

Södertörns högskola
Litteraturvetenskap

”A HUGE, TENACIOUS LIE”

Framställningen av makt i Helen Zahavis författarskap

D-uppsats VT 2004

Johan Söderbäck

Handledare:

Kristina Fjelkestam

Abstract

This study concerns the complete oeuvre by the British author Helen Zahavi: *Dirty Weekend* (1991), *True Romance* (1994), and *Donna and the Fatman* (1998). Her novels are here read as a trilogy dealing with the dialectics of gender and violence in 20th century discourse, drawing on theories of how the construction of subjects is produced by power, of the relation between power and sexuality.

The heroines of Zahavi's novels try their best to move about in a world where their freedom of movement is limited to their female identity. In *Dirty Weekend* the protagonist tries to shoot her way out, claiming revenge on every man that is forcing himself upon her. She gains some freedom of movement by refusing subordination, but does not really change the order of power. The protagonist in *True Romance* instead finds salvation in love of the master. She learns to love the man who keeps her as a sex slave in his apartment, and when confronted with the choice between the freedom by violent action and submission by passive acceptance, she chooses the latter. The protagonist in *Donna and the Fatman* manage to refuse both superiority and submission. She has a debt to settle with the gangster boss Henry, but in the end blows both herself and her opponent to pieces. I argue that by doing this, Donna breaks out of the order of language.

The order of power presented in Zahavi's novels is a tyrannous dichotomy which categorize individuals as either victims or perpetrators. This construction is seemingly a natural order which we have to accept, but the actions of Zahavi's last protagonist eventually proves it to be nothing but a mask, a lie. This lie is, in the words of one of Zahavi's characters, a tenacious lie, and the only way to break out of the construction of power is to break out of the construction of the order of power. Thus the blowing up of both victim and perpetrator may enable a new world to be born.

Keywords: Helen Zahavi, violence in literature, gender relations in literature, gender and violence, Angela Carter, Michel Foucault, dichotomies of power

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INLEDNING.....	2
Tidigare forskning	4
Syfte	5
TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER.....	7
Makt och subjekt.....	7
Makt och sexualitet.....	8
Subversiv läsning.....	11
ANALYSER	13
Dirty Weekend	13
True Romance	26
Donna and the Fatman.....	38
AVSLUTNING	47
Frihet i en liten ask.....	48
”A huge, tenacious lie”.....	50
Konklusion.....	53
LITTERATURFÖRTECKNING	55

INLEDNING

'It's time to recognise reality,' he said. 'Take a look at what you are, a truly honest look. Be brutal with yourself, for once. Remember that the mirror never lies.'

- Helen Zahavi, *True Romance*¹

Freedom cannot be conceived simply. It is a mystery and one which a novel, even a comic novel, can only be asked to deepen.

- Flannery O'Connor, förord till *Wise Blood*²

Medan intresset för manlig masochism i litteraturen växt, så har en tystnad rått kring frågan om kvinnlig sadism, skriver Rita Felski i *The Gender of Modernity*.³ Felski härleder detta till en fördomsfull syn på det kvinnliga könets högstående moral, och till kulturella förbud mot uttryck för kvinnlig aggressivitet som fortfarande lever kvar. Men, skriver Felski, såvida man inte när en tro på en naturlig frånvaro av aggressiva impulser hos kvinnor, är det nödvändigt att utforska frågan om kvinnors fantasier om makt, våld och förstörelse, och hur dessa yttrar sig i litterär text.

1991 publicerades Helen Zahavis *Dirty Weekend* i England, samma månad som *American Psycho* av Bret Easton Ellis. De blev båda uppmärksammade för sina skildringar av könsrelaterat våld, och blev föremål för såväl het debatt som upprörda känslor. Det som tycktes uppröra mest var att romanerna inte uttryckligen tar avstånd från sina karaktärers handlingar. *American Psycho* är berättelsen om en ung yuppie som varvar excesser i konsumtionssamhället med sadistiska sexualmord, allt skildrat med samma pikanta intresse för detaljer. I *Dirty Weekend* slår en kvinna, Bella, ihjäl den man som ringer hotfulla telefonsamtal till henne, för att sedan under loppet av en helg mörda ytterligare sex män som på olika sätt försöker förgripa sig på henne. Bella framställs som en hjälte, och när romanen når sitt slut finns det inget som antyder att hennes framfart kommer att stoppas. För moraliskt sinnade kritiker blev detta alltför magstarkt. En kritiker skrev att Bret Easton Ellis borde ställas inför rätta för det han hade skrivit,⁴ och Sunday Times publicerade en

¹ Zahavi, Helen, 1994, *True Romance* s. 140.

² O'Connor, Flannery, 1967, "Author's note to the second edition".

³ Felski, Rita, 1995, *The Gender of Modernity*, s. 185.

⁴ Refererat i Sielke, Sabine, 2002, *Reading rape*, s. 180.

artikel där experter fick uttala sig om Helen Zahavis psykiska hälsa.⁵ Det är värt att notera att den manlige författaren här alltså ses som kriminell på grund av sin roman, medan den kvinnliga författaren anses vara galen.

Dirty Weekend utgår från det absurda i tanken att en främmande man för en kvinna alltid är ett potentiellt hot, medan mannen i sin tur inte väntar sig att ha något att frukta hos en främmande kvinna. Bella agerar ut sin hämnd genom att använda manligt kodat våld. ”It’s not a liberal book”, säger Helen Zahavi själv om *Dirty Weekend* några år senare, ”it’s not saying, ‘understand these men,’ it’s saying, ‘eliminate them’ and that’s a frightening idea for many people, very foreign. ... Feminine behaviour is rooted in fear of offending the male, bruising his ego and arousing him to violence. I wanted to reverse the situation.”⁶

Helen Zahavi föddes på 1960-talet i London. Hon hade tidigare arbetat som översättare från ryska, och *Dirty Weekend* var hennes debutroman. Den skulle följas av *True Romance* (1994) och *Donna and the Fatman* (1998). Till dags dato utgör dessa tre texter hennes samlade produktion.

True Romance är på alla sätt en svartare berättelse än sin föregångare. Den kvinnliga huvudkaraktären är en namnlös flykting som blir del i ett sadomasochistiskt triangeldrama. Hennes självuppfattning blir beroende av de män som gör henne illa, och när hon ställs inför en hägrande frihet väljer hon själv istället att återvända till sitt koppel.

Donna and the Fatman är i sin tur en hårdkokt gangsterroman, där protagonisten Donna möter sin motståndare Henry. Den kamp som utspelar sig mellan dem har sin grund i att de båda anser att den andre har en personlig skuld att återgälda. Båda sidors okuvliga vilja att segra gör att kampen mellan dem stegras till ett ofrånkomligt klimax med dödlig utgång.

Zahavis romaner kan läsas som en dialektisk trilogi om det våld som finns inbäddat i det sena 1900-talets könsmaktsordning. Var för sig innehåller de alla en tematik om hur makt prövas mot motstånd. I en värld skildrad som ett grymt och hänsynslöst patriarkat, undersöker Zahavi villkoren för ett fritt handlingsutrymme.

Zahavis prosa är korthuggen och enkel, men samtidigt är hennes språk poetiskt och har ofta en rent hypnotisk effekt. Genom repetitiva språkfigurer och grovkorniga metaforer griper hon tag i läsaren, som i någon mening leds att läsa med blodet snarare än med huvudet. Hennes text laborerar med traditionella lågstatusgenrer (gangsterromanen, thrillern, pornografin), språknivåer och ironisk intertextualitet. Hon leker med betydelsen av ord, och hur deras innebörder ändras

⁵ Refererat i Avril, Chloé, 2002, ”Images of Women and Patriarchy in Helen Zahavi’s *Dirty Weekend*”, s. 136.

⁶ Grant, Linda, 1994, *Sexing the Millennium*, s. 4.

beroende av situationen. Språket blir ett instrument för en upptäcksfärd i en manligt kodad verklighet.

Tidigare forskning

Inte mycket har skrivits om Helen Zahavis författarskap. Utöver recensioner och intervjuer har enbart *Dirty Weekend* blivit föremål för essäer eller analyser. Jag har inte stött på något som skrivits om vare sig *True Romance* eller *Donna and the Fatman*.

Dirty Weekend gavs ut på svenska 1992 (Zahavis övriga romaner har inte översatts), och togs emot som ännu ett exempel på 'den arga kvinnan som slår tillbaka'. Våldsamma kvinnor verkade ligga i tiden och media skapade begreppet 'ninjafeminism', som *Dirty Weekend* liksom filmen *Thelma & Louise* påstods representera. Tidningen *Slitz*, som vänder sig till en manlig läsekrets, publicerade en artikel med rubriken "Tjejerna anfaller!"⁷ Även i mer initierade analyser gäller den huvudsakliga frågan vilken typ av feminism *Dirty Weekend* i praktiken företräder.

Nina Björk ägnar ett kapitel i *Under det rosa täcket* åt 'ninjafeminismen', som hon dock hellre vill kalla 'cynismfeminism': "... om vi med feminism menar en vilja att förändra inte bara vem som är förtryckt av vem, utan även själva den ordning som är uppbyggd av förtryckare och förtryckta, så kan inte dessa våldsamma kvinnor överhuvudtaget kallas feminister."⁸ Björk använder i första hand *Dirty Weekend* som ett klagörande exempel på idéer om könets performativitet och en flytande könsposition. Hon kritiserar 'cynismfeminismen', och därmed *Dirty Weekend*, för att dess uppror accepterar maktens ordning, men hon medger också att "den feministiska strategin i *En jävla helg* behöver inte läsas som ett försvar för en fascistisk moral, utan som ett synliggörande av kvinnlighet och manlighet som kulturella kategorier möjliga att förändra - och som ett synliggörande av en värld byggd på förakt för svaghet."⁹

Chloé Avril är långt mindre förlåtande i en analys av *Dirty Weekend* publicerad i den akademiska tidskriften *Moderna Språk*. Den redaktionella inledningen lyfter fram analysen som banbrytande feministisk kritik (men undlåter att förklara vad som är banbrytande). Själv anser jag att analysens bokstavliga läsning gör den svår att ta på allvar. Eftersom ingen moralisk fördömelse av sexuellt utnyttjande eller våld uttrycks, skriver Avril, undermineras textens feministiska pretention.¹⁰ Slutsatsen blir att *Dirty Weekend* är en antifeministisk roman som syftar till att

⁷ Jörgenson, Dan, 1992, "Tjejerna anfaller!", s. 78-81.

