

Södertörns högskola

HT 2004

Litteraturvetenskap PK

Uppsats, 10 p

Handledare: Jakob Staberg

Bortom ”könet”?

Om Simones förvandling, avslöjande och återställande i Ulf Starks

Dårfinkar & dönickar (1984)

Författare: Maria Chaitas

Abstract

Beyond “gender”? Simone’s transformation, unveiling and restoration in Ulf Stark’s *Dårfinkar & dōnickar* (1984).

By: Maria Chaitas

The aim of this paper is to analyse how subject, gender and sexuality is constructed in the book *Dårfinkar & dōnickar*(1984), by Ulf Stark. In relation to this I have also analysed how the main character, Simone, develops from being a child into becoming a teenager.

Queertheory is the theoretical basis of this paper. Queer theory questions heteronormativity and aims to dissolve conceptions and notions that function in an excluding and limiting way. Queer theory also questions conceptions that seem obvious and/or natural, for example “woman”/”man” and “homo-/heterosexuality”.

I have chosen to focus the analysis on a number key events in the book and they are categorised according to Tiina Rosenberg’s three dramaturgic concepts: transformation, unveiling and restoration. I have also focused on how masculinities are constructed and to be able to this I have used R. W Connel’s theory. The result of my analysis is that the representation of gender in the book are constructed in accordance to the heterosexual matrix. It is also clear that Simone’s development from childhood to teenager follows Rosenberg’s three dramaturgic concepts.

Key concepts: heterosexual matrix, performativity, cross-dressing, androgyny and triangular desire.

1 INLEDNING	1
1.1 Inledning.....	1
1.2 Syfte	2
1.3 Teori/metod.....	2
2 ANDROGYNITETSBEGREPPET/FORSKNINGSÖVERSIKT	6
3 HANDLINGSMOTIV I <i>DÅRFINKAR & DÖNICKAR</i>	9
4 ANALYS	11
4.1 Förvandlingen.....	11
4.1 Representation av maskuliniteter	11
4.2 Representation av det feminina	15
4.3 Kilroj – Simones förlorade trygghet.....	17
4.4 AVSLÖJANDET	19
4.4 Simones kärleksbegär.....	19
4.5 Bortom ”könet”	20
4.6 ÅTERSTÄLLANDET	23
4.6 Glaskulan – ett osäkert hopp	23
4.7 Den heterosexuella matrisens fullbordande	23
5 SAMMANFATTNING	25
6 LITTERATUR	26
6.1 Primärlitteratur	26
6.2 Sekundärlitteratur	26
6.3 Övrigt material	27
6.3.1 Artiklar	27
6.3.2 Recensioner	27
6.3.3 Uppslagsverk.....	27

1 Inledning

1.1 Inledning

Dårfinkar & dōnickar (1984) handlar om tolvåriga Simone. Någon dag efter hennes tolvårsdag flyttar hon tillsammans med sin morsa Olga från lägenheten i stan till ett hus i ”tjottahejti”, där de ska bo ihop med morsans nya kille Yngve. Inte nog med att de ska flytta, hennes hund kommer bort och morfadern har kommit till det nya huset för att dö. Den första dagen i skolan tror fröken Ärlan att Simone är en kille som heter Simon, varpå Simone väljer att spela med i Ärlans antagande. Simones ”genusspel” skapar konflikter som måste lösas. Bland annat blir tjejen Katti förälskad i henne medan hon själv åtrår sin vän och rival Isak. Mot slutet då konflikterna är lösta väljer Simone att ta av sig byxorna och sätta på sig klänningen.

När *Dårfinkar & dōnickar* publicerades 1984 fick den lysande recensioner. Bland annat skrev Ann-Marie Alfvén- Eriksson i DN att boken dels sprider humor, värme, kärlek och allvar.¹ Ying Toijer-Nilssons fortsatte i samma spår då hon kommenterade att *Dårfinkar & Dōnickar* är en bok som: ”kastar mellan ytterligheter, vemod, tokskap och värme [...]”² I recensionen uttrycker hon dock en kritik för Starks schablonartade litterära karaktärer, vilket även jag reflekterat över.

Anledningen till att jag valt *Dårfinkar & dōnickar* som ämne för min c-uppsats går tillbaka långt i tiden. När jag var liten var jag oerhört fascinerad över Simones personlighet. Jag tyckte att hon var stark, häftig och opretentiös. Med tanke på vilken bra kritik verket fick då den publicerades var nog min känsla kring Simones subversiva framtoning inte helt taget ur det blå. Eftersom att jag med tiden har införskaffat mig nya verktyg för att analysera hur kön/genus konstrueras och dekonstrueras, blev jag nyfiken att titta närmare på detta i den bok jag tyckt mest om under min uppväxttid. När jag sedan kom att påbörja min efterforskning kring vad som tidigare skrivits om Ulf Starks *Dårfinkar & dōnickar*, upptäckte jag att det inte skrivits särskilt mycket. Däremot finns det relativt mycket litteratur som berör androgynitet. Min redogörelse över tidigare forskning har jag därför slagit samman med en framställning av androgynitetsbegreppet, vilket jag hoppas ska ge en presentabel översikt.

¹ Ann-Marie Alfvén-Eriksson, ”Tokenskaper i glad livsfresk”, DN 11.12.1984.

² Ying Toijer-Nilsson, ”Vemod och tokskap i prisroman”, SvD 10.12.1984.

1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur subjekt, kön och sexualitet skapas utifrån en kontext. Den teoretiska utgångspunkten i analysen är queerteorin. För att se hur kön konstrueras i samverkan med den heterosexuella matrisen kommer teorin således att användas som min metod. I analysen vill jag även försöka fokusera kring relationerna mellan maskuliniteter, där hoppas jag att R.W. Connells maskulinitetsbegrepp kan vara till nytta. I anknytning till detta vill jag analysera hur en ung människa utvecklas från barn till tonåring. En förutsättning för min analys är de litterära aktörernas relationer, eftersom att det är genom dessa som läsaren får följa huvudpersonen Simones reflektioner. Därtill vill jag försöka ställa min blickpunkt mot de nyckelhändelser som är mest uttömmande för analysens syfte. Därför tror jag att Tiina Rosenbergs tre byxdramaturgiska begrepp *förvandlingen*, *avslöjandet* och *återställandet* passar bra som huvudrubriker.

För att besvara uppsatsens syfte kommer jag att ha dessa frågor i åtanke i analysen:

- Vilka föreställningar kring kön representeras i *Dårfinkar & dönickar* och hur kopplas dessa konstruktioner till produktionen av sexualitet?
- Hur regleras huvudpersonen Simones begär utifrån den heterosexuella matrisen?
- Utmanar *Dårfinkar och dönickar* sociala genusnormer?

1.3 Teori/metod

Queerteorins utgångspunkt är att ifrågasätta heteronormativiteten i det västerländska samhället, då inte den heterosexuella sexualiteten i sig, utan den norm som heterosexualiteten utgör.³ En viktig poäng med queerteorin har varit att inte definiera vad queer innebär och därmed bli ett begrepp. Dess huvudsakliga uppgift har varit att lösa upp begrepp och definitioner, eftersom att dessa begränsar och utesluter en människas vara. Queerteorin är en konstruktivistisk teori, vilket innebär att den ifrågasätter sådana begrepp som brukar anses vara självklara. Det kan exempel vara begrepp som ”kvinna”, ”man” och/eller ”homo/heterosexualitet”.⁴ Queerteorin har sitt ursprung i kvinnoforskning, feministisk teori

³ Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda* (Stockholm, 2002), s. 12.

