbar än som man och hon reglerar tillträdet till sitt kön, som jag ser det av anledningen att det är privat. Könet har direktförbindelse till hjärtat – båda dessa organ berördes först av den största, svekfulla kärleken Kitty. Den genomgående metaforen

118 Butler, 2005: 90f.

119 Laskar, 1996: 3.

120 Borgström, 1998: 13.

för sexualitet och kvinnans könsorgan i TV är ostronet, med sitt hårda svåröppnade skal, sin salta doft och smak och kanske ruvandes på en pärla.¹²¹

När Kitty för första gången tar och – som den gentleman hon är – kysser Ns hand blir N medveten om hur arbetet, med den dagens ostron på restaurangen, måste göra sig påmint.

I made, at once, to pull my hand away; but she held it fast in her own, still pressed to her lips, and laughed at me over the nuckles. There was a look in her eye I could not quite interpret. 'You smell,' she began, slowly and wonderingly, 'like-' (33)

Kitty tycker här – förutom de tämligen uppenbara sexuella associationerna? – att N doftar som en sjöjungfru. Efter det första fullbordade sexuella mötet säger Kitty: "[W]hen I first smelled the oyster-liquor on your fingers [...] I began to think of you as – as I shouldn't have." (108.) En senare sexualakt beskrivs som att paret "fitted together like the two halves of an oyster-shell" (132). Kärleksgåvan till Kitty från N blir "a single flawless pearl that was mounted on silver and hung from a chain" (92). Pärlan blir del av parets kärleksliv (153) men hänger sedan svekfullt på plats i halsgropen när Kitty bedrar N med Walter (172). Därmed har ostronet spelat ut sin roll som symbol för Ns kärlek och begär till Kitty. Men trappan upp till Dianas budoir beskrivs av N som de inre vindlingarna i ett snäckskal (238) och antyder en liknande sexuell symbolik som här innebär att N återupptäcker sitt kön. B i WB har, som jag nämnt, ständigt återkommande relationer med gifta kvinnor. B berättar: "She lifts herself off me and dials the number resting the receiver against her breasts. She's wet with sex and sweat. 'Hello darling, yes fine, it's raining outside.'" (72.) Några *tydligt* heterosexuella sexscener finns inte i WB. Å andra sidan är det ju med Wintersons fiktion, som Jenzén konstaterar att där "upphör distinktionen mellan heterosexuellt och homosexuellt begär vilket öppnar för mer flexibla positioner".¹²² Kanske har de som kommit fram till att B måste vara en lesbisk kvinna ändå kommit fram till rätt slutsats. Säkerligen har de sneglat på Wintersons tidigare böcker för ledtrådar. "I alle fortaellingerne er de to elskende to kvinder hvoraf den ene er gift med en mand", skriver Henriksen om *The PowerBooks* trekantsdramer.¹²³

Flest sexuella scener utspelar sig mellan B och Louise. De sexuella mötena utgör "a game between equals who might not always chose to be equals" (67), vilket kan innebära en sexuell lek med över- och underordning som kan jämföras med den mellan N och Diana i TV. B vill – i paritet med Waters ostron- och snäckmetaforer – ta sig an och in i Louises håligheter. Detta beskrivs vid flera tillfällen som en önskan till penetration: "I want to roll on to you and push myself into you." (110), "[w]ill you let me crawl inside you"? (115),

¹²¹ Om ostronet som lesbisk intertext och (kvinnlig) sexuell symbol se Castle, 1993: 78ff.

¹²² Jenzén, 1999: 37.

¹²³ Henriksen, 2001: 8.

”[l]et me penetrate you” (119). B konstaterar att Louise “smells of the sea. She smells of rockpools when I was a child. She keeps a starfish in there” (73) och “[i]t’s well-known that molluscs are aphrodisiac” (89). Om de ”naked women” och deras äktenskap, som blir så påverkade av B (se avsnittet Performativitet och performance) sägs det:

It’s flattering to believe that you and only you, the great lover, could have done this. That without you, the marriage, incomplete though it is, pathetic in many ways, would have thrived on its meagre diet and if not thrived at least not shrivelled. It has shrivelled, lies limp and unused, the shell of a marriage, its inhabitants both fled. (15)

Här beskrivs äktenskapet som ett objekt i sig självt, en institution som bebos av två personer, en man och en kvinna. Äktenskapet associeras till (snäck)skal, och där Waters använde metaforen uteslutande för sexuell lust, får bilden hos Winterson flera betydelser. B säger: ”People collect shells though don’t they? They spend money on them and display them on their window ledges. Other people admire them. I’ve seen some very famous shells and blown into the hollows of many more”. Återigen bilden för kvinnokönet? ”Where I’ve left cracking too severe to mend the owners have simply turned the bad part to the shade”(15.)