⁸ Björk, Nina, 1996, *Under det rosa täcket*, s. 128.

⁹ Björk, Nina, 1996, s. 150. *En jävla helg* är den titel som gavs *Dirty Weekend* i svensk översättning.

¹⁰ Avril, Chloé, 2002, s. 148f.

tillfredsställa perversa masturbationsbehov hos en manlig läsare.¹¹ Analysen lider av en påtaglig brist på litteraturvetenskapliga insikter, till exempel förstås framställning genomgående som det samma som innebörd, men den kan dock säga något om orsakerna till att somliga tagit illa vid sig av att läsa *Dirty Weekend*.

Diana Baker och Anita Harris tar *Dirty Weekends* idéinnehåll på större allvar i en analys som vill undersöka frågan om våld som feministisk strategi, och vad det innebär för en kvinna att begå våldshandlingar mot män. De menar att romanen visar hur feministiska omskrivningar av patriarkala strategier kan användas för att rasera dem, och att *Dirty Weekend* illustrerar att tillgång till den manliga ordningen och överskridandet av den måste gå hand i hand för all effektiv feministisk politik.

Dirty Weekend har alltså i första hand uppfattats som ett samhällspolitiskt debattinlägg. Romanen kan då ses som en kritik av ett samhälle som inte kan försvara sina utsatta grupper från mer privilegierade grupper bland de egna medborgarna. En mer kritisk inställning hävdar istället att de handlingar *Dirty Weekend* beskriver, och därmed alltså även anses föreskriva, enbart leder till en cementering av könsstereotyper och att den spär på könens polarisering. En litteraturvetenskaplig analys av Zahavis hela författarskap, som den jag ämnar göra, bör istället undersöka romanernas litterära egenskaper. På så sätt kan man finna intressanta och mer komplexa ingångar i texten.

Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka Helen Zahavis författarskap som en skådeplats för paradoxen mellan å ena sidan den potentiella emancipationens handlingsfrihet och å andra sidan maktens determinism. Jag kommer att analysera hur Zahavi skildrar konstruktion av maktpositioner och konstitution av maktutövande. Jag kommer även att analysera relationer mellan makt och motstånd, med vilka strategier maktpositioner utmanas, samt på vilket sätt dessa kan påverka maktens ordning.

Disposition

Jag läser Zahavis tre romaner, *Dirty Weekend*, *True Romance* och *Donna and the Fatman*, som separata delar i en sammanhängande trilogi. Därför är mitt arbete disponerat genom att, efter ett kapitel om teoretiska utgångspunkter, presentera enskilda analyser av varje roman för

¹¹ Avril, Chloé, 2002, s. 147.

att därefter knyta samman analyserna i en avslutande diskussion. Genom min tes om Zahavis författarskap som en dialektisk trilogi är mina analyser menade att komplettera varandra. I min avslutande diskussion kommer jag att koppla ihop de enskilda romanerna till en helhet. Därför får min avslutning också en analytisk funktion, utöver att vara en sammanfattning.

TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

Ord ordnar tillvaron. Således får orden funktion att skapa vår uppfattning av verkligheten. Språket är en auktoritet, som avgör utrymmet för det handlande subjektet. Detta ger språket den dubbla funktionen att på en gång både inskränka och utöka friheten att agera. ”We need to examine language both as constraint and as means of emancipation or action”, skriver Patricia Yaeger i *Honey-Mad Women*. ”Although words enact the repressions of the dominant culture, language can also deflect and begin to reconstruct the dominant culture’s direction, especially when words themselves become the objects of representation.”¹² Orden ses här alltså som representerade objekt. Inom det kulturanalytiska fältet ges termen representation en mer dynamisk definition än den mimetiska tradition som ser skönlitterär representation som en passiv återspeglning av en fastställd verklighet. Istället ses representation såsom på en gång beskrivande och producerande kulturella föreställningar, mellan uttryck och verklighet finns en ömsesidigt konstituerande rörelse.¹³

Mitt teoretiska perspektiv för analys av av den maktordning Helen Zahavi skildrar utgår från teori kring maktens produktion av subjektet, sexualitet som maktutövande, samt en litteraturvetenskaplig diskussion kring subversiv textläsning.

Makt och subjekt

Subjektivitet skapas genom ”meningsskapande processer, bestående av kulturella representationer och beteckningspraktiker som på samma gång är textuella och sociala.”¹⁴ Michel Foucault intresserade sig i sitt arbete för hur maktdiskurser formar mänskliga varelser till subjekt genom att definiera innebörden av människans kunskap och begär.¹⁵ Den form av makt som gör subjekt av individer gör detta genom att binda individen vid en identitet, menar Foucault. Med denna identitet följer en lag som måste erkännas och följas av såväl individen själv som dess omgivning.¹⁶

Utövandet av makt består enligt Foucault i att strukturera den andres handlingsutrymme:

... what defines a relationship of power is that it is a mode of action which does not act directly and immediately on others. Instead it acts upon their actions: an action upon an

¹² Yaeger, Patricia, 1988, *Honey-Mad Women*, s. 111f.

¹³ Fjelkestam, Kristina, 2002, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, s. 11.

¹⁴ Fjelkestam, Kristina, 2002, s. 34.

¹⁵ Foucault, Michel, 1981a, ”Truth and Power”, s. 123.

¹⁶ Foucault, Michel, 1982, ”Afterword: The Subject and Power”, s. 212.

action, on existing actions or on those which may arise in the present or in the future. A relationship of violence acts upon a body or upon things; it forces, ... it closes the door on all possibilities.¹⁷

Makten samexisterar med samhället, och det finns inget utrymme för ursprunglig frihet i dess marginaler, enligt Foucault. Men att säga att det inte går att gå utanför maktens nätverk innebär dock inte att varje individ är fångad och dömd att förlora. Foucault menar att inga maktrelationer existerar utan motstånd, och detta motstånd är desto mer effektivt eftersom det föds just där maktrelationer utövas.¹⁸ För att förstå hur maktrelationer fungerar bör vi därför undersöka former av motstånd, och försök att upplösa dessa relationer.¹⁹

”Hur kan vi föreställa oss *kvinnor* som subjekt i en kultur som objektifierar, utestänger och låser in *Kvinnan*?”²⁰ frågar Teresa de Lauretis. Genom att analysera hur subjektivitet konstrueras kan dess nuvarande konstruktion ifrågasättas. De meningseffekter och representationer som produceras hos individen genom sociokulturella praktiker, diskurser och institutioner, och som konstruerar män och kvinnor, kallar Teresa de Lauretis för ’genusteknologier’. De Lauretis ser inte subjektivitet som vare sig determinerad av biologi eller av fri intentionalitet. Det agerande subjektet befinner sig inom sociala och kulturella ramar som formulerar möjliga positioneringar, vilket begränsar handlingsutrymmet.

Den subjektivitetsskapande process som utgör relationen mellan individ och samhälle, och som verkar genom upprepad representation, benämner de Lauretis erfarenhet. Denna erfarenhetsprocess är fortlöpande, och aldrig slutförd eller definitiv. Begreppet ”identitet” kan därför både utgöra en tilldelad position och en vald strategi. Som vald strategi kan identitetens innebörd förskjutas genom produktionen av mening.

Makt och sexualitet

Sexualitet och maktutövande kopplas ofta ihop, men kanske aldrig så starkt som i sadomasochistiska relationer. Deborah M. Horvitz förklarar sadomasochism som en sociopolitisk ideologi byggd på tillgivandet och frångandet av makt.²¹ Sadisten får sexuell njutning genom att utöva våld och tillfoga fysisk smärta. För masochisten blir maktlösheten erotiserad, och infogad i

¹⁷ Foucault, Michel, 1982, s. 220.

¹⁸ Foucault, Michel, 1981b, ”Power and Strategies”, s. 142.

¹⁹ Foucault, Michel, 1982, s. 211.

²⁰ citerad i Fjelkestam, Kristina, 2002, s. 36. Min förståelse av subjektivitetskonstruktionen hos Teresa de Lauretis är hämtad från kapitlet ”Könskomplementaritetens doxa” i Kristina Fjelkestams avhandling.

²¹ Horvitz, Deborah M., 2002, *Literary Trauma*, s. 4.

självuppfattningen. En sadomasochistisk relation ställer frågan om makt och underkastelse i mänskliga relationer på sin spets, vilket gör den intressant som politisk allegori. I varje maktrelation genomför den ena parten sin frihet på bekostnad av den andra partens frihet, vilket i en svartvit värld kan tillskriva alla människor rollen som sadist eller masochist. Om hur denna relation ska tolkas råder dock delade meningar.²²

Camille Paglia beskriver i *Sexual Personae* den mänskliga sexualiteten som en mörk ursprungskraft, den punkt där människan möter naturen. "Feminists oversimplify the problem of sex when they reduce it to a matter of social convention: readjust society, eliminate sexual inequality, purify sex roles, and happiness and harmony will reign."²³ Paglia menar istället att samhället är det enda som kan försvara våra svaga. Det är vår barriär mot naturen, och så fort den sociala kontrollen försvagas, tränger människans grymhet fram. Människan är en hierarkisk varelse, och tar man bort en hierarki kommer en annan att ta vid som inte självklart är att föredra framför den första. Därför, skriver Paglia, är idén om sexuell frihet och sexuell frigörelse en vanföreställning. "Sex is power. Identity is power. In western culture, there are no nonexploitative relationships. Everyone has killed in order to live."²⁴ Våldtäkten är det sexuella uttrycket för viljan till makt, som naturen planterar i oss alla och som civilisationen uppstod för att tygla. Genom att försöka förstå sexualiteten genom sociala strukturer menar Paglia att feminismen målar in sig i ett hörn. "For nature's fascism is greater than that of any society. There is a daemonic instability in sexual relations that we may have to accept."²⁵ Samhället kan i viss mån begränsa naturens skadeverkningar, men Paglia eftersöker även en större öppenhet mot en omfamning av naturens kaos.

Tvärtemot Camille Paglia har Angela Carter har en konstruktivistisk syn på den makt som utgår från sexualiteten och könstillhörigheten. I sin läsning av Markis de Sades författarskap ser hon en emancipatorisk linje, då hans genomgående sexualiserade syn på individens positionering kan avslöja kvinnans ställning i ett mansdominerat samhälle :

Han beskriver sexuella relationer i ett ofritt samhälle som uttryck för ren tyranni, vanligtvis man visavi kvinna, ibland man visavi man, ibland kvinna visavi man eller andra kvinnor. Den enda konstanten i alla Sades monstruösa orgier är att handen med piskan

²² För vidare litteraturvetenskaplig diskussion kring skildringar av sexuellt våld, se till exempel Horwitz, Deborah M., 2000, och Sielke, Sabine, 2002, *Reading rape*.