⁴ Rosenberg, s. 24.

samt lesbiska och gaystudier.⁵ Den har dock kommit att kritiseras av många feminister för att vara en icke feministisk teori. Att den istället för att ifrågasätta kön/genus kategorierna stagnerar dessa. Nina Björk skriver i *Under det rosa täcket: Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier* (1995) ”Män/manlighet och kvinnor/kvinnlighet är namn på de två positioner som bygger cynismfeminismens världsbild, de är synonyma med bödel och offer”.⁶ (Observera att cynismfeminism är samma sak som queerteori). Queerteorin har även kritiserats för att förespråka våld och tvång. Butler skriver dock med hänvisning till Monique Wittig

Textens våld riktar sig mot könskategoriens identitet och sammanhang, mot könskategori som livlös konstruktion, en konstruktion som söker döda kroppen. Eftersom det är denna kategori som får den normativa heterosexualitetens institution att verka ofrånkomlig, iscensätts Wittigs textuella våld mot denna institution, och inte primärt på grund av dess heterosexualitet utan på grund av dess tvingande karaktär.⁷

Under 1990-talet fokuserade queerteorin spänningsförhållandet mellan heterosexuella och homosexuella.⁸ En av de främsta teoretikerna på området är just filosofen Judith Butler. Butlerismen utgår främst från två olika begrepp, genealogi och performativitet. Med genealogi menas att kön/genus inte kan kopplas ihop med några ”naturliga” skillnader mellan kvinnor och män. Det performativa begreppet innebär att kön/genus inte är någonting som är, utan någonting som görs. Det vill säga ingen är kvinna eller man helt naturligt, utan människan görs till kvinna eller man.⁹ Butler betonar att ”ett spädbarn blir människa i det ögonblick som frågan: 'Är det en pojke eller flicka?' besvaras”.¹⁰ De performativa handlingarna beskriver inte enbart en företeelse, utan får denna att bli en. Det finns enligt Butler inget original till kön/genus, utan kön/genuskonstruktionen består av imitationer av vad människor tror är ett original. Kön/genus är på så sätt ingenting annat än upprepade handlingar, det vill säga performativa handlingar. Eftersom att det inte finns ett original till kön/genus går det aldrig att utföra liknelsen rätt, vilket tydliggör att kön/genus enbart är en konstruktion.¹¹

⁵ Rosenberg, s. 13.

⁶ Nina Björk, *Under det rosa täcket. Om Kvinnlighetens vara och feministiska strategier* (Stockholm, 1996), s. 144.

⁷ Judith Butler, ”Subversiva kroppsakter”, ur *Gender Trouble* 1990, i *Feminismer* (Lund, 1996), red. Lisbeth Larsson, s. 164.

⁸ Rosenberg, s. 63.

⁹ Rosenberg, s. 70.

¹⁰ Butler, *Feminismer* 1996, s. 148.

¹¹ Rosenberg, s. 74 f.

För att förklara hur kön/genus konstrueras i sociala sammanhang, introducerar Butler ”begreppet” den heterosexuella matrisen. Den heterosexuella matrisen ställer det socialt godkända och det socialt icke – godkända mot varandra. Kropparna är inte begripliga i sig själva, utan det är kulturen som skapar begripliga kroppar genom den heterosexuella matris som kräver en genusordning med två tydligt identifierbara kön/genus ett kvinnligt/feminint och ett manligt/maskulint.¹² Den heterosexuella matrisen består av tre delar: kön, genus och begär. Kön är kopplat till genus, som i sin tur är kopplat till begäret, begäret sluter cirkeln och kopplas tillbaka till könet. Enligt Butler kan inte kön ”frikopplas från sexualitet då den kulturella produktionen av kvinnlighet och manlighet är kopplad till den heterosexuella matrisen”.¹³ Det vill säga de tre delarnas (kön, genus och begär) signaler måste sammanfalla med varandra. En ”kvinna” exempel som intar ett ”manligt” genus, faller utanför den heterosexuella matrisens ram.

För en vidare förståelse av Simones kärleksbegär har jag valt att utgå från det som Rosenberg kallar det triangulära begäret. Hon urskiljer tre slags triangulära begär ett heterosexuellt, ett manligt homosexuellt och en lesbisk begärstriangel.¹⁴ Begärets triangel innebär att två personer åtrår varandra, men för att deras kärlek ska bli legitim måste en tredje part komma in i bilden. I en manlig homosexuell begärstriangel måste det finnas med en kvinna som legitimerar männens kärlek till varandra.

Jag vill även synliggöra olika typer av maskulinitetskonstruktioner. Maskulinitetsforskningen är som forskningsfält ett relativt nytt område. En av de mest framträdande forskarna inom detta är R.W. Connell. I *Maskuliniteter* (1995) skriver han att det går att urskilja multipla maskuliniteter, men han förkastar tanken om en ”ren” svart maskulinitet eller en ”ren” arbetarklassmaskulinitet. Maskuliniteter måste förstås i relation till kön, klass, ras och framförallt de olika genusrelationerna mellan män.¹⁵ Connell lyfter därtill fram den hegemoniska maskuliniteten. Det är den maskulinitet som för tillfället anses vara mest eftersträfvansvärd. Det kan vara olika ideal som skapar hegemonin som till exempel filmstjärnor. Hegemoni har inget med materiella förutsättningar att göra. En man som har ekonomiskt inflytande kan befinna sig långt från den hegemoniska toppen. Anledningen till att jag poängterar detta är därför att det är en vanlig uppfattning hos gemene man/kvinna att pengar är makt, men så behöver det inte vara i hegemonin. Den hegemoniska maskuliniteten

¹² Rosenberg, s. 71.

¹³ Rosenberg, s. 74.

¹⁴ Tiina Rosenberg, *Byxbegär* (Stockholm, 200), s. 69.

¹⁵ R.W. Connell, *Maskuliniteter* (Göteborg, 1995), s. 100.

är under ständig förändring. När till exempel patriarkatet villkor förändras kan nya typer av maskuliniteter hävda sin dominans.¹⁶

¹⁶ Connell, s. 101.

2 Androgynitetsbegreppet/Forskningsöversikt

På 1960- och 70-talet skildrade författare ofta kvinnor och män som två dikotomier. På 1980-talet vände detta och det blev istället populärt att lyfta fram det androgyna hos människan. Detta resulterade i en ny trend i den svenska ungdomsromanen, där cross-dressing temat kom att få en större plats.¹⁷ Mia Österlund poängterar i "Gender and beyond Ulf Stark's conservative rebellion" att det i detta avseende har varit mer vanligt att skriva om flickor som "klär ut sig" till pojkar, än tvärtom.¹⁸

Det går att knyta samman trenden att skildra cross-dressing i ungdomsromanen med den förändrade attityden kring kön, könsroll och genus. I "The androgynous female (or Orlando inverted) examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl", betonar Boel Westin att berättandet i ungdomsböckerna på 80-talet fick en annan funktion än tidigare, där cross-dressing (flicka till pojke) kom att få en betydande roll som hjälpmedel för ungdomar att identifiera sig själva och sin sexualitet.¹⁹ Under 1970-talet förändrades bilden av familjen genom att nya familjekonstellationerna uppenbarade sig. Den ensamstående mamman blev allt vanligare och så även "velourmannen". I artikeln "En sorg i rosenrött: två absurdistiska romaner av Ulf Stark" fångar Ulla Lundqvist en konflikt i *Dårfinkar & dönickar* som berör den ensamstående mamman Olgas nya kille Yngve och Simone. Det Lundqvist tar fasta på förutom Yngves viktiga roll i romanen är att Simone är på väg någonstans, hon kallar sådana som Simone "vilsna vandrare".²⁰ Detta kan förstås i relation till att Simone är på väg att utvecklas från barn till ungdom. Lundqvist framhäver androgynmotivet som det centrala, att Simone är en Tintomara gestalt som väcker känslor hos båda könen. Detta återknyter till androgynen Tintomara i Carl Jonas Love Almqvist roman *Drottningens Juvelsmycke* (1834).

Janne Lundström uppmärksammar därtill i sin artikel "Stilgrepp nr 9" att *Dårfinkar & Dönickar* berättas i jag- form, vilket han anser skapar äkthet och direktkontakt med läsaren. Samtidigt konstaterar han att äktheten är en illusion eftersom tolvåringar inte kan uttrycka sig så väl som Simone gör. Lundström fokuserar på de verb som florerar i texten, att de är markanta och fulla med överdrifter. Samtidigt visar han hur skicklig Stark är på att

¹⁷ Boel Westin, "The androgynous female –(or Orlando Inverted) examples from Gripe, stark, Wahl, Pohl", i *Female/Male Gender in Children's Literature*, red. Lena O. Pasternak (Stockholm, 1999), s. 92 f.