Gestaltpsykologins begrepp konfluens innebär ett överskridande av jaggränser i en relation. Genuin kontakt mellan människor – två åtskilda subjekt – kräver frånvaron av konfluent sammanflytande. Ett undantag – då konfluens är både nödvändig och, i brist på bättre ord, naturlig – är förälskelsefasen. För B handlar sex och kärlek om gränser, eller snarare överträdelser av dessa. Winterson gör detta både inom narrativet och en för romaner radikal språkanvändning och uppbyggnad av språkliga gränser. Det avsnitt som benämns huden, ”THE SKIN” (121ff.), är ett av flera som omskriver gränser i Bs värld. Om den gränslösa relationen till Louise skriver B:

Skin is waterproof but my skin was not waterproof against Louise. She flooded me and she has not drained away. I am still wading through her, she beats upon my doors and threatens my innermost safety. (163)

I konfluens blir ens jag upplöst, ens jagutrymme kringskärs av den andre, och av det gemensamma. Men det är detta tillstånd B ändå söker med flera medel, som då kroppen liknas vid karta och gränsland: ”Louise, your nakedness was too complete for me, who had not learned the extent of your fingers. How could I cover this land? Did Columbus feel like this on sighting the Americas? I had no dreams to possess you but I wanted you to possess me.” (52.) Önskan är att tillsammans med Louise utgöra ett slags gränsöverskridande, gemensamt pussel: “I wanted to fit you, not just in the obvious ways but in so many indentations” (129.) Är ”obvious” här verkligen så uppenbart? Är det uppenbara en fallisk penetration, en önskan att passa ihop som kärlekspartners och personer eller vad?

B fortsätter: "It was a game, fitting bone on bone. I thought difference was rated to be the largest part of sexual attraction", vilket är att ge en ironisk känga till den tvingande tre-enighet som den heterosexuella matrisen utgör. "[B]ut there are so many things about us that are the same" (129) konstaterar B, vilket säger att identifikation/likhet och begär kan samexistera – för det *finns* ju en påtaglig sexuell attraktion mellan B och Louise.

Louise bestämmer sig för att lämna sin man; attraktionen till B kan inte längre förnekas. "I've hidden those words [I'm going to leave him because my love for you makes any other life a lie.' (98)] in the lining of my coat. I take them out like a jewel thief when no-one's watching" – orden är något man kan ta på – "[t]hey haven't faded. Nothing about you has faded". Här är återblickandet i WB sorgligt. "You are still the colour of my blood. You are my blood. When I look in the mirror it's not my own face I see." (99.) Detta kan jämföras med orden från de "naked women" som B tidigare återgett. Är konfluensen, det gränslösa ihopflytandet berättarens syn på kärlek? "Your body is twice. Once you once me. Can I be sure which is which?" (99.)

Gränserna är alltså i WB och för B allt annat än klara. "I'd never known it myself although I'd seen it in a couple who'd been together for a very long time. Time had not diminished their love. They seemed to have become one another without losing their very individual selves. Only once had I seen it and I envied it." (82.) Kanske är detta tvärtom svaret B söker: att komma längre än den konfluenta förälskelsen och inte avsluta relationen just innan eller när den tar slut? Sett ur det perspektivet är WB, liksom TV, en slags utvecklingsroman, där B går från ovilja att binda sig till total uppslukning i och av Louise och vidare till att (förment osjälviskt) lämna henne för att till slut finna henne. Men slutet är öppet. Avundsjukan i citatet kan också handla om hur minimal chansen är för B att få lång tid med sitt livs kärlek, på grund av Louises sjukdom, och Bs eget svek.

Waters beskriver i TV inte någon heterosexuell sexakt och gör heller inga direkta anspelningar på hur heterosexuell sex tar sig uttryck. Dock är heterosexualiteten den underliggande och överskuggande normen. Det är osäkert vad hyresvärdinnan på Grease-Paint Avenue avser när hon anvisar de då unga flickorna N och Kitty deras rum.

You won't mind doubling up, of course,' said Mrs Dendy, who had followed us to the bedroom.
 'You'll be quite on top of each other in here, I'm afraid – though not so tight as my boys downstairs, who only have the one room. But Mr Bliss did insist on a decent bit of space for the two of you.'
 She smiled at me, and I looked away. 'It's perfect, Mrs Dendy. Miss Astley and I will be as cosy here as two peg-dolls in a dolls' house – won't we, Nan?' (70)

Mrs Dendys syn på det självklara kan i denna kontext – ett artistbelamrat, utifrån tidigare antydningar, queert hus – vara att hon ser N och Kitty som det kärlekspar de är på väg att

bli. Walter Bliss omsorg angående utrymmet kan handla om hans svartsjuka eller oro. Kitty verkar här ta orden ”doubling up” och ”on top of each other” som de sexuella anspelningar de kan förstås som. Senare menar Kitty, som internaliserat heteronormen och homofobin, att lesbiska relationer periodvis kan passera – ”[i]t is all right, that sort of thing, when you are girls. But as we got older...” (170) – men är omöjliga i längden.