²³ Paglia, Camille, 1990, *Sexual Personae*, s. 1f.

²⁴ Paglia, Camille, 1990, s. 2.

²⁵ Paglia, Camille, 1990, s. 13.

alltid är den hand som har den verkliga politiska makten, och offret är en person som har obetydlig eller ingen makt alls, eller har blivit berövad den. I detta mönster är manligt liktydigt med tyrann och kvinnligt liktydigt med martyr, oavsett vilket kön de manliga och kvinnliga varelserna officiellt tillhör.²⁶

I de Sades skildring av världen hamnar kvinnan, liksom den fattige, automatiskt i underläge i varje manssamhälle. Men genom att lämna vedertaget kvinnligt beteende kan hon ta sig in i männens värld. En kvinna som lever ut en maskulin grymhet kan undgå den bestraffning andra kvinnor utsätts för. Den frigörelse från kvinnlighetens begränsning som Juliette, den grymma kvinna de Sade skildrar i romanen *Juliette*, visar upp är individualistisk och utan insikt. Den blir därför bara till ett redskap för förtryck av andra, och det är inte denna förändring av världen Angela Carter eftersträvar. ”... jag tror inte att jag vill att Juliette ska förnya min värld. Men när hon avslutat sitt förintelsearbete har hon, genom sin egen död, avlägsnat en repressiv och auktoritär överbyggnad som har förhindrat en hel del av förnyelsearbetet.”²⁷

Rita Felski finner en för sin tid friare kvinnoroll i den franska 1800-talslibertinen Rachildes verk, trots att författaren själv var uttalad motståndare till den gryende feminismen. Rachildes hjältinnor identifierar sig med en maskulin makt och insisterar på den sexuella hierarkins oundviklighet. Men genom intrång på en våldsam eroticism som traditionellt varit maskulint område möjliggör Rachildes skrivande synliggörandet av kvinnors potentiella status som revolterande subjekt, menar Felski. Genom att utforska kvinnors ilska och våld bryter Rachilde mot ett starkt kulturellt tabu. ”Instead, they postulate a dissident, nonconformist, yet triumphant femininity that is perverse in all senses of the word: erotic, moral, and aesthetic.”²⁸

Motivet för den kvinnliga sadistiska fantasin, skriver Felski, är hämnden som ett våldsamt svar på ett tidigare tillstånd av maktlöshet och impotent ilska. Till skillnad från hos de Sade kommer därför den kvinnliga sadismen inte ur ett förnekande av sexuell olikhet, utan som ett erkännande av den sexuella olikhetens verkliga makt. Samtidigt är det en protest, som visar kvinnan som kämpar för att bli fri från kvinnlighetens begränsningar. Rachilde erbjuder ingen frihet för kvinnan, utan hävdar oundvikligheten i herre/slav-dialektiken, och av den anledningen ställer Felski den retoriska frågan om det finns något frigörande i bilden av den grymma kvinnan. Hennes svar blir att vi inte behöver se Rachilde som en exemplarisk feministisk förebild för att kunna uppskatta den innovativa kraften i hennes representation av kvinnlig sexualitet.²⁹

²⁶ Carter, Angela, 1981, *Kvinnan hos de Sade*, s. 32f.

²⁷ Carter, Angela, 1981, s. 127.

²⁸ Felski, Rita, 1995, s. 193.

²⁹ Felski, Rita, 1995, s. 206.

Subversiv läsning

Vad vi ser beror på hur vi läser, skriver Margret Benedikz i *Storming the Sadeian citadel*. Vi kämpar med ord och symboler för att förklara vår värld, oss själva, och våra erfarenheter. Det som vi uppfattar som vår inre "verklighet" både definierar och definieras av våra yttre symboler. Därför, menar Benedikz, upphör distinktionen mellan fiktion och verklighet. "Symbols, however, are not only a representation of our mode of being, ... they also function as role models upon which such things as gender and identity are structured and read."³⁰

När Angela Carter publicerade *Kvinnan hos de Sade* 1979 blev hon kritiserad från feministiskt håll för att hon såg emancipatorisk potential i ett ersättande av myten om kvinnan som moder med myten om kvinnan som offer eller inverterad sadist. Om detta berättar Lorna Sage i *Moments of Truth*.³¹ En sådan läsning av Carter menar Sage är medvetet förminskande. Istället hävdar hon att Carters de Sade inte ersätter Modern med kvinnoporträtten Justine och Juliette, utan visar att de alla hör till samma mytologi, och att de Sade snarare ansluter sig till denna mytologi än uppfinner den. "What is at stake here is the meaning of the 'literary'",³² skriver Sage. Angela Carters läsning innebär inte att de Sades texter i sig är överskridande eller subversiva. Deras funktion och giltighet är avhängig läsandets praktik, vilken den än må vara. Carters läsning gör inte de Sade till feminist, men den lösgör en tråd i hans tanke som kan inneha en emancipatorisk potential. En litterär representation är, som vi sett, inte en spegelbild av verkligheten. I *Reading Rape* påpekar Sabine Sielke att litterära skildringar av mord, oavsett om de framställs som realism eller fantasi, alltid är fiktion. "Images, so the lesson of modernism goes, do not literally mean what they represent, just as their absence – like Faulkner's deletion of the act of rape from *Sanctuary* – does not prevent the reader from supplementing meaning."³³

Jean-Paul Sartre menade att litteraturen i sig kunde besitta emancipatoriska egenskaper.³⁴ Författaren bör se språket som ett medium för handling och förändring, vars uppgift är att föra fram bättre värderingar. Denna åsikt kritiserades av Roland Barthes, som menade att Sartre hade en övertro på friheten i talet. Språket, menade Barthes, är inte ett enkelt kommunikativt medium, utan en kropp av föreskrifter och vanor som medför reflexhandlingar utan valmöjligheter. Vi existerar

³⁰ Benedikz, Margret, 2002, *Storming the Sadeian citadel*, s. 157.

³¹ Sage, Lorna, 2001, *Moments of truth*, s 229-232.

³² Sage, Lorna, 2001, s. 230.

³³ Sielke, Sabine, 2002, s. 182.

³⁴ Yaeger, Patricia, 1988, s. 248.

inte utan språket, utan blir skrivna av det, därför kan vi aldrig se oss själva som ren frihet, som obetingad aktivitet.

Språket står i direkt relation med makt och handlingsutrymme, men om språket inte bara är en avbildning av verkligheten utan också det medel genom vilket verkligheten blir till så finns där också en möjlighet till förändring av denna verklighet. I artikeln "Kropp, verklighet, fiktion. Läsning som subversiv handling" menar Kristina Fjelkestam och Claudia Lindén att litteraturen är en av de viktiga platser där meningsskapande och motstånd mot makten kan ske, genom förskjutningar, parodier och omskrivningar av rådande genuskonstruktioner.³⁵ Genom en aktiv förskjutning av genusformationernas regulativa ideal kan den feministiska författaren utöver att kritisera den rådande ordningen också gestalta ett alternativ, och "[j]ust därför kan den feministiska läsningen och tolkningen av skönlitteratur utgöra den subversiva akt där omskrivningen av språket tar sin början."³⁶

³⁵ Fjelkestam, Kristina & Lindén, Claudia, 2001, "Kropp, verklighet, fiktion. Läsning som subversiv handling", s. 93.

³⁶ Fjelkestam, Kristina & Lindén, Claudia, 2001, s. 94.

ANALYSER

Dirty Weekend

En ung kvinna, Bella, blir iakttagen och trakasserad av en man som bor mittemot henne. Inledningen i *Dirty Weekend*, som citeras i praktiskt taget varje sammanhang som skriver om romanen, berättar att Bella vaknar en morgon och inser att hon fått nog.³⁷ Hon följer upp denna insikt genom att mörda den man som hotar henne. I sin nya identitet är Bella inte längre ett offer, utan domare och bödel. Den som inbryter mot hennes frihet dömer hon till döden.

Likt Justine i Markis de Sades *Justine* kringgärdas Bella i *Dirty Weekend* vart hon än vänder sig av män som vill skada henne och utnyttja hennes kropp. Hos de Sade står de två systerarna Justine och Juliette för två kvinnliga stereotyper i en värld som styrs av en herre/slavdialektik. Bella lämnar Justines gestalt, men hon iklär sig inte till fullo Juliettes. Hon upphör att acceptera sitt öde som offer, men lämnar inte offrets utsatta position.

Angela Carter skriver i *Kvinnan hos de Sade* att Justine är en riktig kvinna i männens värld.³⁸ Justine lever efter de regler männen skapat för kvinnorna, och blir belönad med våldtäkt, förnedring och ständig misshandel. Hon låter sig utnyttjas, eftersom motstånd vore att bryta mot reglerna. Så länge hon inte njuter av samlaget har hon ändå bevarat sin dygd. Men hos de Sade kan den kvinna som överger vedertaget kvinnligt beteende enkelt ta sig in i de rikas klass, bland männen, förutsatt att hon accepterar den klassens villkor. Juliette är grym och beräknande, hon orsakar lidande istället för att utsättas för det. Hon begår alla de brott som hennes syster blir orättvist anklagad för, och hon undgår bestraffning. I denna skildring av världen kan en kvinna antingen leva som slav under den manliga makten eller göra sig själv till härskare genom att identifiera sig med makten och utöva makt över andra. Endast den som bryter mot reglerna kan undkomma, medan den som följer dem luras till underkastelse.

Bella har ingen dygd att försvara, genom sina erfarenheter har hon genomskådat sentimentala uppfattningar om allas lika värde eller kärlekens frihet. Den värld som målas upp i *Dirty Weekend* garanterar inga rättigheter för den maktlöse. Rättigheter är fiktion, tänker Bella, för

³⁷ Zahavi, Helen, 1992, *Dirty Weekend*, s. 1.

³⁸ Carter, Angela, 1981, s. 47.

abstrakta för att kunna existera. De inte går att röra vid, smaka på, se på eller lukta på. ”You only have what you can defend, and you can’t defend it you don’t have it. Bella can’t defend herself, so she can’t belong to herself. She is everyman’s. She is the original collective. To each according to his needs. Let them all drink from her well.”³⁹ Rättigheter går inte att röra vid, eftersom de är ord. Ord är makt i händerna på den som har möjligheten att avgöra ordens innebörd. Bella saknar denna möjlighet, och kan därför inte söka något skydd i denna ordning.