¹⁸ Mia Österlund, "Gender and beyond: Ulf Stark's conservative rebellion", i *Children's literature as communication*, red Roger D. Sell (Amsterdam/Philadelphia, 2002), s. 178.

¹⁹ Westin, s. 93.

²⁰ Ulla Lundqvist, "En sorg i rosenrött: två absurdistiska romaner av Ulf Stark", i *Tradition och Förnyelse*, red. Ulla Lundqvist (Stockholm, 1994), s. 234.

blanda tragik och komik.²¹ Tragik, allvar och androgynitet går även att finna i Peter Pohls *Janne min vän* (1985) som gavs ut året efter *Dårfinkar & dōnickar*. En annan serie böcker som gavs ut under samma tidsperiod och som också berör cross-dressing är Maria Gripes tetralogi skuggböckerna (1982-88).

Andra litterära verk med cross-dressing motiv är bland annat William Shakespeares komedi *Som ni vill ha det* (1599-1600) och Hjalmar Bergmans *Flickan i Frack* (1925). Det kanske mest kända verket i den västerländska litteraturen är *Orlando* (1928), av Virginia Woolf. Ordet androgyn är grekiskt där ”andro” betyder man och ”gyn” betyder kvinna. Att skriva om det androgyna är ingen ny företeelse som uppkom under 80-talet, utan det finns många litterära verk som skrivits långt innan i samma ämne. Det äldsta europeiska verket där androgynerna förekommer är Platons *Gästabudet* (*Symposion*). I Platons dialog berättas det om människor som av gudar kom att klyvas till två separata individer. Resultatet blev att varje människa kom att leta efter sin förlorade halva. Detta kan tolkas som att Platon ger en förklaring till homosexualitetens ”ursprung”, men som Rosenberg poängterar blir heterosexualiteten här det avvikande, med tanke på att människorna som klövs i första hand kom att bli homosexuella.²² I och med det ställs blickpunkten i första hand på en konstruktion av heterosexualitet.

För en vidare förståelse av hur kön/könen konstrueras och dekonstrueras i tiden, vill jag lyfta fram det paradigmskifte som aktualiserades vid 1800- talets slut. Som innebar att enkönsmodellen där kvinnan ansågs vara en ”dålig” kopia av mannen, ersattes av den tvåkönsmodell vi har idag. Där fokus på biologiska skillnader mellan könen är det primära.²³

Det finns en förankring i den historiska verkligheten då det gäller cross-dressing. Rudolf Dekker och Lotte van de Pol ger en historisk översikt kring kvinnor i manskläder i boken *Kvinnor i manskläder: en avvikande tradition: Europa 1500-1800* (1995). Dekker och van de Pol menar att kvinnor som klätt ut sig till män haft något att vinna på sitt klädombyte, som till exempel ekonomi eller kärlek. Många kvinnor under den tidsperiod som Dekker och van de Pol beskriver ville strida för sitt land, men eftersom att de var kvinnor fick de inte det. En vanlig anledning till att klä sig som man var därför av fosterlandskärlek. Författarna visar även att det fanns en viss acceptans för kvinnor att klä sig i manskläder

²¹ Janne Lundström, ”Stilgrepp nr 9”, Barnboken 1998:1, s. 25.

²² Rosenberg, 2000, s. 47.

²³ Thomas Laqueur, *Om könen: hur kroppen blev kvinnlig och manlig* (Stockholm, 1994), s. 173 ff.

under exempel resor, karnevaler och andra festligheter.²⁴ Som jag nämnt ovan har kvinnor både i litteraturen och i verkligheten genom sin förklädnad kunnat träda in i en roll där nya möjligheter för självförverkligande öppnas. Även Rosenberg poängterar att kvinnor i manskläder historiskt sett har haft en önskan om självständighet och frihet ”att klä sig är att skyla över den egna objektiviteten, att hävda rätten att se, men att slippa bli sedd [...]”²⁵

I artikeln ”I textens tambur, En studie av omslagen till förklädnadsromaner” analyserar Österlund omslagen till *Dårfinkar & dōnickar* och *Janne min vän*. Hon lägger tyngdpunkten på hur omslagen förmedlar könsidentiteter. Hon kommer fram till att omslagen ofta förmedlar pojkars våldsamhet på ett stereotypt sätt. I den italienska utgåvan till *Dårfinkar & dōnickar* hittar hon dock en mer postmodern illustration, föreställande en tärning med ett manstecken ett kvinnotecken och tre prickar. Österlund anser att illustrationen förmedlar att könstillhörigheten kan vara antingen ett kvinnligt, ett manligt eller ett tredje.²⁶ Åsa Larsson fokuserar även hon på hur kön görs, i sin c-uppsats ”Du verkar mera äkta på nåt sätt än dom andra. Fattar du?” Om köns- och sexualitetsproblematiken i Ulf Starks *Dårfinkar och dōnickar*” (2003).

²⁴ Rudolf Dekker och Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder: en avvikande tradition: Europa 1500-1800* (Stockholm, 1995), s. 66.

²⁵ Rosenberg, 2000, s. 23.

²⁶ Mia Österlund, ”I textens tambur: En studie av omslagen till förklädnadsromaner”, *Horisont* 2001:2, s. 36.

3 Handlingsmotiv i *Dårfinkar & dönickar*

Titeln *Dårfinkar & dönickar* syftar till Simones morfars berättelse om olika typer av människor, eller två olika livsinställningar – dårfinkar eller dönickar. Morfadern berättar om dårfinkar och dönickar för Simone då hon är upprörd över att morfadern ska dö

'Vi är en släkt av tokar och träkmånsar, av dårfinkar och dönickar. Din mor tillhör tokarna, liksom jag. Min mor var också en tok. Och jag vet att det inte är lätt att leva med sådana. Sen kryllar det av träkmånsar och dönickar. Dom är kanske en smula lättare att umgås med. Men dom är förbaske mig inte särskilt spännande!' ²⁷

I berättelsens början står Simone någonstans mittemellan en dårfink och dönick, för att i slutet finna att hon är en dårfink. Simone är en sökare och det är hennes röst läsaren hör då hon återberättar vad som hänt under den tid som boken speglar. Enligt Maria Nikolajeva är berättarrösten inte enbart en ”fråga om en berättarröst som för talan, utan även om synvinkeln, genom vems ögon vi ser händelserna. De behöver inte sammanfalla, och i barnböcker sammanfaller de sällan [...]”²⁸ I *Dårfinkar & dönickar* är det tydligt att läsaren får följa Simone med en röst som inte tillhör henne själv, trots att det är Simone som återberättar händelserna. Språket i boken är subtilt, nyanserat och uttömmande, vilket går att återknyta till Lundqvists resonemang om att det är en vuxen människas röst som läsaren hör.

I Ulf Starks barn och ungdomsböcker är det vanligt att berättelsen kan läsas på av olika nivåer. I både *Dårfinkar & dönickar* och i till exempel *Min syster är en ängel*(1996) finns en nivå som beskriver verkligheten och en nivå där fantasin är levande. I båda böckerna är tolkningar av en inre verklighet/känslor sammankopplade med en yttre verklighet. Lundqvist menar att då det gäller Simone i *Dårfinkar & dönickar* måste man

läsa Simone mellan raderna och hela tiden ha klart för sig att hon diktar och att hon vet att hon diktar. När hon påstår att hon kastar mjöl och strykjärn på sin mor eller att hon fångar in femton änder och med dem i famnen klättrar in i sitt klassrum om natten, då skildrar hon inte ett yttre skeende utan tolkar ett inre.²⁹

²⁷ Ulf Stark, *Dårfinkar & dönickar* (Stockholm, 1984), s. 45.