Hos en senare hyresvärdinna, när N nu är fullt medveten om sin dragning till kvinnor och till manskläder, uppstår ett missförstånd. Ns kvinnokläder har blivit stulna, vid ett ombyte till arbetskläder (208). Följaktligen måste hon gå hem i manskläderna, och trots att hon försöker passera osedd lyckas hyresvärdinnan få en glimt och förfasar sig över att N har pojkar på rummet (209). Dessa *pojkar* är N själv, men faktum är att misstanken ändå skänker N en slags normalitet (210).

Hos Winterson kan ju de frekventa sexscenerna mellan B och Louise potentiellt vara heterosexuella, men knappast normativa. De gånger heterosexuell sexuell praktik mer uppenbart omskrivs är B kritisk. Följande dialog med en före detta flickvän är ett exempel.

’I didn’t want to shatter what little sexual confidence he might have left.’ ’I suppose that’s why you’ve never bothered to tell him that he doesn’t know how to make you come’ [replikerar B] ’How long is it you’ve been married? The perfect public marriage. Ten years, twelve? And you don’t ask him to put his head between your legs because you think he’ll find it distasteful.’ (45)

B verkar – utifrån detta och flera exempel – se på äktenskapet som sexuellt konservativt. Enda undantaget är faktiskt Louises och Elgins, där Louise försörjde Elgin under flera år (63) och där den senare är masochist (34). Butler skriver om äktenskapet som norm. Denna norm minskar utbudet av alternativ, vilket gör att sexualiteten i stort blir mer konservativ.¹²⁴ I WB är förhållandena sådana att Louise och Elgin inte har sex med varandra. Louise har sex med B och Elgin med prostituerade (68).

B är tillsammans med en Jaqueline vid samma tidpunkt som B träffar Louise (28). Förhållandet med Jaqueline är möjligen lesbiskt, men i mina ögon vad man kan kalla assimilerat och o-queert.¹²⁵ Jaqueline är städad, med nio till femjobb som djurskötare, hon kör en vanlig bil, läser bara bokklubbs-böcker och har ”no fetishes, foibles, freak-outs or fuck-ups” (26) som B skriver. B varken älskar eller begär Jaqueline, men är ändå ett par med henne och smittas av sin flickvans vanlighet: ”I wanted the clichés, the armchair. I wanted the broad and twenty-twenty vision. What’s wrong with that?” (26.) Då menade B att “[i]t’s called growing up”, men vi förstår ironin och efterklokheten (i och med återberättandet) när de trista exemplen accelererar: ”Late-night TV and snoring side by side

¹²⁴ Butler, 2006: 119.

¹²⁵ Se skillnaden mellan queer och (assimilerat) gay gällande detta i Kulick, 1996.

into the millenium. Til death do us part. Anniversary darling? What's wrong with that?"(26.) B blir "an apostle of ordinariness" (27) vilket vännerna reagerar på. De ställer några nyckel-frågor – bland annat huruvida B ens har sex längre – svaren är ensidiga (28). Undertexten är vännernas utrop: *Lägg av, du är inte längre queer!* Vännerna såg då på B som en mental-patient (27). B anser i efterhand: "Jaqueline was an overcoat. She muffled my senses. With her I forgot about feeling and wallowed in contentment." (76.)

Kulick skriver att queerteorin "skapat ett helt nytt vetenskapligt studieobjekt, nämligen heterosexualitet".¹²⁶ Varken WB eller TV är vetenskap, men dock queera texter som studerar och ifrågasätter heterosexualiteten på flera sätt.

B menar att "[m]arriage is the flimsiest weapon against desire" (78). Och så här beskrivs den kärnfamilj, vars mamma skrek efter B och flickvännen: "They were grouped the way families like to group; dad with the paper propped on his overhang, mum sagging over the thermos" (11) – begränsat, trist och mallartat. Men det finns ett pris för att bryta familjenormen, vilket tas upp i WB (167f.). Elgin skulle ha fått en utmärkelse, men (troligtvis) på grund av sin frus, Louises, affär fick han den inte. Detta pris är i jämförelse med de pris många queera får betala för sitt normbrott futtigt. Winterson verkar genom B visa på ironin och den vikt som läggs vid status i det heteronormativa samhället.

B berättar om en manlig vän, som olyckligt kär i en dansare valt att gifta sig med en annan: "After we're married,' he said, 'I can't imagine wanting another woman.' The doorbell rang a third time. It was the dancer. She had come for the weekend. 'I'm not married yet,' he said." (78f.) B pekar återigen på det heterosexuella hyckleriet och ifrågasätter indirekt värdet i vigselceremoniens talakt.