I *Dirty Weekend*, liksom hos de Sade, är människor antingen starka eller svaga, med eller utan makt. De starkas makt kräver att de trampar på de svaga, och de svaga är de som i sin maktlöshet blir trampade på av de starka. Dessa båda kan därför inte existera som fristående entiteter, utan kan bara upphöra genom att de den andres plats.

När Bella blivit pressad så långt av den man som hotar henne att hon inte har någon frihet kvar uppsöker hon den iranske klärvoajanten Nimrod, som öppnar hennes ögon för vad som förefaller vara den yttersta sanningen om makten:

’For most people,’ he said, ’the world is divided into murderers, victims and spectators. Should they be given a choice, they can choose to be a spectator. They can stand on the sidelines and cheer or jeer. They can make fine moral judgments, and condemn the criminal, and praise the pious. ... The problem, my dear, is that some people don’t have those choices. People like you. Little people, Bella. Little people with big dreams. You don’t have a choice because you’re a lamb. You are what we call lamb-like. And when they see a lamb, even spectators sometimes want to be murderers. They see a lamb and they start to salivate. Lambs remind them how hungry they are. You are a walking temptation, Bella. You tempt them with your weakness. ... You must choose what you will be. ... The butcher or the lamb.’⁴⁰

I denna dikotomiska ordning finns ingen möjlighet för de båda parterna att mötas i något annat än ett blodbad, och ingen annan verklighet är tänkbar. Bellas enda val är att välja bort rollen som offer till förmån för en roll som mördare, och *Dirty Weekend* handlar framför allt om hämndens ljuvhet. Den dömda lyfts upp till segrare.

Den som ser romanen som en representation av verkligheten kan ställas inför moraliska frågeställningar om huruvida mord kan rättfärdigas, eller hur långt rätten till självförsvar sträcker sig. Den sortens läsning inte ger någon relevant förståelse för den problematik Zahavi formulerar. Snarare är *Dirty Weekend* en fantasi, frammanad av den berättare som följer Bellas framfart och som applåderar hennes framgångar (”God bless you, Bella. God bless you

³⁹ Zahavi, Helen, 1992, *Dirty Weekend*, s. 17.

⁴⁰ Zahavi, Helen, 1992, s. 39-40.

for reclaiming the night”⁴¹) och försvarar henne för läsarens kritiska ögon (“Don’t judge her. Don’t judge her unless you’ve been there.”⁴²). I fantasin finns inga begränsningar, utan ger istället fritt spelrum för en personlighetsutveckling som vore otänkbar utanför fiktionen. Över en natt blir Bella en stenhård hämnare, skicklig med såväl kniven som pistolen. Hennes rädsla förlamar henne inte, utan sporrar henne till handling, och hennes mun uttalar helt rätt fraser. Bella blir drömmarnas verklighet för en berättare som törstar efter hämnd. *Dirty Weekend* ska inte läsas som en realistisk roman, det är en fantasi om upprättelse för den som hela sitt liv krupit på alla fyra.⁴³

Bella betyder ‘vacker’ på italienska, men det bibliska namnet Be’la betyder ‘förstöring’.⁴⁴ Denna etymologi kan utgöra fonden för en förståelse av Bellas dubbla roller i *Dirty Weekend*. I hennes namn ligger hennes potential att vara objekt eller subjekt, och beroende på språket kan Bella betyda liv eller död. Språket ger makt att skapa social verklighet, genom talakten hos det talande subjektet.⁴⁵ Men språkets upprepande, till exempel vad gäller benämningen av könen, skapar en social verklighet som missförstås som ”fakta”. Denna verklighetseffekt tvingar så kroppen och medvetandet att svara mot den uppfattning av naturlighet som etablerats: ”’men’ and ’women’ are political categories, and not natural facts.”⁴⁶ Hos Bella finns, genom språket, en möjlighet till en vidare förståelse av sitt subjekt än det som offer.

Den ordning som, manifesterad genom den man som iakttar henne från sitt fönster mitt över gatan, som tvingar Bella att leva i skräck är inte en naturgiven sanning utan en social konstruktion. Genom den arkitektoniska ordningens ständiga närvaro blir det lika självklart för Tim, mannen mittöver gatan, att kunna ha sitt fönster öppet på vid gavel över natten som det blir för Bella att hålla dörrar och fönster låsta. Det är först när Bella når insikt om maktens produktion som hon inser att det lika gärna skulle kunna vara Tim som är rädd för henne.

I en analys av den sadomasochistiska romanen *Historien om O* skriver Kaja Silverman att struktureringen av det kvinnliga subjektet börjar med organiseringen av kvinnans kropp.⁴⁷ Kroppen tillskrivs mening som helt och hållet är byggd av yttre relationer, men som förstås av det kvinnliga subjektet självt och dess omgivning som ett inre tillstånd eller essens. Denna

⁴¹ Zahavi, Helen, 1992, s. 48.

⁴² Zahavi, Helen, 1992, s. 11.

⁴³ Anita Harris och Diana Baker noterar i sin analys att bokens baksidestext använder ordet "tale", en saga som alltså inte förväntas kunna inträffa i verkligheten. (Harris, Anita & Baker, Diana, 1995, "If I had a hammer", s. 596)

⁴⁴ Haglund, Oscar, 1932, *Bibliska egennamn och sinnebilder*, s. 21.

⁴⁵ Monique Wittig refererad i Butler, Judith, 1999, *Gender Trouble*, s. 146.

⁴⁶ Monique Wittig citerad i Butler, Judith, 1999, s. 147.

⁴⁷ Silverman, Kaja, 1992, "Historie d'O. The Construction on a Female Subject", s. 325.

ordning utmanas bäst genom att förändra kvinnans relation till diskursen. ”The specificity of the female body and of woman’s psychic economy can only be maintained as long as discursive practices are determined by the gender differences which they themselves project”.⁴⁸ Inom den existerande samhällsarenan deltar inte det kvinnliga subjektet i produktionen av mening, eftersom hon är utesluten från vad Foucault kallar ’diskursiva sammanslutningar’. Diskursen kräver en talposition, en position från vilken makten utövas. Den kräver också ett omtalat subjekt, en position vars existens skapas genom maktens utövande.

Genom sitt genus, menar Silverman, kan mannen automatiskt ges tillträde till diskursiva sammanslutningar där han även möter övriga kvalifikationer. Därigenom får det manliga subjektet möjlighet att sitta i positionen av både talande och omtalat subjekt. Kvinnan är tvärtom automatiskt utesluten från alla diskursiva sammanslutningar, förutom dem som vuxit fram i opposition mot den rådande ordningen. Hon blir därför fråntagen makt och kunskap, och kan enbart inneha positionen som omtalat subjekt. Så länge hon följer reglerna måste hennes relation till diskursen vara passiv. ”She is known but not knowing, seen but not seeing, represented and signified, but unable to participate in those twin operations.”⁴⁹ För att det kvinnliga subjektet ska kunna ändras, menar Silverman, måste hon lyckas att inte bara utöva diskursiv makt utan lyckas utöva den annorlunda.

I början av *Dirty Weekend* skrivs Bellas subjekt av Tim. Han bestämmer hennes position som kvinna, och likställer hela hennes varande med hennes kvinnlighet. Anita Harris och Diana Baker påpekar i sin analys att Bella blir upptäckt av Tim i hennes källarlägenhet trots sina försök att hålla sig dold för omvärlden, och han ser henne som ett ting för sexuellt nyttjande: ”To be female and sexual in this context is not to freely choose to express unproblematic desire, but to be colonised by male representations of the female body and its desires.”⁵⁰ Tim skapar en identitet för Bella som hon accepterar i synen på sig själv. Den sociala representationen absorberas i hennes uppfattning om sig själv, och hon uppfattar den som verklig trots att den i själva verket är inbillad. Hon försöker bryta Tims makt genom att lägga på telefonluren. När Tim ringer igen säger han åt henne att be om ursäkt för att hon lagt på luren i örat på honom, och hon lyder inte genom ett viljelöst uppreparande av hans ord. Hon menar vad hon säger: hon är ledsen att hon lade på luren och gjorde honom arg. Tim får henne

⁴⁸ Silverman, Kaja, 1992, s. 325. Silverman lägger inte en essentialistisk innebörd i begreppet ’kvinna’. Hennes utgångspunkt är att ’kvinna’ och ’kvinnokropp’ är fritt flytande signifikanter utan någon fast mening. Det är genom diskursens åverkan som mänskliga kroppar blir kvinnliga eller manliga.

⁴⁹ Silverman, Kaja, 1992, s. 326.

⁵⁰ Harris, Anita & Baker, Diana, 1995, s. 599

att se på sig själv som en person utan värde, och hon har ingen möjlighet att skydda sitt eget rum från den som vill dit annat än ett verkningslöst "please".

Maktens ordning bestämmer förståelsen av den sociala verkligheten. När Bella försöker slita sig loss från det grepp Tim har om hennes handled påpekar berättarrösten att små kvinnor ser dumma ut när de kämpar mot stora män. "Like when you see a policeman leading someone away in a headlock, and whatever you think of the copper, ... there's still something contemptible in the sight of the prisoner being walked along the pavement."⁵¹ Det är inte främst genom de handlingar han utför som Tims makt över Bella är stark, utan genom att han representerar en social apparat större än enskilda människors handlingar. Föraktet för kvinnlig svaghet skapas inte i hans ögon, utan av den patriarkala struktur som konstituerar hans blick. Tim skärmar av Bellas livsutrymme genom att peka ut vad hon redan vet om sin plats i samhället. Bella gråter över att hon är född till kvinna, det är först när hennes ilska föds som hennes insikt kommer om att hon inte behöver vara Tims offer.

Bellas svaghet förväntas vara provocerande för läsaren. När Tim får Bella att skaka av skräck vänder sig berättarrösten till läsaren: "Is she pathetic? Does her weakness repel you? Does the thought of her huge, demented, victim's eyes turn your stomach?" Så länge Bella följer reglerna är hon åtminstone begriplig för åskådaren, som kan förakta henne för att hon inte gör något åt sin situation eller fälla en tår över hennes maktlöshet. Men i den stund Bella överträder reglerna, blir hon en föröware. Hon har räddat sitt liv, men hon har blivit en brottsling.