²⁸ Maria Nikolajeva, ”Syndranden vidgas: Barnlitteraturforskning tar impulser från narratologi”, *Horisont* 2001:2, s. 20.

²⁹ Lundqvist, s. 239.

I *Min syster är en ängel* florerar fantasin kring huvudpersonen Ulfs bild av sin döda syster. Han önskar att han fick träffa henne. Han vill att hon bland annat ska få smaka på allt gott godis och se alla bra filmer. Men han kan inte träffa henne, istället klär han ut sig till sin döda syster och låtsas att han får visa henne allt han önskat. Precis som Simone intar Ulf en subversiv ton genom att klä ut sig till det motsatta könet, samtidigt som han kan acceptera att systemen är död.³⁰

Rosenbergs byxrolls-dramaturgi 1: *förvandling, avslöjande och återställand*, som jag också använt som ram för uppsatsens analys, är relevant för en vidare förståelse av handlingsförloppet i *Dårfinckar & dönickar*. Rosenberg skiljer på (teater) komedier och den litterära framställningen av kvinnor i manskläder. Komedier innebär ofta att en kvinna råkar ut för något som hon inte kan lösa i sina vanliga kvinnliga kläder, i manskläder blir hon ett subjekt. När problemet är löst återgår hon till sin vanliga roll som kvinna och inte sällan innehåller slutet heterosexuella giftermål. I den litterära framställningen kretsar motivet bland annat kring könskamp. Den förklädda kvinnan är varken komisk eller tragisk, förklädnaden syftar bland annat till att finna sanningen och ställa allting till rätta.³¹ Jag tycker att Simone ingår i båda dessa dramaturgiska motiv. Bland annat beror Simones ”byxroll” på ett missförstånd, vilket skulle kunna ses som ett komiskt inslag. Hon får i sin roll som kille tillfälle att uppleva sig själv som ett subjekt. I och med det kan hon lösa personliga problem. Simone söker likaledes efter sanningen, för att på slutet upptäcka att sanning inte är något absolut. Däremot regleras hon av den heterosexuella matrisen som leder henne till att återgå till sitt liv som ”tjej”.

³⁰ Ulf Stark och Anna Höglund, *Min syster är en ängel* (Stockholm, 2001), en bilderbok där hela berättelsen berör temat döden.

³¹ Rosenberg, 2000, s. 32 f.

4 Analys

4.1 Förvandlingen

4.1 Representation av maskuliniteter

Bilden av männen och maskulinitet i *Dårfinkar & dönickar* är komplex. Komplexiteten ligger delvis i de olika typer av maskuliniteter som representeras. För det första finns här Simone som genom att spela kille synliggör att maskulinitet/er och ett biologiskt manligt kön inte behöver sammanfalla, utan att kön ”görs” via en rad av performativa handlingar. Hon lyckas till och med bättre i rollen som kille än många killar i hennes klass. Simones medvetenhet kring performativitet är betydande för hennes fortsatta spel. På grund av detta skapar hon en rädsla hos sig själv att bli påkommen med att inte vara ”äka kille”. Vid ett tillfälle tror Simone att Katti ska upptäcka henne ”Katti skulle säkert ana att det var något lurrt med mig, att jag bara var en slarvig förfalskning av en kille”.³² Som läsare kan man vid ett första ögonkast på Simones tankesätt ifrågasätta hur ett spel som i sig själv redan är en förfalskning, kan vara en förfalskning, men det är just det som är performativitet. Katti har dock inte en tanke på att Simone spelar ett spel utan säger ”Du verkar mera äka på nåt sätt än dom andra. Fattar du?”.³³

Den andra viktiga representanten för maskulinitet/er är morsans kille Yngve, kallad ”hattfjanten”. Han representerar i stora drag ”mjukismannen”. Yngve är känslig, klantig, omhändertagande och lite hjälplös. Problematiken ligger i att Yngve aktualiserar sina ”manlighetskomplex” via Simone. Han är den person som visar mest oro över att Simone inte klär sig, betar sig eller har en sådan frisyr som han anser att flickor i hennes ålder bör ha. Yngve själv däremot tar sig rätten att överskrida genusnormen, bland annat genom att iklädd klänning stå modell då Olga tecknar av honom. Simone är väl medveten om Yngves svaghet. Han tycker att Simone ska sätta på sig en klänning och hon frågar då om hon kan låna en av honom. Yngve är förutom sin skeptiska inställning till Simones klädval, frisyr och beteende den person som visar mest förståelse för hennes situation. Han förstår att det inte är lätt för henne att flytta och börja ett nytt liv. Detta gör att Yngve framställs som en dynamisk person, som under berättelsens gång förändras från en tråkig dönick till en komplex dårfink.

³² Stark, s. 97.

³³ Stark, s. 97.

Patriarken och den sanna dårfinken är Simones morfar. En dag kommer han instörtandes i det nya huset där Simone, Olga och Yngve bor enbart i nattkläder och ett par damstövlar. Morfaderns klädsel är ett hopplock av det han fick tag på när han rymde från sjukbädden. Då morfadern kommit in i huset säger han till Olga ”Jag har kommit för att stanna, min dotter. Men hjälp mig nu av med dom här förbaskade dödsfällorna”.³⁴ Damstövlarna som betecknas ”dödsfällorna”, får här en vidare betydelse. I sin egenskap av ”man” kan morfadern välja att ta av sig ”dödsfällorna”. Hans upplevelse av att skorna begränsar handlingsutrymmet blir tydligt eftersom att de inte är tänkt att han ska använda dem. Samtidigt synliggör begreppet ”dödsfällorna” att kvinnors handlingsutrymme i samma attribut blir kringskuret. I *Det andra könet* (1949) skriver Simone de Beauvoir att det är svårt för kvinnan att bli subjekt i en manlig värld där hon allt som oftast är dömd till passivitet

Mannen har knappast anledning att bekymra sig över sina kläder, de är bekväma, anpassade till ett aktivt liv, de behöver inte vara utsökta, de har knappast något med hans personlighet att göra. [...] Kvinnan däremot vet att man inte skiljer på henne och hennes yttre, hon bedöms, aktas och åtrås efter sina kläder. Hennes klädsel var ursprungligen tänkt att begränsa henne till hjälplöshet och de har förblivit ömtåliga. Strumpor går sönder, klackar blir sneda [...]³⁵

Att det kvinnliga subjektet reduceras i och med hennes kläder är något som framkommer tydligt i *Dårfinckar & dönickar*. Simone upplever en frihet i ”killkläderna”, medan morfadern upplever en begränsning i damskorna. Enligt min mening finns det något motsägelsefullt i representationen av kvinnorna eftersom de nästan alltid kopplas samman med sitt yttre. Olga till exempel, är ett med sitt yttre redan från första stund läsaren möter henne. Simone beskriver hennes rödmålade tånaglar och hennes svartfärgade hår.

Beskrivningen av morsan är sensuell, vilket inte beskrivningen av Yngve eller morfadern är. Morfadern har istället en självklar plats i egenskap av morfar och far. I *Dårfinckar & dönickar* är den hegemoniska maskuliniteten inte uppenbar, men då morfadern klampar in i huset ges en skymt av denna. Yngve ser morfadern som ett hot, kanske på grund av att han har en självklar och auktoritär plats i Yngves hem. Vid deras första möte saknar Yngve förutsättningar för att göra ett bra intryck. Yngve sitter på toaletten då morfadern dyker upp ”Men hur är ni klädd egentligen”, sa han. 'Ni borde sätta på er något mer

³⁴ Stark, s. 36.

³⁵ Simone de Beauvoir, *Det andra könet* (Stockholm, 2000), s. 408.

anständigt”³⁶ Detta säger morfadern som enbart har nattkläderna på sig, vilket ytterligare påvisar hans självklarhet i rummet. Yngve försöker att övertala Olga om att morfadern borde åka tillbaka till långvården eftersom han kan få bäst vård där, men Olga menar ”Antingen flyttar du eller så får du finna dig i att far bor hos oss”³⁷ I förhållande till morfadern framställer Olga Yngve som något sekundärt, vilket innebär att Yngve förlorar lite av sin annars självklara status i egenskap av man.