Mark Graham visar hur queerteorins studieobjekt – institutionen heterosexualitet – framställs i massmedia. Han pekar på "en heterosexuell skräckhistoria" där "det inte räcker med att man efterlever genuskraven för att uppnå heteronormativ heterosexualitet". Graham menar att det finns ett missnöje "inom den heteronormativa ordningen och de heterosexuellas sociala och kulturella praxis".¹²⁷ Sjöblom har funnit denna tes bekräftad i sitt undersökningsmaterial: "[H]eterosexualiteten och dess konsekvenser" gör inte karaktärerna lyckliga.¹²⁸ Varken Kitty i TV eller Louise i WB är nöjda i sina respektive äktenskap. I WB jämför B Louise med en viktoriansk hjältinna (49). Castle lånar begreppen "euphoric/dysphoric" av Nancy K. Miller för att visa på de två öden som kunde drabba en hjältinna i 1700- och 1800-talslitteratur. I den euforiska varianten gifter sig hjältinnan, i den dysforiska dör hon eller utstöts från samhället. Som Castle påpekar sker en dramatisk

¹²⁶ Kulick, 1996: 10.

¹²⁷ Graham, Mark, "Den heterosexuella tragedin: Om myter och heterosexuella misslyckanden i massmedia" i *Queersverige*, red. Don Kulick, Stockholm, 2005: 150f.

¹²⁸ Sjöblom, 2000: 21.

omkastning när hjältinnan är lesbisk. Heterosexuellt äktenskap kan då inte förstås som annat än dysforiskt, hävdar Castle.¹²⁹

När N ska resa med Kitty till London finns en heteronormativ förväntan från faderns sida. Det är en självklarhet att N reser bland annat för att – i enlighet med ett traditionellt överlämnande under vigseln – lämna sin familj (sin far) och finna en make att bilda familj med (59). Att som yrkesarbetande kvinna spendera mycket tid med sin manager ger ingen garanti för att slippa förgivettaganden – alla tror att Walter och Kitty är ett par (90).

B menar i WB, förutom andra negativa ståndpunkter, att äktenskap är lika med ofrihet och att B själv kan behålla sin mänskliga frihet genom att inte vara gift (52). Då frågar man sig om äktenskapet ens är en faktisk möjlighet för B, beroende på om B är man eller kvinna och vidare huruvida homoäktenskap är tillåtna. Men det finns vissa försonande drag i hur B ser på äktenskapet – med en blick påverkad av kärleken till Louise – märkligt nog gäller detta Bs rival, Elgin: ”Ten years of marriage is a lot of marriage. I can’t be relied upon to describe Elgin properly. More important I’d never met the other Elgin, the one she’d married” (92) menar B. Rivaliteten är dock inte försvunnen. I sin jakt på Louise, när B ångrat sitt beslut att överge henne, uppstår ett desperat slagsmål mellan B och Elgin, där den senare medger: ”Louise and I are divorced.” (170.)

Frågorna kring äktenskap, som tas upp i WB, är tätt förbundna med frågor kring vad det är att vara människa. ”What are the characteristics of living things?” frågar sig B. ”At school, in biology I was told the following: Excretion, growth, irritability, locomotion, nutrition, reproduction and respiration. This does not seem like a very lively list to me.” ”I have no desire to reproduce but I still seek out love” (108) fortsätter B, vilket antyder ett flertal alternativ till vem eller vad B är och vilka begränsningar, respektive möjliga val som finns. ”Is that what I want? The model family, two plus two in an easy home assembly kit. I don’t want a model, I want the full-scale original. I don’t want to reproduce, I want to make something entirely new. Fighting words but the fight’s gone out of me.” (108.) Hela passagen är en kritik mot heteronormativet och begränsande, inte minst språkliga, mallar. B resonerar kring kärleksförhållanden: ”No-one knows what forces draw two people together. There are plenty of theories; astrology, chemistry, mutual need, biological drive. Magazines and manuals worldwide will tell you how to pick the perfect partner” (96) och kritiserar, som jag ser det en föreskrivande kultur och arrogansen i imperativen, eftersom gåtan om attraktion är för oöverblickbar.

Butler frågar sig i en rubrik om ”släktskap alltid redan” är heterosexuellt.¹³⁰ Jag anser att både TV och WB svarar nej. ”[David Schneider påpekade] att släktskap är ett slags *görande*, som inte återspeglar någon tidigare struktur utan som bara kan förstås som utövad praktik”

¹²⁹ Castle, 1993: 254, not 12.

¹³⁰ Butler, 2006: 113.

skriver Butler, vilket gör att även familjer kan göras performativt.¹³¹ Båda texterna ger alternativ; queera familje- och släktskaps-konstellationer. Förekommande kombinationer är i TV bland andra N+Kitty+Walter, N+Diana, N+Florence+Ralph+Cyril. Och i WB: B+Louise+Elgin, samt B+Jaqueline+Louise. Dessutom finns parodiska, men ofta vackra, iscensättningar med utgångspunkt i de begränsande heterosexuella mallarna.