"Women live in a country called *home*", skriver Andrea Dworkin i *Scapegoat*.⁵² I traditionellt språkbruk står hemmet för en trygg hamn, men för många kvinnor är hemmet motsatsen till friheten, menar Dworkin. Hemmet är snarare fängelset där kvinnan torteras och bränns levande. Språket skapar en uppfattning om en säkerhet som i själva verket ofta inte existerar. Samhällets förståelse av hemmets trygghet är en lögn, språket ljuger men skapar en illusion av verklighet. Om friheten alltså inte finns där den påstås finnas, frågar Dworkin, vart finns den då? "Is freedom where there are women? Is the home freedom? Women escape to find freedom."⁵³ För att finna frihet måste kvinnan istället ofta förlora sitt hem, förlora sina vänner och sitt levebröd.

Genom erövrandet av positionen som talande subjekt bryter Bella sin maktlöshet. Hos klärvoajanten Nimrod berättar hon att hon under en period av sitt liv arbetat som prostituerad.

⁵¹ Zahavi, Helen, 1992, s. 18

⁵² Dworkin, Andrea, 2000, *Scapegoat*, s. 9

⁵³ Dworkin, Andrea, 2000, s. 15

Nimrod påstår att hon inte vill släppa taget om denna identitet, att hon behöver den och själv håller den vid liv. Han väcker hos Bella en insikt om hennes ilska, och att hon inte behöver låta honom uttala dessa sanningar om hennes person. Hon svarar genom att istället stigmatisera hans sociala position, den som flykting. "Fucking foreigner. ... You piece of stateless scum."⁵⁴ Nimrod säger åt Bella att berätta vad hon vill göra med honom. Hon svarar genom att beskriva hur hon vill strypa honom.

Även Bellas språk innehåller benämningens makt. I samma stund som denna insikt når henne faller hennes mod, då hon också inser att han är en man och därmed, i hennes uppfattning, starkare än hon är. Nimrod ger då Bella en kniv, och med ett vapen i handen blir Bella jämlik. Efter sitt första mord skaffar hon en pistol. "She might be a nobody, but the gun makes her somebody."⁵⁵ Språket ger Bella makten över sin identitet och sitt subjekt, men hennes vapen ger henne möjligheten att säkra sitt utrymme, det hem Andrea Dworkin talar om.

När Tim ringer Bella nästa gång tar hon kontrollen över samtalet genom att fråga honom om hans namn, som hon tidigare inte kände till. Hon säger till honom att han har ett psykosexuellt problem, och att hon tror att han är impotent. Tim säger till Bella, "Shut your fucking mouth", och Bella svarar, "My mouth doesn't fuck ... I don't have a mouth that fucks. I don't fuck with my mouth."⁵⁶ Här återtar Bella det verklighetsskapande språk som tidigare varit uteslutande Tims privilegium. Hon fokuserar samtalet på honom (och tar sig även friheten att kalla Tim för Timothy, mot hans vilja). Hon ställer en diagnos på hans beteende, och hon tar ifrån honom rätten att bestämma ordens innebörd. Tim avslutar samtalet genom att säga att han tänker förgifta henne, och så lägger han på luren. Bella inser att hon redan samma natt måste göra sig själv till Tims mördare, annars kommer han att göra sig till hennes.

Inne i Tims hem, dit hon smyger sig in, drabbas hon av en lust att förstöra det:

She wanted to foul it and defile it. Burn it down. Wipe it out. Lay it waste. She wanted to spray her name in gaudy letters all over his dove grey walls. She'd never understood the kids with the cans before. She'd never understood what drove them to make their mark in the only way they could. She looked at the walls and wanted to spray Bella Was Here in such a way that the B defaced his Parisian print. She wanted to spray her spoor all over his walls. She wanted to slash the sofa and smash

⁵⁴ Zahavi Helen, 1992, s. 36

⁵⁵ Zahavi, Helen, 1992, s. 129

⁵⁶ Zahavi Helen, 1992, s. 45

the stereo, to rip the curtains and watch a dog defecate on the charcoal-coloured carpet.⁵⁷

Hennes fantasi innebär alltså att hon känner ett begär inte bara efter att döda Tim för att freda sig själv; hon vill även förstöra vad han står för, och besudla hans perfektion. Hennes namn på hans vägg skulle markera hennes vilja till makt i en värld som tillhör någon annan. Men hon avstår, vandalens våld är främmande för henne: "The wanton, mindless destruction of inanimate objects, the venting of passion on insensate matter, seems to her particularly perverse."⁵⁸

När Bella står maskerad, med en hammare i handen, och iakttar den sovande Tim är deras roller de motsatta från tidigare. Bella är beväpnad och ansiktslös, Tim är naken och värnlös. Innan hon slår ihjäl Tim väcker hon honom genom att dra av honom täcket. Tim stirrar på henne med en feminint kodad skräck: "For the first time in her life, she looked into a man's face and saw fear flickering back at her."⁵⁹ Bella kan förstå vilka panikkänslor han måste ha, eftersom hon varit där, men vad hon inte kan förstå är varför han inte försöker göra motstånd, varför han inte försöker greppa hammaren hon slungar mot honom. När Bella övertar Tims maskulina maktposition övertar han också hennes feminina maktlöshet.

Dirty Weekend tar formen av en feministisk 'Bildungsroman'.⁶⁰ Bella uppsöker platser som ensamma kvinnor brukar varnas för: hon går till en hotellbar och följer med en främmande man upp på hans rum, hon tar lift i främmande mäns bilar, och hon tar en promenad längs stranden mitt i natten.⁶¹ Hon tar plats där hon som kvinna traditionellt sätt inte förväntas vara: hon går till en vapenaffär för att få tag i en pistol, och efter att inte ha lyckats köpa en där gör hon istället en affär med en kriminell vapenförsäljare på en bar. Hon kör in med sin bil i en mörk gränd och bryter in när ett gäng unga, rika män är i färd med att misshandla en hemlös kvinna. Bella bejakar sina impulser, och hindras inte från handling av en tänkbar fara. När hon blir erbjuden lift av tandläkaren Reginald tackar hon ja, eftersom allt hon faktiskt

⁵⁷ Zahavi, Helen, 1992, s. 53

⁵⁸ Zahavi, Helen, 1992, s. 53

⁵⁹ Zahavi, Helen, 1992, s. 56

⁶⁰ Jag använder mig av detta begrepp utifrån Rita Felski, som i *Beyond Feminist Aesthetics* talar om "the feminist Bildungsroman". Se Felski, Rita, 1989, *Beyond Feminist Aesthetics*, s. 133-138. Medan manlig 'Bildungsroman' idag endast lever som parodi eller som en rent inre utveckling utan samhällslig koppling, menar Felski, är den kvinnliga traditionen högst levande och spårar istället en bana från den inre världen till den yttre, från introspektion till aktivitet. "The goal of the protagonist's journey and the text is an identity which is more or less explicitly defined in terms of a notion of broader female community, and it is this which can be said to identify the genre as distinctively feminist." (s. 138). Se även Järnstad, Kristin, 1996, *Att utvecklas till kvinna*.

⁶¹ Situationer där ett misogynt samhälle lägger skulden på kvinnan vid ett övergrepp, just med argumentet att hon borde ha förstått att hon inte hade där att göra. Även Camille Paglia är av denna åsikt, se Paglia, Camille, 1992, "The Rape Debate, continued"

accepterat är en fem minuters bilresa. Men Reginald vet att ordentliga kvinnor inte tar lift med främmande män, och dömer henne efter det.

På hotellbaren möter Bella en akademiker i psykologi, vid namn Norman, som inte alls är så framgångsrik som han skulle önska. Hon följer med honom upp på hans hotellrum. Han beskrivs som fysiskt frånstötande, och saknar charm. Trots detta tycks han inte sakna självförtroende. Bella tvingas genomlida en rad dåliga vitsar, och höra honom klaga över att hans fru inte förstår honom. Han är inte blyg för att klä av sig inför henne i samma stund som dörren till hans rum är stängd bakom dem. Medan Bella alltid varit medveten om vem hon är, och vem hon är i ögonen på andra, så tycks Norman helt omedveten om sig själv. Bella har kommit till hotellet för att stilla sitt begär efter en man, och när hon ser Normans nakna kropp framför sig kommer hon att tänka på en artikel hon läst om kannibalism. Poängen var, enligt artikeln, inte att förtära sin fiende, att hitta de bästa bitarna och sen rapa och slicka sig om munnen: ”The point of cannibalism, its essential core, is not really to eat your enemy at all, but to languidly search for a shady spot, the squat down in the grass and excrete your enemy.” Bella kan nu se logiken i att förtära och utsöndra fienden. ”It was one way of achieving self-sufficiency, one way of weaning yourself off the dependancy culture.”⁶² Självt ser sig Bella som alltför petig med maten för att kunna äta Norman, men när hon ligger med Norman tar hon övertaget i en sexualitet som kräver ett överordnande och underordnande.

Simone de Beauvoir skriver i *Det andra könet* att mannen förväntar sig vara den som aktivt vinner sin partners samtycke, medan kvinnan inte kan göra mer än att erbjuda sig. ”De vill väcka en särskild upphetsning hos kvinnan, inte bli utvalda för att tillfredställa hennes behov i största allmänhet: om de blir valda känner de sig utnyttjade.”⁶³ Här har Bella tvärtom just slumpvis valt ut Norman, och han råkar till och med vara en man som inte attraherar henne. När Norman inte lyckas få erektion presenterar Zahavi det kontrakt som finns outtalat mellan män och kvinnor i en sådan situation. ”He must not imply that he found her unattractive, and was therefore unable to perform. And she must not suggest that he might prefer to stick to self-abuse.”⁶⁴ Dessa regler är inte godtyckliga, skriver Zahavi, utan är baserade på vad en man mest av allt fruktar från en kvinna, eller en kvinna från en man: ”He fears her ridicule. She fears his rage. She might laugh at him, He might kill her.”⁶⁵ När Bella exploderar i skratt, eftersom hon kan bryta mot reglerna, så är Normans misstag enligt denna logik inte att han

⁶² Zahavi Helen, 1992, s. 104

⁶³ de Beauvoir, Simone, 2002, *Det andra könet*, s. 798

⁶⁴ Zahavi Helen, 1992, s. 107

⁶⁵ Zahavi Helen, 1992, s. 108

slår till henne med sin sko, utan att han inte dödar henne. Det är Bella som innehar den maskulina positionen, det är hon som har valt ut honom. Han låter henne binda fast honom vid sängkarmen, och hon dödar honom genom kvävning. I ett traditionellt sadomasochistiskt spel kan den privilegierade mannen temporärt ge upp sin makt, i vissheten att den förs tillbaka till honom vid spelets slut. Norman kan låta sig bindas eftersom den verkliga makten, utanför sängkammaren, tillhör honom och den institution han företräder. När Bella dödar Norman tröstar hon honom med att det inte är något personligt: "You're unlucky because the rules have changed, and nobody let you know."⁶⁶

Det mönster som återkommer i samtliga Bellas mord är överskridandet av det förväntade handlingsmönstret i hennes möten med männen. Den sista mannen Bella mördar i *Dirty Weekend* är en erfaren sexualmördare som lurar på henne på stranden. I huvudet går han igenom alla typer av kvinnor han mött, alla varianter av sätt de försöker undkomma honom.