Morfaderns har kommit för att dö. Han går rakt på sak och talar om för alla varför han kommit. Simone blir förtvivlad, chockad och vill inte ta in morfaderns besked. Morfadern som är en självklar dårfin tar döden med ro, samtidigt vill han ta ett sista farväl av dem han älskar och bryr sig om. Tillsammans med Simone och Olga åker de till huset på Möja, där ingen av dem varit sedan mormodern gått bort. Det är en melankolisk resa där musiken får en viktig symbolisk mening. Liksom Olga är morfadern musikalisk. Olga spelar saxofon och morfadern cello. En tid innan resan till Möja har Simone hört de två spela tillsammans

Från taket kunde jag höra hur dom spelade tillsammans. Eller det lät mera som om dom pratade. Cello med sin milda, mörka röst och saxofonen, vild och mjuk på samma gång, kraxande och skrattande och snyftade. De förde ett stillsamt samtal om sådant som orden inte dög till att uttrycka.³⁸

Musiken blir här ett sätt på vilket morsan och morfadern kommunicerar med varandra. Morfaderns cello beskrivs som en mild och mörk röst. Morsans saxofon är vild och mjuk på en och samma gång. Förutom att deras instrument sammanfaller väl med deras personligheter, kan även en stereotyp genusmodell urskiljas. Morfadern spelar cello som är ett stort och relativt otympligt instrument vars ljud är mörkt och milt vilket både innefattar pondus och givmildhet. Morsans saxofon är, ett till formen, smalt och välformat instrument, men vars läte är kraxande och skrattande. Vilket inte uttrycker särskilt mycket auktoritet, utan mer ett glatt humör.

I huset på Möja spelar morfadern en sista gång på sin cello

Dom sista tonerna drev lätt som maskrosfjunn ut över ljungen, ner över vattnet, steg upp emot himlen. Morfar satt en stund stilla med stråken i handen och lysande ögon. Han

³⁶ Stark, s. 38.

³⁷ Stark, s. 42.

³⁸ Stark, s. 77 f.

såg trött ut som efter en stor ansträngning. Så lyfte han den väldiga cellon högt över huvudet och krossade den mot berghällen.

'Så var det slutspelat', sa han med ett matt leende.³⁹

Tonerna från cellon vandrar för sista gången genom det landskap som morfadern älskat för att sedan krossas mot en berghäll. Kopplingen mellan förstörelsen av cellon och att morfadern är redo att dö är tydlig. Jag kan se en koppling mellan morfaderns symboliska handling och Simone. Under resan har hon haft tid att fundera över hur hon ska lösa sin egen situation. Ska hon avslöja sig själv som tjej eller inte? Då cellon krossas mot berget, vet Simone att hon måste bestämma hur hon ska göra. Man kan, i och med detta, se en tydlig parallell i morfaderns sista tid i livet och Simones sista tid som barn. Som jag tidigare nämnt poängterar Lundqvist att morfadern är på väg mot döden, medan Simone är på väg mot tonåren.⁴⁰

Förutom de maskuliniteter som jag nämnt ovan finns en stark vänskapsrelation mellan Simone och hennes vän Isak. Deras relation är komplex och innefattar bland annat rivalitet, bråk och djup vänskap. Enligt R. W. Connells modell konstrueras maskuliniteter bland annat genom kroppsliga handlingar.⁴¹ Connell kopplar konstruktionen av maskuliniteter till utövande av sporter och tävlingar. I ett vidare perspektiv blir Connells modell intressant, då Simone och Isak tävlar i en simtävling i bokens slutskede. Båda två håller för övrigt på att drunkna, vilket i förlängningen kan tolkas som att ingen av dem ”lyckas” dekonstruera en ”normativ” maskulinitet.

Maskulinitet är ofta sammankopplat med frihet, vilket kan vara en anledning till att litteratur med cross-dressing tema (flicka till pojke) ses som någon form av utvecklingsroman. Då en person som Simone anammar en maskulinitet kan hon på ett friare sätt utforska sin egen identitet. Judith Halbergstam skriver i introduktionskapitlet till *Female masculinity*(1998)

We could say that tomboyism is tolerated as long as the child remains prepubescent; as soon as puberty begins, however, the full force of gender conformity descends on the girl.⁴²

³⁹ Stark, s. 163 f.

⁴⁰ Lundqvist, s. 235.

⁴¹ Connell, s. 80.

⁴² Judith Halbergstam, *Female Masculinity* (Dyrham and London, 1998), s. 6.

Detta blir särskilt tydligt i *Dårfinkar & dörnicker*. Eftersom att Simone inte trätt in i tonåren är det helt okej för henne att spela med i sin tilldelade roll som kille. Simone tänker då det går upp för henne att fröken Ärlan tagit henne för en Simon och inte en Simone ”Tur att man inte börjat få bröst som en del andra!”⁴³ Detta är ytterligare ett tecken på att Simone befinner sig i ett gränsland mellan barn och tonåring och därför kan spela med i sin tilldelade roll. Sannolikt beror detta i sin tur på föreställningen om barn som könlösa och icke sexuella varelser. Eftersom att dessa två komponenter alltid är sammankopplade i den heterosexuella matris som reglerar begäret kan barn, utan att bli ifrågasatta, överskrida det tilldelade genuset.

I och med att det i litteraturen är vanligt att skildra tjejer som klär ut sig till killar, anser jag att det hade varit lika subversivt att istället låta Simone vara tjej och inte kille. De Beauvoir skriver i *Det andra könet*

Fram till tolv års ålder har flickan lika god fysik som sina bröder, hon visar samma intellektuella förmåga, det finns inget område där hon inte har rätt att tävla med dem.⁴⁴

Det går att föra samman de Beauvoirs tanke med Österlunds resonemang om att Simone anammar ett stereotypt aggressivt pojkbeteende. Flickor och våld är en sällsynt kombination, det är så att: ”flickor ofta skildras som offer för våld, inte som våldsverkare”.⁴⁵ Österlund har i och för sig en poäng, men om Simone hade behållit sitt tilldelade genus hade hennes handlingar inte blivit accepterade, vare sig av de andra aktörerna i boken eller av läsaren. Läsaren behöver inte vara ”orolig” över att Simone är kaxig, har en ”sjaskig” jacka eller kort hår, det är tydligt att hon enbart spelar ett spel. Hon går därför aldrig utanför den heterosexuella matrisen ur läsarens perspektiv, och det legitimerar hennes handlingar. I förlängningen innebär det att om Simone hade fortsatt att vara ”tjej” hade hon inte trätt in i den heterosexuella matrisen, vilket hade varit mer subversivt.

4.2 Representation av det feminina

Det finns enligt min mening en uppvärdering av det som brukar ses som maskulina egenskaper och en nedvärdering av de feminina i *Dårfinkar & dörnicker*. Jag tänker då främst

⁴³ Stark, s. 53.

⁴⁴ de Beauvoir, s. 162.

⁴⁵ Österlund, 2001:2, s. 33.

på Simones klaskamrater och deras beteendemönster. Simone får tillträde till grabbarnas skjul där de brukar vara på rasterna och dit inga tjejer har tillträde

Utom Katti förstås. För att hon lät killarna klämma henne på bröstet och berättade så snuskiga historier om vad dom vuxna gjorde med varandra om nätterna.⁴⁶

Det är naturligtvis Katti som ”låter killarna klämma henne på bröstet”. Framställningen blir att det är Kattis eget val, men i själva verket är hon i en utsatt situation. Eftersom att Simone själv är i ett riskfyllt läge, hade det varit rimligt att låta henne reagera mot detta. Men istället ifrågasätter hon inte killarnas handling. Förutom att killarna klämmer en klasskamrat och vän på bröstet har de porrtidningar i skjulet, vilket Simone inte har för avsikt att bestrida. Hennes känsla av att bli uppfattad som ett subjekt, sker på så sätt på bekostnad av en objektivisering av tjejerna. Problemet ligger i att maktstrukturerna mellan killarna och tjejerna inte ifrågasätts. Simone verkar istället känna förakt mot tjejerna, som framstår som hjälplösa och tuggummituggande varelser. Likheterna mellan kvinnorna/tjejerna är slående. De får inte någon självständig ”identitet”, utan Simone ser liknelser bland annat mellan Katti och Olga och Ärlan och Olga. Samma liknelser finns inte mellan de män som florerar i texten, utan de är oberoende av varandra. Detta innebär att de framstår som mer komplexa i förhållande till kvinnorna.