I TV delar N och Kitty en stor säng, ursprungligen avsedd för man och hustru: "It made me smile to lie in it. 'We *are* married,' I would say to Kitty." (146.)

I WB minns B ett alternativbröllop: "What did we do that night? We must have walked wrapped around each other to a café that was a church and eaten a Greek salad that tasted like a wedding feast." (19.) Svaret på den inledande frågan antyder ändå att det kanske inte hänt, och vi är återigen inne i Wintersons, medvetet synligt, fiktiva värld. "We met a cat who agreed to be best man and our bouquets [brudbuketter i plural antyder två brudar] were Ragged Robin from the side of the canal. We had about two thousand guests, mostly midges and we felt we were old enough to give ourselves away." (19.) Om det är två brudar som åsyftas här finns heller ingen brudens far som kan överlämna – för att tala med Lévi-Strauss – Gåvan Kvinna till en ny man.

I det detektivarbete, sökandet efter Louise, en ångerfull B företar sig, hamnar vi bland annat på canceravdelningen, där B försöker få receptionssköterskan att lämna ut information om var Louise kan finnas. "'You know it's unethical?'" frågar sköterskan. "'You know who I am?'" frågar B. "'I do. And that is why I am making an exception'" svarar sköterskan slutligen (173). Vad är det som är oetiskt? Att lämna ut adressen till B, som inte är omedelbar familj till Louise, avseende släktskap eller giftemål. Varför vet sköterskan vem B är? Troligtvis för att Louise talat om dennes betydelse i hennes liv. B får adressen – som leder till den egna lägenheten. Där Louise inte finns. "'I couldn't find her. I couldn't even get near finding her. It's as if Louise never existed, like a character in a book. Did I invent her?'" (189.)

Butler menar "att släktskap inte fungerar, eller inte räknas som släktskap, om det inte antar en igenkännlig familjeform". Följande föreslagna omformulering om hur man istället kan se på släktskap innebär fler, queera, möjligheter: "[S]läktskapspraktiker [är] sådana praktiker som uppstår för att hantera fundamentala typer av mänskligt beroende."¹³² Butler skriver om det hon kallar "[n]ya 'familjer', familjer där förbindelserna mellan anhöriga inte grundas på biologi".¹³³ Det är en sådan familj N slutligen får.

N har träffat Florence redan tidigt (221ff.) men inte levt upp till löftet om en middagsträff och har inte kunnat följa upp den inledande bekantskapen på grund av Diana. N kämpar

131 Butler, 2006: 132.

132 Butler, 2006: 113.

133 Butler, 2006: 135.

sig hem till Florence. Kapitel 16 (348ff.) börjar med att N vaknar upp efter att ha svimmat på förstukvisten till familjen Banners hem – ”[Florence] and her husband [Ralph] must have lifted me over their threshold” (348) tänker N när hon sitter framför den öppna spisen och betraktar föräldraparet, när de pratar om henne och pysslar om sonen, Cyril. Det kommer att visa sig att detta heteronormativa förgivettagande – av den queera N – är ett misstag. Florence och Ralph är syskon och Cyril är son till Florences partner som dött i barnsäng. Denna sanning uppdagas i samband med Ns egna bekännelser under ett samtal mellan Florence och N, som blir en vändpunkt för Ns kärleksliv och tillvaro.

Rosenberg komprimerar några av Butlers, i min mening vackraste tankar:

[Det finns] en kärlek som utspelar sig i språket. [Vilket inte betyder] att språket ersätter kroppen, men det uttalade ordet är en kroppslig handling samtidigt som den bildar en viss kroppssynekdoke. Om talande är en form av görande, och delar av det som blir gjort är jaget, då är samtalet en form av detta att göra något tillsammans och bli annorlunda; någonting kommer att uppnås under loppet av detta utbyte, men ingen vet vad eller vem som blir gjord förrän det är gjort.¹³⁴

N blir i och med samtal gjord till familjemedlem och till slut även Florences partner, efter att tidigare fått stanna på nåder hos den fattiga familjen genom att sköta hushållsarbetet. N blir också en slags alltmer balanserad ”tom”, bland annat genom vissa kompromisser. Valen av klädsel utgår nu från praktiska förutsättningar – sämsskinnsbyxor och uppkavlade skjort-ärmar är bäst för städning – och hänsyn till familjen. Dessa hänsyn är inte nödvändiga, i arbetarkvarteren är det av flera skäl högt i tak gällande klädsel. Ns kön, genus och identitet blir allt mindre performans, men (naturligtvis) fortfarande performativt uttryckta. Men eftersom N återberättar sin historia, utifrån en senare punkt i sitt liv, kan detta återigen komma att förändras. Ingenting är stillastående. Allt är repetitioner.