Bellas makt är maskuliniserad, men hennes genusposition är oförändrad. Efter att ha mördat Tim går hon in i hans kök och kokar en kopp te, och efter att ha kört ihjäl Reginald med hans bil rättar hon sitt hår i bilspeglarna och undrar hur andra kvinnor alltid lyckas se så välkammade ut. När hon förbereder sig för mordet på Tim väljer hon att dölja ansiktet med en scarf istället för en rånarluva, som hon egentligen hellre hade använt. "But balaclavas are made for the close-cropped head. They're made for the lads. Whoever they are. Wherever they are. Balaclavas are made for the boys."⁶⁷ Bella upplever samtidigt sin kvinnlighet som en begränsning. När hon står på balkongen vid Normans hotellrum och tittar ner på ett gäng unga killar som för liv på gatan nedanför upplever hon ett sting av penisavund. "For she was unable, anatomically incapable, of expressing herself in the way that she wished. She could only imagine what it would be like to stand on the balcony and empty her bladder. To urinate on the low-life slinking past."⁶⁸ Kvinnligheten blir en börda hon inte kan skaka av sig. Bella kan utöva en manligt kodad makt men hon förblir en kvinna, och sedd som kvinna är hon värnlös och tillgänglig. Hennes handlingar förändrar hennes syn på sig själv, men den förändrar inte hur hennes omgivning uppfattar henne. När hon blir tilltalad i vapenaffären yttrar hon sina första ord sedan hon tog farväl av Tim vid mordnatten dessförrinnan, och hon undrar om det hörs på hennes röst. Det gör det inte, mannen hon talar med ser samma kvinna som Tim såg.

⁶⁶ Zahavi, Helen, 1992, s. 114

⁶⁷ Zahavi, Helen, 1992, s. 48

⁶⁸ Zahavi, Helen, 1992, s. 103

”Bella, whose only claim to fame was her total and consuming insignificance. The worm-like, irrelevant Bella, Less than nobody”,⁶⁹ skrivs det om Bella. Men hennes tomrum som kvinna blir till ett utrymme där hon kan skapa sig själv. Hennes fysiska utseende beskrivs aldrig för läsaren, men hon omger sig av genusladdade attribut. När Bella går till hotellbaren för att tillfredsställa sitt begär efter en man har hon skapat sitt kvinnliga clownansikte, och klätt sig i en röd klänning. Hon har skapat sin kvinnlighet, som den uppfattas av betraktaren: ”She had painted herself, transformed herself, reinvented herself, until she became their most fertile fantasy.”⁷⁰ Den kvinna Bella blir är en manlig fantasi, men eftersom den är Bellas skapelse kan hon göra vad hon vill i den. Som kvinna är Bella ansiktslös, och därför har hon en möjlighet att trolla med sin identitet.

En fri kvinna i ett ofritt samhälle blir ett monster, skriver Angela Carter om de Sades Juliettegestalt.⁷¹ Hos Bella föds lusten att mörda som ett begär som hon måste släcka, vid mordet på Norman sammankopplas detta begär med ett sexuellt begär. När Bella lämnar sin maktlösa position gör hon sig till ett samhälleligt monster, om än inte en Juliette i Carters bemärkelse. Hon liar sig inte med männen, och skaffar sig aldrig en stabil maktposition. Hon utnyttjar den maktposition männen besitter i relation till hennes maktlöshet, för att sedan kapa männens makt och använda den mot dem själva. Hon använder männens makt, men eftersom hon behåller sin position som kvinna behåller hon också sin position som offer. Bellas monster eftersträvar inte makten i sig, utan rörelsefrihet och rätten hämnd när denna frihet inskränks. Därför måste hon ständigt vara på flykt. Hon iklär sig inte en manlig makt annat än för stunden.

Flykten är friheten som kompromiss, skriver Andrea Dworkin. Flykten innebär ett uppskov från patriarkatets makt, men den upphäver inte domen som väntar i det ögonblick då flykten avbryts. Bellas uppror innebär ett förkastande av sin plats i maktdiskursens hierarki, men inte ett förkastande av hierarkin i sig. Snarare kommer hennes uppror ur acceptansen av denna hierarki, eftersom det är insikten om herre/slav-dialektiken som ger henne insikten att dessa positioner är utbytbara. Beteendet hos de män hon möter ifrågasätts inte, snarare ges de samma rätt att döda henne (om de kan) som hon ges rätt att döda dem (om hon kan). Agerandet sker i enlighet med konventionerna för det krig som pågår, och Bellas frihet sträcker sig inte längre än räckvidden på hennes vapen. När Bella sitter i bilen med Reginald och upptäcker att hon glömt sin pistol brevid sängen försvinner hennes segervissa leende och

⁶⁹ Zahavi, Helen, 1992, s. 21

⁷⁰ Zahavi, Helen, 1992, s. 94

⁷¹ Carter, Angela, 1981, s. 35

hon är återigen en försvarslös kvinna. Hon föreställer sig hur hon försöker fly ut ur bilen, och återigen är berättarens röst det misogyna samhällets: "That useless, hopeless sound of high heels when they think they can get away. ... Such a nervy, fragile, female sound."⁷² Ingenting har alltså förändrats med Bellas inverterade maktposition, världen är densamma och om Bella står utan vapen så är hon lovligt byte. För första gången sedan hon vände på rollerna med Tim beskrivs Bella på samma sätt som hon gjorde i inledningen. Skulden ligger hos henne: "I wouldn't want to be in your shoes. ... Never take lifts. Never, ever take lifts. I've told you, often enough. But you got too cocky. You forgot that you're nothing without your weapons. Less than nothing. ... I can't help you now. You can't talk your way out of this one. Silly billy Bella, I told you, but you wouldn't listen",⁷³ säger berättarrösten inne i Bellas huvud.

Bellas frihet är inrutad. Hon kan bryta mot sitt förväntade beteendemönster, men inte mot maktens struktur. Friheten är ständigt beroende av hennes möjlighet att försvara den mot andras utövande av sin frihet. Utövandet av manligt kodat våld är ett sätt att göra detta, en annan rörlighet finns i det kapitalistiska systemet. De enda män som behandlar Bella väl är de män hon betalar, klärvoajanten Nimrod och vapenförsäljaren Bobby. Så länge Bella kan betala besitter hon makt. Tandläkaren Reginald behandlar henne väl så länge hon betalar för hans tjänster på mottagningen, det är först när de satt sig i hans bil och inte längre är läkare och patient som maktrollerna svänger.

Även om Bellas frihet är inrutad, är den inte desto mindre en möjlighet. Rita Felski skriver i *Doing Time* att feminister inte haft lika bråttom som exempelvis marxister att avfärda kapitalismen, kapitalismen har trots allt erbjudit kvinnan möjligheter som hon inte hade tidigare.⁷⁴ I *Dirty Weekend* är det kapitalismen som erbjuder nya vägar för Bella, tillgången till pengar kan göra henne till jägare på bytesmarknaden. Pengarna ger henne också möjligheten att bryta mot lagen, hon kan köpa ett vapen illegalt när samhällets lagar hindrar henne.

Makten är inte stark för att den tvingar fram lydnad, menar Foucault, utan för att den skapar en vilja till lydnad hos subjektet.⁷⁵ Bellas motstånd sker med maktens spelregler, och blir därför aldrig ett motstånd mot makten som sådan, utan mot hennes roll i dess relationer. Vad hon gör är att vända på rollerna; hon tar sig in i Tims sovrum istället för han i hennes;

⁷² Zahavi, Helen, 1992, s. 129f

⁷³ Zahavi, Helen, 1992, s. 132

⁷⁴ Felski, Rita, 2000, *Doing Time*, s. 203f

⁷⁵ Foucault, Michel, 1980a s. 123

hon dödar Norman när han inte utnyttjat sin möjlighet att döda henne; hon dödar Reginald med hans egen bil.

Om *Dirty Weekend* är en fantasi är det inte bara Bellas begär efter frihet som styrs av maktens ordning, utan även föreställningen om frihet hos det narrativ som skapar henne. Enligt Foucault kan ingenting existera utanför makten, och uppfattningen om frihet blir begränsad till vad berättaren har möjlighet att föreställa sig. Hur kan man tala om frihet i en ofri värld? Eftersom det inte existerar en frihetsordning utanför den nuvarande ordningen går det heller inte att skriva en annan frihet än den som den nuvarande ordningen medger.

I sin avhandling om Angela Carter skriver Margret Benedikz att det finns anledning att vara misstänksam mot likställningen mellan frihet och subjektet som agent. Även om subjektet är produktivt, är det också reglerat och begränsat av de styrande diskurserna. "There is ... a similarity between being objectified and assuming a subject position already determined: subject positions are occupied by objects", citerar hon Diane Elam.⁷⁶ Som subjekt iklär vi oss en subjektivitet som är konstruerad som en del av den dominanta diskursen, skriver Benedikz. Vi är oförmögna att tänka det otänkbara, alltså tankar utanför diskursens mönster.

Dirty Weekend är inte en roman om emancipation, utan en roman som undersöker emancipationens villkor och den sociala konstruktionens makt. Bella blir inte fri genom sitt uppror, men hennes uppror kastar ljus över den ordning som skriver emancipationens möjligheter.