Simone representerar på något sätt den mest subversiva av alla de litterära gestalterna i *Dårfinkar & dōnickar* trots det längtar hon efter att ”få vara” tjej

Jag kände mig avundsjuk på Katti som for hit och dit på mjuka fötter så att håret flaxade och bröstet i den där blusen som såg ut som en korsett gungade.⁴⁷

Att ha bröst som gungar i en korsettliknande blus är i Simones ögon någonting eftersträvansvärt. Det subversiva hos Simone stagnerar här och övergår i stället till något normativt. Hennes tankar kring Kattis ”korsett” blir motsägelsefull i relation till vad som tidigare beskrivits i boken angående morfaderns ”dödsfallor”. Som jag nämnt ovan skildras damstövlarna som en begränsning i morfaderns handlings utrymme. Lika kringskuret anser jag att en kvinna/eller mans handlingsutrymme blir av en korsett.

Olga är den kvinna i texten som framställs som mest komplex. Hennes komplexa personlighet är en realitet redan från början av boken, till skillnad från exempel

⁴⁶ Stark, s. 88.

⁴⁷ Stark, s. 171.

Yngve som utvecklas under berättelsens gång. Hon lever som ensamstående mamma och hon försöker att förverkliga sig själv genom sitt konstnärskap. Läsaren förstår att hon bär på mycket skuld gentemot sitt barn, hon kan inte tillgodose Simones behov av förståelse. Trots att detta budskap når fram till läsaren förblir Olga en statisk person. I jämförelse med de manliga gestalterna i boken får hon inte mycket handlingsutrymme och förblir där med en person som inte utvecklas.

4.3 Kilroj – Simones förlorade trygghet

Simones trogna vän och ”vapendragare” är hennes hund Kilroj. I bokens början då Simone fyller tolv år är Kilroj med henne på morgonen då hon gör tårta till sig själv och morsan

Kilroj slickade av visprådden från mina fingrar och tittade på mig med sina sorgsna ögon, som om han förstod hur eländigt allting var och hur tilltrasslat allting skulle bli.⁴⁸

Simone känner Kilrojs tillgivenhet hela tiden, en värme och kärlek som är kravlös. I det andra kapitlet då hon och morsan ska åka från lägenheten ut till huset i ”tjuttahejti”, glömmer de Kilroj vilket skapar en kaosartad känsla hos Simone. De åker tillbaka till lägenheten för att se om Kilroj finns kvar, men han är försvunnen. Simone och morsan åker då runt hela stan och letar, men de hittar honom inte. Morsan får syn på en hund som liknar Kilroj och tar honom från hans ägare som blir helt ifrån sig. Olgas otillräcklighet som mamma blir här som mest tydlig. Hon vill hjälpa Simone, men har inte kapacitet att göra det på rätt sätt.

Kilroj dyker dock upp lite här och där under den tid som han är borta. Bland annat tycker Simone att hon ser honom vid Sergels torg då hon har åkt fast för att av misstag råkat ta en gammal dams handväska. Han ser då enligt Simone mager och smutsig ut. Kilrojs försvinnande samt att han dyker upp lite här och där symboliserar möjligen olika saker. En intressant koppling angående hundens namn är att soldater under andra världskriget skrev: ”Kilroy was here” på husväggar.⁴⁹ Eftersom att Kilroj dyker upp är han hela tiden närvarande. På så sätt finns han med i Simones tankar under hela berättelsen. Kilrojs försvinnande kan ses som en symbol för den otrygghet hon känner vid flytten. Deras tillfälliga separation från varandra kan tolkas som ett nödvändigt ont. Där separationen hjälper Simone i hennes personliga utveckling, från barn till ungdom.

⁴⁸ Stark, s. 8.

⁴⁹ red. Håkan Josephson, *Norstedts uppslagsbok*, XXI (2000), s. 636.

Den enda person som tycks förstå hur ledsen och ensam Simone känner sig utan sin hund är Yngve. För att göra henne glad går han och köper en hundvalp till henne, men Simone vill ha sin gamla hund. Dock blir Yngves givmilda handling ett första steg för honom och Simone att närma sig varandra på ett mer konstruktivt sätt. Simone upptäcker att Yngve är en snäll person, trots att hon varit skeptisk mot honom från början. Lundqvist menar att Yngves givmildhet innebär en attitydförändring hos Simone vilket innebär att hon börjar se honom mer som en dårfinck och inte som en tråkig hattfjant.⁵⁰

⁵⁰ Lundqvist, s. 237 f.

4.4 Avslöjandet

4.4 Simones kärleksbegär

Om jag var kille så skulle jag älska henne, tänkte jag. Om jag var kille skulle jag ligga i sängen och tänka på henne på kvällen.⁵¹

Detta är Simones tankar under en fest i bokens slutskede, den hon tänker på är Katti. Hon tänker på Katti i termer som om hon vore Isak. Mot sin vilja lyckas Simone bli en del av ett triangeldrama mellan henne själv, Isak och Katti. Katti lever hela tiden i tron att hon kan välja mellan Simon och Isak, det hon inte vet är att Simone åtrår Isak. Isak ger ingen klar indikation på att han åtrår Katti fullt ut, detta öppnar upp portar för läsaren att förstå Simon och Isaks nära relation som mer än enbart vänskap. Det går att koppla triangeldramat till det Rosenberg kallar det triangulära begäret. Eftersom det triangulära begäret gäller ett manligt homosexuellt, blir Kattis roll att agera katalysator för att legitimera deras relation. Isak är även den som får uppdraget att den första dagen visa Simone runt i skolan, men i stället hamnar de i slagsmål

Vi såg in i varandras ögon. Och jag såg i dom att han tyckte att det här var lika roligt som jag.

Snart var han över mig och vräkte ner mig på marken. Jag fick hans armbåge på läppen så att den sprack. Det smakade blod och luktade syren. Och när jag tittade upp så såg jag att den där tjejen med bröstet log mot mig och tittade på ett alldeles särskilt sätt.

Det var Katti.⁵²

Den manliga homosexuella begärtriangeln innebär ett manligt samförstånd det vill säga homosocialitet. Homosocialitet och homosexualitet ligger nära varandra, för att inte homosocialiteten ska ”tippa över” till ett homosexuellt begär mellan Simon och Isak finns Katti där redan under deras första brottningsmatch. Simone uppfattar henne som en speciell person, hon är ”Katti med bröstet” och en av de mest populära tjejerna i klassen. Åter igen reduceras Katti till att enbart vara en kropp, utan några andra kvalifikationer än de ytliga.

I sin analys av begärets triangel använder sig Rosenberg av den feministiska litteraturvetaren och queerteoretikern Eve Kosofsky Sedgwick

⁵¹ Stark, s. 171.

⁵² Stark, s. 58 f.

Den homosociala manliga överordningen skapar enligt Sedgwick starka band mellan män. Samtidigt påpekar hon att om dessa band mellan män blir alltför laddade (läs: öppet homosexuella) resulterar detta i en ideologisk motsägelse av stora mått. [...] Erotiseringen av banden mellan män undergräver i detta fall hela den könsskillnad mellan kvinna och man som patriarkatet vilar på.