I WB hittar B kanske inte sin älskade och saknade Louise. ”This is where the story starts, in this threadbare room. The walls are exploding. The windows have turned into telescopes.” Så lyder delar av romanens allra sista stycke. Förutom Wintersons genomgående val – att påkalla uppmärksamhet på fiktitivitet – så kan det finnas ett övernaturligt inslag här. Men det är en annan historia. Eller är det? Var inte hela WB en fantasi? ”I don’t know if this is a happy ending but here we are let loose in open fields.” (189f.) Punkt?

Både TV och WB skiljer sig från de oqueera slut, som Müller undersökt – där ”återställande av den heterosexuella ordningen” blir den sista, dova tonen i berättelsen.¹³⁵ Både Waters och Wintersons texter slutar (kanske otillfredställande) öppet, men vill jag hävda, lyckligt för respektive huvudkaraktärer.

¹³⁴ Butler återgiven i Rosenbergs förord ur Butler, 2006: 18.

¹³⁵ Müller, 2004: 13.

6. AVSLUTNING

6:1 Den queera kompassen

Syftet med den här uppsatsen har varit att i dialog med och mellan undersökningsmaterial, queerteoretiker och tidigare forskning diskutera kring frågan: Hur är *Tipping the Velvet* och *Written on the Body* queera? Jag ska här summera vad jag funnit i min tematiska analys. Det finns sinsemellan Waters och Winterson en spridning på tematiska axlar.

Det handlar *inte* om att ställa texterna *mot* varandra, utan om att se hur tematiska val svarar mot olika definitioner av queer. Dessa varierade placeringar kan alla enligt mig räknas som queera. Båda texterna ”bevisar” på olika sätt Butlers hävdande att genus, sexualitet och kön utförs performativt, samt belägger tesen om en heterosexuell matris.

För N i TV har *att vara man* verkningar på samtliga kategorier kön, genus och sexualitet. Performanspraktiken drag har betydelse för N när det gäller könsidentitet, yrkesidentitet och sexuella preferenser. Wintersons temagrupper i WB – kroppen, kärlek/sex och språk – kan knytas till kön, sexualitet och genus, samt till min metaforik kring den queera kompassen. Där motsvarar kroppen landmassan, språket kartan och kärleken/sexualiteten den queera kompassen.

En genomgående skillnad mellan TV och WB är att Waters generellt är mer explicit än Winterson. Avseende teman som lesbiskhet, performanspraktiker, queera personers utsatthet, hur talakter på gott och ont formar subjekt samt queera familjekonstellationer är TV tydligt artikulera. Winterson implicerar samkönat begär och queer utsatthet, men åskådliggör inga tydliga performanser eller queera familjer. WB är bara avseende heteronormativiteten, främst representerat av äktenskapet, mer uttalat kritisk än TV.

Språkhandlingar är centrala i WB, men Wintersons språkliga tema är så pass överblickbart att jag inte med säkerhet kan fastslå huruvida talakter skapar subjekt i texten – fiktitiveten ställer alla ”sanningar” på ända. Enligt Jenzén är identitetens fiktiva status central hos Winterson, men jag menar att detta gäller också för Waters och kanske till och med kan sägas vara centralt för queer litteratur i stort.¹³⁶ Både TV och WB synliggör performativitet. I läsningen av WB tvingas man som läsare dessutom inse hur styrd och begränsad man är av heteronormativt tänkande: Man erfar olika grader av frustration i och med berättarjagets obestämdbarhet. Wintersons fråga till läsaren huruvida den gränsöverskridande B kan ”be trusted as a narrator” är en generell frågeställning riktad till och mot heteronormativiteten.

Både TV och WB fyller i flera fall samma queera funktion, men på olika sätt. Exempelvis när de – i uppror mot ”heterosexismens mest reduktiva instrument”¹³⁷ – visar att begär

¹³⁶ Jenzén, 1999, sid. 39.

¹³⁷ Butler, 2005: 122.

och identifikation kan samexistera. Som Butler slår fast: "[P]åståendet att de utesluter varandra [...] förstärker den heterosexuella matrisen."¹³⁸ Winterson och Waters bidrar snarare till en försvagning av densamma; den queera funktionen är att de tillfälligt bryter upp den (o)heliga treeningheten kön-genus-sexualitet.

Laskar beskriver en av queerteorins grundbultar: "Att identiteterna saknar materiell essens visar sig i de sprickor som tillåter glidningar mellan – och iscensättningar – av de olika identiteterna."¹³⁹ Båda texterna fyller en queer funktion genom att åskådliggöra, och kreativt utnyttja, dessa sprickor.