Trots att Bella är bunden till den rådande maktstrukturen ska inte den subversiva potentialen i hennes agerande underskattas. I "Changing the subject" ger Judith Butler svar till de som menar att alla försök till förändring inom den nuvarande ordningen bara kommer att förstärka maktens ordning. Vi konstitueras av kulturen, säger Butler, och därför är det den diskurs och det språk vi existerar inom som kommer att iscensätta vad som verkar möjligt eller inte när vi närmar oss problemet om vad som ska förändras och hur. Men, säger hon vidare, även om makten utvidgas till följd av vad som bara skenbart är subversion, så behöver makten inte utvidgas i *samma* form. Den kan upprepas i nya former. "Power is not a mechanical process", säger hon. "We need to understand power as something that produces unanticipated effects, that we can certainly extend power but that we can extend it into an unknown future."⁷⁷

⁷⁶ citerad i Benedikz, Margret, 2002, s. 158

⁷⁷ Butler, Judith, 2004, "Changing the subject", s. 335

Bella accepterar den dikotomiska uppställningen över slaktare och lamm, och kan därför överskrida sitt förväntade handlingsmönster. Språket, som inte är en spegling av verkligheten utan en meningsskapande process både skapar oss och skapas av oss, kan få sin innebörd förskjuten genom vårt användande av det. För Teresa de Lauretis innebär begreppet "habit change", vaneförändring, denna förskjutning: "[vaneförändring] är en förändring av en persons tendenser till handling".⁷⁸ Här vilar för de Lauretis en potential för emancipation.

När Bella lämnar kroppen efter Reginald i parkeringshuset skriver Zahavi att andra män som honom kommer att nås av rapporter om mordet. "They'd read about it in their local factsheet. They'd hear about it on the radio. They'd watch a reconstruction on the box. And when they heard the phrase, 'evidence of recent sexual activity', they'd know that the walls were closing in on them, their freedoms were being chipped away, the worms were very definitely turning."⁷⁹ I dagens samhälle sänder rapporter om våldtäkter ut budskapet till kvinnor att omvärlden är farlig, att de inte kan röra sig fritt och om de måste gå ut bör de inte vara ensamma. Bellas framfart skickar ut samma meddelande till män som tidigare inte ansett sig ha något att frukta. De kommer att få uppleva samma förvirring som de män Bella har mördat upplevt när den kvinna de sett som maktlös inte betett sig det var meningen att hon skulle bete sig.

Polisen kommer att försöka hitta ett mönster i hennes handlingar, skriver Zahavi, men förgäves. Det finns inte någon plan. De skulle undra varför hon valde just *det* hotellet, och hon skulle säga, varför inte? "Everything was random. Everything was pointless. The only point was to damp down the burning."⁸⁰ Bella blir aldrig fri, och inte heller gör hon någon annan fri (även om hon kräver några på livet). Hennes handlingar förblir bundna till samma logik som gjorde henne till ett offer, men de kan skapa oreda i de tendenser till handling som denna logik sänder ut. Den fantasi om uppror som *Dirty Weekend* innebär kan avtäcka den sociala konstruktionens skenbara naturlighet, och upptäcka möjligheten att skriva sitt eget subjekt.

⁷⁸ Lauretis, Teresa de, 2001, "Genus, kropp och habitusförändring", s. 48. Habit är alltså felaktigt översatt till *habitus*.

⁷⁹ Zahavi, Helen, 1992, s. 140

⁸⁰ Zahavi, Helen, 1992, s. 94

True Romance

Om *Dirty Weekend* kan sägas skildra den emancipatoriska potentialen i återtagandet av det autonoma subjektet, skildrar *True Romance* det autonoma subjektets kollaps. Den kvinnliga huvudpersonen är bara indirekt den som för händelseförloppet vidare. När skeendet öppnar en möjlighet till frihet för henne stänger hon själv denna möjlighet. Den frihet hon erbjuds är än mer plågsam än det förtryck hon blivit beroende av.

Den kvinna som skildras i *True Romance* är namnlös och rotlös. Hon förblir icke namngiven genom hela romanen, och ointresset för hennes upplevelse som flykting understryks av att hennes hemort är olika för varje gång den nämns: Bratislava, Budapest, Belgrad, och så vidare. Att hon förvägras ett namn är själva definitionen av det våld som utövas mot henne som subjekt. Utan namn saknar hon ett utrymme i språkbruket, och förlorar därmed den plats i språket där hon kan kräva sin rätt till makt. I denna analys refererar jag till henne som kvinnan. Användandet av detta ord ska nedan alltså inte förstås som ett begrepp för en personifierad generell kvinnlighet, utan som en syftning på just denna namnlösa romankaraktär.

De övergrepp som kvinnan utsätts för beskrivs aldrig mer än svepande, oftast är de antydda eller underförstådda, uttryckta genom eufemismer, eller också är de helt enkelt bortklippta ur skildringen. När de inte beskrivs blir de inte heller möjliga att förstå. Liksom hennes person blir övergreppen till svarta hål.

True Romance behandlar ett förvridet triangeldrama mellan en kvinna och två män. Kvinnan har flytt till England från ett hemland där hon inte heller hörde hemma: "the natives hadn't wanted her."⁸¹ Hon kommer till Little Venice, en välbärgad förort till London, där den man som hjälpt henne att fly sitt hemland lämnar över henne till en man vid namn Max, för att bli hans sexslav. När hon frågar honom hur hon ska få betalt blir Max besvrad över hennes brist på finkänslighet, och meddelar att det tyvärr inte kommer att bli någon betalning.

'To give you money would demean you.'

He flicked some creamy water at the sulking, foreign face.

'So demean me,' she replied.

He pulled her down beside him, entwined her fingers in her hair, and made a mental note to see she got a decent cut.

⁸¹ Zahavi Helen, 1994, s. 2

'I will,' he said, 'believe me.'⁸²

Så långt anknyter *True Romance* till en aktuell traffickingproblematik, med unga öststatskvinnor som importerats till välbärgade män i Västeuropa. Men berättarfunktionen komplicerar historien genom att inte ta ställning för kvinnan i hennes utsatthet. "She doubtless would have claimed her motives were the highest for like many blessed with ovaries, like many of the female inclination, all she ever wanted was a bit of ready cash, a heap of printed paper she could call her very own. It was a pure, untainted yearning for her private share of paradise."⁸³ Hon kunde ha hittat ett rum att hyra, och ett hederligt jobb, menar berättarrösten, men hon hade inte tålamod nog. Berättarens hänsynslöshet mot kvinnan kan ses som ett eko av stigmatiseringen från ett misogynt samhälle. Kvinnans till synes fria val att skapa sig en annan verklighet betonas, snarare än det järngrepp hon faktiskt sitter i utan vare sig pass, pengar eller vänner. I romanens inledning finns domen från omgivningen: "Some might say that the one from overseas, ... the female of the little group ... was actually the cause of all that was to follow. But that would be too harsh a view, a shade to unforgiving, of one whose single and abiding vice was her sweet, obliging nature."⁸⁴

Skillnaden i berättarens inställning till denna kvinna jämfört med berättarens inställning till Bella i *Dirty Weekend* är tydlig. Kvinnan i *True Romance* skildras inte med sympatiska ögon, och aldrig som ett offer. Men ändå flikar berättaren in en reservation för omvärldens dom. Berättarfunktionen är mer komplex än att den kan förklaras som patriarkatets röst, vilket kommer att visa sig senare.

Relationen mellan Max och kvinnan utvecklas genom vad Max kallar "a gradual escalation"⁸⁵: "Almost every night he turned the screw a little tighter, he upped the stakes and went a little further."⁸⁶ Hans lycka är enorm när han får veta att hennes stjärntecken är stenbock; hon är förutbestämd att bli tjudrad. "He blessed the day, in short, he'd brought her back with him. But nothing, sadly, is forever."⁸⁷ När nyhetens behag har lagt sig inser Max att han blivit uttråkad, och han bjuder över en yngre man, Bruno, på middag. Bruno flyttar in hos Max, och de delar kvinnan broderligt i en accelererande spiral av våldsamma sexuella

⁸² Zahavi Helen, 1994, s. 22

⁸³ Zahavi Helen, 1994, s. 5

⁸⁴ Zahavi, Helen, 1994, s. 1

⁸⁵ Zahavi Helen, 1994, s. 19

⁸⁶ Zahavi Helen, 1994, s. 23

⁸⁷ Zahavi Helen, 1994, s. 24

övergrepp. Kvinnan skolas in i det beteende som förväntas av henne från männen, och lär sig att begära deras bekräftelse.

Kaja Silvermans analys av *Historien om O* kan kasta ljus över kvinnans maktlösa position. I sin position saknar hon möjlighet att själv producera mening, hennes kropp tillskrivs mening byggd på yttre relationer och därmed struktureras hennes subjekt av de män som förgriper sig på henne. Hennes funktion i Max hem är istället präglad av en frånvaro av makt, hennes position är alltid passiv. Max låter henne förstå att hon inte är värd mer än hans övriga ägodelar, och han föredrar att hon talar så lite som möjligt: "Your oral self-expression doesn't really interest me. I know, you see, before you start."⁸⁸

När Bruno blir bjuden att komma på besök för första gången, och de tre äter middag tillsammans, är det som om hon inte ens befann sig i samma rum. De talar om henne i tredje person, Bruno frågar Max om han får slå henne. Efter måltiden flyttar de sig till ett annat rum, där sexualakten ska äga rum. I skildringen av denna händelse framstår kvinnan som ett kreatur, med en funktion liknande ankan som serverades till måltiden.

'Do you think she's glad?' he asked, and realised, with a lurching shock of self-disgust, that he genuinely wanted to know.

'Not quite,' Max said. 'Anticipatory, perhaps. Most probably lubricous. But glad, I have my doubts. Glad is not the word that springs most readily to mind.'

He pushed her head away from him, tilting it so that the guest could see her profile.