På detta sätt blir den manliga homosexualiteten ett hot mot den patriarkala kulturen.⁵³

Om kärleken mellan Simone och Isak skulle uppenbara sig under den tid som Simone spelar Simon skulle det finnas ett hot mot den patriarkala strukturen. Eftersom Katti medverkar är deras relation inget hot. Läsaren vet hela tiden om att Simone är tjej, ett eventuellt hot mot patriarkatet ligger på så sätt innanför berättelsens ramar. Det vill säga det eventuella hotet upplever endast de litterära gestalterna i Simones omgivning.

Det finns i *Dårfinkar & dånickar* en rädsla inte enbart för manligt homosexualitet, utan även för lesbisk kärlek. Simone är livrädd för Kattis olika försök till närmanden. Samtidigt uppmuntrar hon henne. Vid ett tillfälle då hon ska gå fram till Isak passerar hon Katti ”Jag gick fram till honom och gav samtidigt Katti en liten puff i förbifarten”.⁵⁴ Möjligtvis bygger uppmuntran på att hon inte vill att de andra ska upptäcka att hon är tjej. Men då Simone väljer att ”komma ut” som tjej för hela klassen uttrycker Katti en rädsla och i viss mån äckel för att hon hyst känslor för någon hon trodde var en kille, men som sedan visade sig vara tjej ”’En tjej’ stönade Katti uppbragt. ’Och den har man varit kär i!’”.⁵⁵ Katti reducerar Simone till ”den”, vilket är ett tydligt tecken på att hon tar ett avstånd från den kärlek hon tidigare visat Simon. En eventuell anledning till att Katti tar ett tydligt avstånd är för hon känner sig utnyttjad och lurad av Simone som hållit inne med sin hemlighet så pass länge. Men att Katti klassificerar Simon till ”den”, är heteronormativt. I förlängningen innebär det att en person som är androgyn, homosexuell eller transexuell inte kan räknas in i ett samhälle där den heterosexuella matrisen ses som lag.

4.5 Bortom ”könet”

Det finns några typiska attribut som ”hjälp” Simone i sin roll som kille. Framförallt har Simone inte fått några bröst ännu, hon har klippt av sig håret och hon åker in till Stockholm

⁵³ Rosenberg, 2000, s. 68.

⁵⁴ Stark, s. 121.

⁵⁵ Stark, s. 202.

City för att köpa ”grabbiga” kläder. Namnbytet är trots allt en första inkörsport till Simones tillfälliga ”könsbyte”. När Simone på slutet av boken kommer till skolan i klänning, hårband och ett par peter-panskor tappar alla klasskamrater och Ärlan hakan. Simone säger att hennes riktiga namn är Simone och inte Simon. Namnet blir här, liksom i början av det dramaturgiska spelet det som aktualiserar hennes könsidentitet.

Yngve är den som först förstår att Simone spelar ett dubbel spel. Det går upp för honom då han i en bil kör förbi Simone och Katti då de kysser varandra. Simone ser honom och det blir en dramatisk händelse

Jag såg hans ögon under fjanthatten. Dom spärrades upp då han såg att det var jag [...]

Sedan tog bilen ett skutt och for med ett rytande läte in genom Axelssons häck.⁵⁶

Yngve blir inte alltför road över den hemlighet han fått ta del av. Han lovar att inte berätta för någon vad han sett, om Simone lovar att inte kyssa några fler tjejer. Vilket Simone tycker låter som en bra idé. Katti är den första person som Simone kysser, vilket Simone anser vara försmädligt eftersom att de båda är tjejer. Gränsen för vad som är accepterat och inte då det gäller kön och sexualitet blir uppenbar i och med Yngves reaktion och hennes egna tankar kring kyssen. Det är accepterat för en ung tjej som Simone att klä sig som kille, men helt oacceptabelt att åtrå en tjej om man själv råkar vara en. Simone är väl medveten om den begränsning valet av kärlekspartner utgör. Hon vet att det är omöjligt för henne att på allvar bli förälskad i Katti. Situationen blir ohållbar och hon väljer att ”komma ut” som tjej.

Nästa person som blir varse Simones ”riktiga könsidentitet” är Isak. Detta sker då de båda kommer fram till ”killarnas hemliga ställe” efter den minst sagt svåra simtävling då båda två varit nära att drunkna. Vanligt i förklädnadsromaner är att avslöjandet sker i en närkamp då en man kommer i närheten av den förklädda kvinnan, samtidigt som han får syn på till exempel kvinnans bröst.⁵⁷ Avslöjandet som Simone tilldelar Isak har lite av båda dessa delar. Bland annat sker det en närkamp, en tävling där de båda blir trötta och blöta. När de kommer fram till skjulet klär Simone av sig den blöta tröjan, varpå Isak ser henne naken. Han blir till en början chockad över Simones avslöjande, men chocken avtar och de håller om varandra hela natten.

⁵⁶ Stark, s. 101.

⁵⁷ Rosenberg, 2000, s. 36 f.

Simone är medveten om att genus/kön är ett spel. När hon klätt på sig sin klänning och ser sig själv i spegeln reflekterar hon över hur kön/genus skapas ”Och nu kändes det som om jag hade klätt ut mig igen, fast till tjej den här gången”.⁵⁸ Ingen tror att Simone är riktigt klok när hon kommer in i klassrummet i klänning, hårband och peter-panskor. Ärlan ber henne att gå hem och sätta på sig sina ”riktiga” kläder. Isak som har sett Simone naken intygar om hennes ”riktiga” kön. Simone själv bryr sig inte om vad Ärlan tror. Hennes observation kring hur kön/genus konstrueras tyder på att bortom de yttre attributen som hon anammat finns en person som är medveten om sina egna begränsningar och möjligheter, i en värld där den heterosexuella matrisen lyser igenom.

⁵⁸ Stark, s. 196 f.

4.6 Återställandet

4.6 Glaskulan – ett osäkert hopp

Glasägget är en spektakulär och magisk kula som Simone får av sin mamma i tolvårspresent. Hennes reaktion på presenten är ”’Var det i den här du hittade Yngve’, sa jag. ’ I så fall ger jag inte mycket för den’”.⁵⁹ Reaktionen är trotsig och kan tolkas som en skeptisk inställning till både Yngve och flytten till ”’tjottahejti’”. Samtidigt kanaliserar glaskulan Simones förväntningar på vad som ska ske i framtiden. Varje gång hon upplever en ovisshet om framtiden tar hon fram den och försöker att urskilja vad som ska hända i hennes liv. Det hon ser kan tolkas som konstruktioner, eftersom att *Dårfinkar & dōnickar* är en berättelse som återberättas av Simone. Detta tyder på att under den period hon tittar in i glaskulan, har hon inte funnit sig själv, eftersom hon måste finna struktur i konstruerade bilder. Innan Simone ser in i den en sista gång frågar hon sig vad hon tror att hon ska finna. När hon sedan tar fram kulan, ser hon en endast en bild av morfadern i trädgården omgiven av fåglar

’Och sen?’ Viskade jag otålig och knackade med ena knogen mot det svala glasägget.

Med ett sprött, klingande ljud gick det massiva kristallklotet sönder. Det delade sig i två livlösa halvor i mina händer.⁶⁰

Att Simone inte kan urskilja något mer och att delarna i hennes händer är livlösa, kan förstås att morfadern sedan kommer att dö. Det är även symboliskt att hennes resa från barndomen nu på allvar tagit slut. Redan innan glaskulan spricker, har hon förstått att den inte kan hjälpa henne. Hon vet att glaskulan har varit en flykt från verkligheten, som hon nu är beredd att leva utan.

4.7 Den heterosexuella matrisens fullbordande

Simones osäkerhet gör att hon spelar med i sin tilldelade roll som kille. Hon är helt enkelt alltför rädd att tala om sanningen om sin könstillhörighet för sina nya klasskamrater. Simones tillvaro är dessutom uppochner och hon är besatt av ondskefulla demoner. Under den tid då Simone spelar Simon får hon chansen att bli uppfattad som ett subjekt, vilket hjälper henne att

⁵⁹ Stark, s. 13.