Det mest intressanta jag funnit i min undersökning är hur pass väl texterna visar på Butlers kanske mest otänkbara tanke: att också könen är performativa och diskursivt konstruerade. Jag tycker mig också ha funnit en särskild, queer diskurs, där brott mot en vad man kan kalla heteronormativ logik inte behöver vara ett brott mot narrativet eller diskursen *inom* berättelsen. Litteratur befolkas ju inte av några faktiska, levda kroppar, men väl en diskurs om dessa kroppar inom berättelsen. Det är därför möjligt att göra litterära queeranalyser också av verk med queer förförståelse. Där Castle ser ett särskilt sorts motstånd inom "lesbian fiction", som kan medföra att "the pretence of mimesis collapses completely" ser jag att "lesbian" lika gärna – eller hellre – kan bytas ut mot "queer".¹⁴⁰

Jag vill gärna se vartåt den queera kompassen pekar i relation till fler queera texter.

6:2 Slutdiskussion

Queer verkar för mig som en slags tröstande tankeram. Att queerteorin överhuvudtaget gjort sitt inträde på den akademiska arenan och därmed min tankevärld är i sig en diskursförändring – att jag kan tala om dessa saker för att det finns ett språk eller en ny diskursiv värld gör att jag kan tänka om mig själv och andra på nya, öppnare vis.

Det skulle vara intressant att se om annan skönlitteratur, liksom TV och WB, innehåller de queera teman jag undersökt. Jag tror att mycket av den litteratur som kan sägas ha en queer förförståelse visar sig innehålla liknande teman och fylla liknande queera funktioner. Det finns naturligtvis fler teman som kan betraktas som queera än dem jag behandlat här. Jag skulle vilja utöka utbudet av teman i en kommande uppsats. Jag önskar också fördjupa mig i teman som här behandlats enbart perifert. Läsarpositioner är ett. Klassmedvetenhet ett annat. Med viss bävan, men mycket nyfikenhet, skulle jag vidare vilja undersöka det inom queer omstridda begreppet "etiskt minimum". Jag har avseende detta en redan groende analys. "Fastän obligatorisk heterosexualitet ofta förutsätter att det först finns ett kön som

¹³⁸ Butler, 2005: 81.

¹³⁹ Laskar, Pia, "Kön, sexualitet och makt", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 1, 1998: 5.

¹⁴⁰ Castle, 1993: 90.

uttrycks genom ett genus och sedan genom en sexualitet, är det nog dags att vi kastar om och förskjuter denna tankekedja” skriver Butler.¹⁴¹

Ovanstående gör pseudonymen JT Leroy i högsta grad, därför är denne näste författare för mig att ta mig an.¹⁴²

Mitt syfte har här varit, och är i vid mening att söka förändring. Eftersom konsten i allmänhet, och kanske litteraturen i synnerhet har påverkan på hur vi ser på och talar om verkligheten förändras denna verklighet. Beviset är så att säga att jag kan tänka och skriva som jag gör, men också vara medveten om begränsningarna som kvarstår. Att förändra diskurser är att förändra verkligheten.¹⁴³ Så enkelt och svårt tycks det mig vara.

Butler får avsluta: ”Det viktigaste är att sluta föreskriva för alla liv, det som är levbart enbart för somliga. Och på motsvarande sätt, att avstå från att fördöma för alla, det som är olevbart för somliga.”¹⁴⁴

6:3 Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att besvara frågan om hur Jeanette Wintersons *Written on the Body* och Sarah Waters *Tipping the Velvet* är att betrakta som queera romaner. Jag gör en tematisk analys av texterna med fokus på begrepp och företeelser som går att sätta i relation till definitioner av den mångfacetterade termen queer. Analysen avser lesbiskt fokus, performativitet, performance, språkhandlingar och heteronormativa respektive queera relationer. Mina resultat presenteras i form av en dialog mellan texterna och queerteori, representerad av framförallt Judith Butler. Jag finner att de skönlitterära texterna är queera på flera sätt, samt att de båda, trots inbördes skillnader, fyller viktiga queera funktioner.

¹⁴¹ Butler, 2005: 85.

¹⁴² LeRoy, JT, *Sarah*, [2000], sv. övers. Fredrik Liungman, Falun, 2006, *Hjärtat är bedrägligast av allt*, [2001], sv. övers. Anna-Lena Jönsson och bearbetning Eva Johansson, Stockholm, 2004.

¹⁴³ Liknande tankegångar finns hos Henriksen, 2001.

¹⁴⁴ Butler, 2006: 29.