⁶⁰ Stark, s. 210.

uppfatta sig själv som ett. Efter en tid förstår hon att situationen börjar bli ohållbar, vilket resulterar i att hon tar beslutet att berätta för alla i klassen om att hon är tjej. Men avslöjandet måste ske på rätt sätt och vid rätt tidpunkt för att Simone ska bli accepterad för den hon är. Mycket på grund av att hon varit en del av en manlig homosexuell begärstriangel. Därför måste hon återskapa en ordning som inte hotar de andra litterära gestalterna eller läsaren, vilket hon inte klarar av på egen hand. Till sin hjälp har Simone Isak. När Simone avslöjar för Isak att hon är tjej visar hon en fascination över hans penis

Mellan fötterna hade hans snopp rest sig, som en sådan där flärpa som man blåste upp med ett pip i kalasen när man var liten. Den böjde sig i en lustig liten båge, som en större ostbåge, rosafärgad av morgonljuset. 'Du har förfrusit den!' sa jag och tog lite på den. 'Titta! Den är alldeles stel!' Han rodnade och vred sig undan.⁶¹

Plötsligt blir deras kroppar två dikotomiska kategorier. Simones observation kring Isaks erektion kan tolkas som en freudiansk penisavund, som hon måste bli kvitt för att kunna träda in i tonåren. Den manliga klädseln som Simone haft under boken måste därför kastas av eftersom att den på många sätt symboliserar det falliska.⁶² Och det är först då de falliska symbolerna har försvunnit som mognadsprocessen utifrån detta resonemang kan ske på allvar.

Förutom att Simone väljer att ta på sig klänningen ingår hon och Isak någon form av kärleksrelation, vilket ytterligare förstärker Simones "kvinnlighet". Hade Simone istället valt att fortsätta bära byxor och att åtrå Katti, hade avslöjandet inte inneburit samma acceptans. Simone skulle möjligtvis inte ha blivit betraktad som en "riktig" tjej, detta är ingenting som hotar henne eftersom att Isak finns där och bekräftar hennes heterosexualitet.

Den heterosexuella matrisen återskapar inte enbart en ordning kring Simones sexualitet, utan då den heterosexuella matrisen är fullbordad kan de andra komplikationerna som Simone stött på under resans gång ordnas upp. Kilroj kommer tillbaka, demonerna försvinner och hon kan övergå från barn till tonåring. Morfadern kan dö i lugn och ro eftersom han nu vet att Simone är en äkta dårfink. Trots att den heterosexuella matrisen och heteronormativiteten är närvarande i *Dårfinckar & dönickar*, finns det potential för att tolka Simones förklädnad som ett synliggörande av de begränsningar som rådande genussystem utgör. Vilket i förlängningen innebär att den "[...] visualiserar alternativa kvinnligheter och begärsmönster".⁶³

⁶¹ Stark, s. 194.

⁶² Rosenberg, 2000, s. 70.

⁶³ Rosenberg, 2000, s. 40.

5 Sammanfattning

Vilka föreställningar kring kön representeras i *Dårfinkar & dōnickar* och hur kopplas dessa konstruktioner till produktionen av sexualitet? Hur regleras huvudpersonen Simones begär utifrån den heterosexuella matrisen? Utmanar *Dårfinkar och dōnickar* sociala genusnormer? Syftet med uppsatsen var att analysera hur subjekt, kön och sexualitet skapas utifrån en kontext. I min analys har jag främst utifrån queerteorin redogjort för hur kön som konstruktion och performativ handling tydliggörs då Simone klär sig i ett annat genus än det biologiskt givna. Detta möjliggör att se de andra karaktärernas kön som produktioner av performativa handlingar. Jag visar i min analys att de föreställningar kring kön som representeras i *Dårfinkar & dōnickar* styrs av den heterosexuella matrisens kön och motsatspar: det kvinnliga och det manliga. Föreställningar om kön kan ses som subversiva då genus så tydligt iscensätts av Simone. Men då genusnormen upprätthålls på ett relativt stereotypt sätt av de andra karaktärerna förloras det subversiva. Min analys visar även på att det är representationen av det feminina som är mest statiskt och representationen av maskuliniteter mer komplext.

Trots den subversiva potential som Simone ges i sin roll som kille begränsas hon av den heterosexuella matrisen. Beroende på det genus Simone anammar regleras hennes åtrå på så sätt att det homosexuella begäret exkluderas. Simone tillåts vara kille så länge hon håller sig inom de heteronormativa ramarna. På ett sätt kan Simones karaktär sägas utmana rådande genusnormer med tanke på att hennes roll som Simon inte sammanfaller med hennes biologiska ”kōn”. Detta skapar en bredare tolkningsram för läsaren att själv fundera över hur kön/genus konstrueras.

Jag har valt att i uppsatsen se hur kön och sexualitet konstrueras i samband med Simones utveckling från barn till tonåring, vilket har varit en röd tråd genom hela analysen. Uppsatsen är uppbyggd kring Rosenbergs byxdramaturgi; *förvandlingen*, *avslōjandet* och *återställandet* och det är denna utveckling jag har fokuserat på. Tydligt i analysen är att Simones utveckling från barn till ungdom följer Rosenbergs tre stadier. Simone återställs till heteronormativiteten samtidigt som hon går från barn till tonåring. Det tycks således bara finnas en väg för Simone att utvecklas och det är genom att träda in i den heterosexuella matrisen.

6 Litteratur

6.1 Primärlitteratur

Stark, Ulf, *Dårfinkar & Dönickar*. Stockholm, 1984.

6.2 Sekundärlitteratur

Björk, Nina, *Under det rosa täcket: Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Stockholm, 1996.

Butler, Judith, "Subversiva kroppsakter", ur *Gender Trouble* 1990, i *Feminismer* red. Lisbeth Larsson, övers. Sven- Erik Torhell. Lund, 1996, s.

Connell, R.W., *Maskuliniteter*, övers. Åsa Lindén. Göteborg, 1999.

de Beauvoir, Simone, *Det andra könet*, övers. Inger Bjurström och Anna Pyk. Andra Tryckningen. Stockholm, 2000.

Dekker, Rudolf och Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder: en avvikande tradition: Europa 1500-1800*, övers. Joakim Sundström. Stockholm, 1995.

Halbergstam, Judith, *Female Masculinity*. Durham and London, 1998.

Laqueur, Thomas, *Om könenas uppkomst: hur kroppen blev kvinnlig och manlig*, övers. Lars Eberhard Nyman. Stockholm, 1994.

Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*. Stockholm, 2000.

Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*. Stockholm, 2002.

Stark, Ulf och Hägglund, Anna, *Min syster är en ängel*. Stockholm, 2001.

6.3 Övrigt material

6.3.1 Artiklar

Lundström, Janne, "Stilgrepp nr 9". Barnboken, 1998:1.

Lundqvist, Ulla, "En sorg i rosenrött: två absurdistiska romaner av Ulf Stark", i *Tradition och Förnyelse*, red. Ulla Lundqvist. Stockholm, 1994, s. 233-240.

Nikolajeva, Maria, "Syndranden vidgas: Barnlitteraturforskning tar impulser från narratologi". Horisont, 2001:2.

Westin, Boel, "The androgynous female –(or Orlando Inverted) examples from Gripe, stark, Wahl, Pohl", i *Female/Male Gender in Children`s Literature*, red. Lena O. Pasternak. Stockholm, 1998, s. 91-103.

Österlund, Mia, "Gender and beyond: Ulf Stark`s conservative rebellion", i *Children`s literature as communicaton*, red Roger D. Sell. John Benjamins Amsterdam/Philadelphia, 2002, s. 177-200.

Österlund, Mia, "I textens tambur: En studie av omslagen till förklädnadsromaner". Horisont, 2001:2.

6.3.2 Recensioner

Alfvèn- Eriksson, Ann-Marie, "Tokenskaper i glad livsfresk." DN, 11.12.1984.

Toijer- Nilsson, Ying, "Vemod och tokenskap i prisroman." SVD, 14.12.1984.

6.3.3 Uppslagsverk

red. Josephson, Håkan, XXI. *Norstedts uppslagsbok*. 2000.