7 KÄLLFÖRTECKNING

[Material]

- Waters, Sarah, *Tipping the Velvet*, [1998], tredje upplagan, London, 2002
 Waters, Sarah, *Kysa sammet*, [1998], sv. övers. Gun Zetterström, Stockholm, 2004
 Winterson, Jeanette, *Written on the Body*, London, 1992

[Övrig skönlitteratur]

- LeRoy, JT, *Sarah*, [2000], sv. övers. Fredrik Liungman, Falun, 2006
 LeRoy, JT, *Hjärtat är bedrägligast av allt*, [2001], sv. övers. Anna-Lena Jönsson och bearbetning Eva Johansson, Stockholm, 2004
 Winterson, Jeanette, *The PowerBook*, London, 2001

[Referenslitteratur]

- Ambjörnsson, Fanny, ”Johannas förändring: Genusskapande och heteronormativitet bland gymnasietjejer” i *Queersverige*, red. Don Kulick, Stockholm, 2005

- Andersson, Catrine, ”Om queer feminitet och iscensättandet av kön”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 2-3, 2006

- Bergdahl, Liv Saga, ”Fredade zoner och offentliga rum. Om ’lesbisk litteratur’ och ’öppenhet’”, *lambda nordica*, nr. 1-2, 2006

- Borgström, Eva, ”Queerstudier i USA – och i Sverige?”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 1, 1998

- Butler, Judith, *Könet brinner! Judith Butler. Texter i urval av Tiina Rosenberg*, sv. övers. Karin Lindeqvist, Stockholm, 2005

- Butler, Judith, *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, [2004], sv. övers. Karin Lindeqvist, Stockholm, 2006

- Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University press, 1993

- Fjelkestam, Kristina, ”En queer-läsning av Djuna Barnes” (recension), *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996

- Graham, Mark, ”Den heterosexuella tragedin: Om myter och heterosexuella misslyckanden i massmedia” i *Queersverige*, red. Don Kulick, Stockholm, 2005

- Harris, Andrea L, *Other sexes. Rewriting Difference from Woolf to Winterson*, New York, 2000

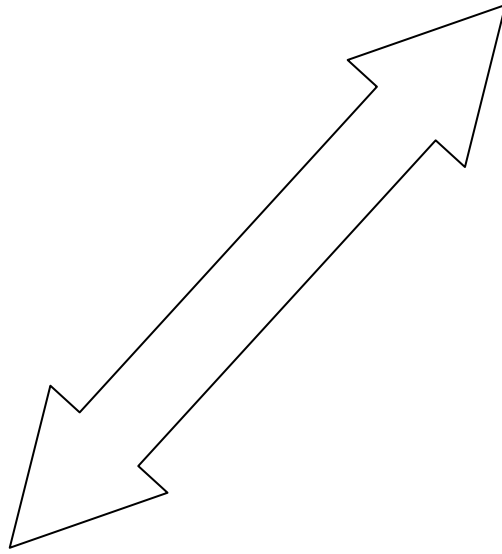
- Henriksen, Lene, ”Kunst, køn og identitet i Jeanette Wintersons The.PowerBook”, *lambda nordica*, nr. 3, 2001

- Hostrup, Hanne [1999], *Gestaltterapi. En introduktion till grundbegreppen*, sv. övers. Lena Wikstöm, Ole Schmidt, Stockholm, 2004.

- Jenzén, Olu, ”Genus, sexualitet och identitet i Jeanette Wintersons romaner”, *lambda nordica*, nr. 1, 1999

- Kulick, Don, "Queer Theory. Vad är det och vad är det bra för?", *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996
- Laskar, Pia, "Queer teori och feminismen. Beröringspunkter och spänningar", *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996
- Laskar, Pia, "Kön, sexualitet och makt", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 1, 1998
- Liljeström, Marianne, "Bortom kön? Om makt och sexualitet", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 1, 1998
- Lindholm, Margareta, "Vad har sexualitet med kön att göra?" , *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996
- Lundahl, Pia, "Vårt autentiska jag", *lambda nordica*, nr. 3-4, 1996
- Magnusson, Jan, "Läsning på tvären som ger ett långdperspektiv" (recension), *lambda nordica*, nr. 3, 2003
- Mosander, Ingalill, "Porr lika vanligt på 1800-talet", *Aftonbladet*, 2003-04-07
- Müller, Corinna, "Kvinnor emellan. Lesbiskt begär i svenskspråkig skönlitteratur från 1980-talet", *lambda nordica*, nr. 3, 2004
- Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg, 2000
- Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm, 2002
- [otryckta källor]
- babel i SVT 2006-10-31
- Chaitas, Maria, *Bortom "könet"?*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2004
- Lappea, Maria, *Kärlekens morgonrodnad*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2004
- Lovén, Pernilla, *Feminin och lesbisk – (hur) funkar det?*, C-uppsats i genusvetenskap, Södertörns högskola, 2005
- Sjöblom, Lisa, *No one remember her beginnings. En närläsning av Rita Mae Browns roman Rubyfruit Jungle ur ett queerperspektiv*, C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2000
- Sjöblom, Lisa, "Att bita solen". *Kropp- och könsmaskerader i samhället Fyra BEE i Tanith Lees science fiction-romaner Don't Bite the Sun och Drinking Sapphire Wine*, D-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola, 2003
- www.jeanettewinterson.com
- www.sarahwaters.com

-Labels? I hate labels!
I have no strategies.
/Jeanette Winterson



-I write with a lesbian agenda.
Writers can wear lots of different
labels at the same time.
/Sarah Waters