'And examine, if you will, this face, and see the fear.'⁸⁹

Kvinnans främlingsskap och maktlöshet sätter henne i en stark beroendeställning gentemot Max och Bruno. Deras övergrepp blir det enda som definierar hennes identitet, och det som bildar hennes uppfattning om sig själv. Det enda som bevisar att hon betyder mer för Max än hans fina porslin är hans grymhet mot henne. Eftersom han skadar henne, måste han bry sig. Om han inte brydde sig skulle han inte skada henne. Det våld Max och Bruno utövar på henne blir för henne ett bevis för deras omsorg: "She was the focus of their lives, the true and beating core of all they were, the sun that they revolved around."⁹⁰

⁸⁸ Zahavi Helen, 1994, s. 12

⁸⁹ Zahavi Helen, 1994, s. 48

⁹⁰ Zahavi Helen, 1994, s. 73

Kvinnans enda känsla av att bli orättvist behandlad kommer ur hennes uppfattning om sin identitet som objekt. Hon jämför sig med de saker Max samlat på sig, och undrar avundsjukt varför han värderar dessa så högt. De har, liksom hon, små skavanker på utsidan men de reagerar inte mot Max beröring som hon gör. "For his jade and onyx statuettes had never quivered at his touch. They never trickled with delight, or begged the boys to stop or shuddered in their sleep or ached to be untied, or shrieked and sobbed and quietly bled."⁹¹ Här vilar hennes slumrande begär efter att visa upp sitt missnöje, att göra uppror mot det Max värderar högst. "She'd been tempted, on occasion. She'd had the urge to shatter what he cherished, destroy whatever might be irreplaceable. She wanted to express herself as cogently as possible, articulate her feelings in a way he'd understand. She'd fill a vase with golden piss, or lie down on the Persian rug and menstruate. She'd speak to him in private code. She'd say it in secretions."⁹² Denna fantasi om ett uppror är alltså påtagligt kroppslig. Kvinnans känslor uttrycks med hennes kroppsvätskor, eftersom hon saknar språket. Hennes främlingskap i språket gör henne maktlös, men det tar inte ifrån henne viljan till uppror eller begäret efter uttryck. Trots att hon själv saknar förmågan att själv förstå det förtryck hon utsätts för kokar hennes kropp.

På väggen har Max ett avsågat hagelgevär, som ska komma att bli centralt i den maktbalans som avgör relationen mellan kvinnan och männen. Han visar upp det för Bruno som en latent symbol för sin makt, det hänger laddat på väggen för den händelse att det skulle behöva användas, vilket dock ännu inte har hänt. Vapnet väcker hos de båda lusten till kvinnan: "Their mutual love of metal ... reminded them of what was soft and helpless."⁹³ Vid ett senare tillfälle, när Bruno och kvinnan är ensamma i lägenheten, kopplas vapnet ännu starkare till sexuell potens. Bruno har tagit ner geväret från väggen, och känner hur han fylls av en intensiv potens. Bruno tvingar in gevärspipan i kvinnans mun, och vapnet får en sexuell laddning. Maktutövandet kopplas till manlig sexuell erfarenhet när Bruno återigen tar upp frågan om Max har använt vapnet. "Has he ever raised this thing of his, this thick, truncated, sawn-off thing, in anger? ... I'd say he hasn't."⁹⁴ Brunos kamp med Max om kvinnans gunst har börjat, genom att Bruno ifrågasätter Max sexuella potens och hans våldsamhet.

⁹¹ Zahavi Helen, 1994, s. 78

⁹² Zahavi Helen, 1994, s. 79

⁹³ Zahavi Helen, 1994, s. 66

⁹⁴ Zahavi, Helen, 1994, s. 84

Men mest anmärkningsvärt är Brunos ord när han för gevärspipan till kvinnans mun: "Take a look at poetry."⁹⁵ Ordet är Brunos, och det står honom fritt att använda det mot kvinnan. Geväret i kvinnans mun blir en bild av språkets makt, där kvinnan befinner i ett förkrossande underläge: språket är ett laddat gevär vars pipa är inne i hennes mun, och i händerna på en man som inte vill henne väl.

Paradoxen mellan kvinnans vilja till underkastelse och hennes begär efter makt når sin peripeti när hon i mitten av romanen utför ett rån. De båda männen har beslutat att hon ska få tjäna lite pengar, och kör henne till en bensinmack. De har instruerat henne noga vad hon ska göra och säga inne i bensinmackens butik, och att hon sedan lugnt ska gå tillbaka till deras bil.

Att sätta ett vapen i kvinnans händer och skicka iväg henne är inte ett sätt för männen att ge henne frihet, utan befäster snarare hennes ofrihet i en förvriden version av talesättet som säger att man ska låta den man älskar gå (för om kärleken är ömsesidig kommer den älskade att återvända). Max berättar för kvinnan i bilen att rånet är Brunos påhitt: "He thought it would be rather droll to let you have your head. A brief and fleeting moment of significance. A liberating minute when the walls come tumbling down."⁹⁶

Mannen som står bakom kassan i butiken skulle kunna vara hämtad ur *Dirty Weekend*: han är stor, motbjudande, dum, och med bara en sak i huvudet. När kvinnan säger att hon vill ha pengar utgår mannen, enligt samma principer som männen i *Dirty Weekend*, från att hon vill sälja sin kropp och enligt samma principer så är han intresserad av att köpa. Men med geväret i handen har kvinnan ett föremål för kvinnlig potens, liksom det var en symbol för manlig potens i händerna på Bruno. Hon känner innanför kappan och känner på geväret, "her hidden preciousness. She let her hand embrace her quietly waiting core. It was then she realised, with rare and perfect insight, that every girl should have one. Let him see how blessed she was. Let him drool with envy. Let him only wish he had the same."⁹⁷

"I think you're what one tends to call a cunt", säger mannen men kvinnan omformar hans ord på ett sätt som liknar Bellas i *Dirty Weekend*. "No, darling", svarar hon och drar fram det avsågade hagelgeväret: "I'm a cunt with a sawn-off shotgun."⁹⁸. Det är med denna replik som kvinnan når ordens makt att skapa mening. För första gången ges hon möjlighet att forma sin egen identitet och sitt eget subjekt. I kvinnans händer blir vapnet istället en symbol för kvinnlig potens. Det står nu i hennes makt låta mannen bakom kassan beskåda poesin.

⁹⁵ Zahavi Helen, 1994, s. 82

⁹⁶ Zahavi Helen, 1994, s. 95

⁹⁷ Zahavi Helen, 1994, s. 105

⁹⁸ Zahavi, Helen, 1994, s. 106

Vetenskapssociologen Bruno Latour beskriver i *On Technical Mediation* människans förhållande till tekniken med ett exempel från den amerikanska debatten om vapenkontroll. ”Guns kill people”, hävdar förespråkarna av hårdare reglering, på vilket vapenlobbyn National Rifle Association svarar ”People kill people; not guns”.⁹⁹ Regleringsförespråkarna menar att skjutvapnet medför handlingar som inte kan reduceras till den vapenbärande individen. I NRA:s propaganda är vapnen istället ett neutralt medium, en bärare av sociala relationer som skulle existera även utan vapnet. En hederlig människa använder sitt vapen hederligt, och en mördare skulle ha dödat även utan skjutvapen.

Enligt Latour har båda fel. ”You are a different person with the gun in your hand. Essence is existence and existence is action. ... you are modified by holding the gun ... but the gun is also different with you. Not only are you another subject because you hold the gun, but the gun is another object now that it has entered a relationship with you.”¹⁰⁰ Det är alltså varken vapen som dödar människor eller människor som dödar människor, utan *människor med vapen* som dödar människor. I kontakten mellan människan och maskinen blir maskinen en del av brukaren, en sammanhängande enhet, och Zahavi kallar också geväret ”her quite enormous implement”.¹⁰¹ En ’cunt’ blir en ’cunt with a sawn-off shotgun’. Som Bella i *Dirty Weekend* blir kvinnan i *True Romance* något annat när hon håller i ett vapen. Det avsågade hagelgeväret ger möjlighet att gripa språkets maktfunktion. ”She might be a nobody, but the gun makes her somebody”, som Zahavi skriver i *Dirty Weekend*.¹⁰²

Det viktiga i rånakten blir inte tillskansandet av pengar, utan den triumf över den tidigare passiva positionen som hennes maktutövande innebär. ”The bliss of it. The glory. The life-enhancing grandeur of her grandest-ever moment. For here she was, a piece of foreign flotsam far from home, a mute, illegal entrant in this land, yet she had the strength of mind to reach inside her cashmere coat and bring out something brutal.”¹⁰³ Hon tvingar honom att ta gevärspipan i munnen, liksom Bruno tidigare tvingat in samma pipa i hennes mun. Med vapnet i handen har kvinnan bytt plats i förtryckets verkningsbana.

Att smaka på makt, eller bokstavligen talat att låta andra smaka på hennes makt, väcker nya tankar hos kvinnan. Hon har iakttagit mannen bakom kassan, lika namnlös som hon själv, med en blick som för henne är ny: ”Ugly, he was. So malformed the face. So shining the urge

⁹⁹ Latour, Bruno, 1993, *On Technical Mediation*, s. 3

¹⁰⁰ Latour, Bruno, 1993, s. 5

¹⁰¹ Zahavi, Helen, 1994, s. 109

¹⁰² Zahavi, Helen, 1992, s. 129

¹⁰³ Zahavi, Helen, 1994, s. 106

to smash it.”¹⁰⁴ Hon ser en fin bil parkera på gatan utanför, och reflekterar över hur hon aldrig kommer att kunna äga något sådant. ”How many baths she would have to endure, how clean she would have to be, how diligently scrubbed her flesh, how obliging to the boys, to afford a car like that.”¹⁰⁵ Hennes liv beror på vad männen tillåter henne. Med hagelgeväret i handen behöver hon bara peka för att få vad hon vill ha. På väg tillbaka till bilen där männen väntar inser hon att hon inte behöver gå tillbaka till dem och att hon faktiskt inte heller vill det. Hon har allt hon behöver, pengar och ett vapen, och behöver aldrig mer göra som männen säger.

Här tar berättarrösten ett steg fram, och utbrister lyriskt: ”Up in heaven, angels sang and bells rang to mark the auspicious moment. For there are two kinds of women in this world: those with money, and those without. Not the virgin and the whore, but the wealthy and the poor.”¹⁰⁶ Kvinnans nya subjektsposition förändrar berättarens syn på henne, hon skildras nu med ett större intresse och en större respekt. Men relationen mellan berättaren och kvinnan kommer att ta nya vändningar.

Istället för att gå tillbaka till bilen går kvinnan in på en bar. Hon armbågar sig fram i trängseln, och snappar upp bitar av konversationer. Då och då är det någon som vänder sig mot henne, ”she’d see an open hole with froth around its lips, a pink and shining tongue that curled and swelled inside, and hear some sound come out, some farmyard noise, some aural indication of testosterone.”¹⁰⁷ Baren kan förstås som själva sinnebilden för den västerländska människans frihet, ytterst manifesterad genom rätten till ett osunt leverne, men framför allt kan den ses som det heterosexuella umgängets pumpande hjärta. Den bar som kvinnan tränger sig igenom är den västerländska, normaliserade heterosexualiteten i sin mest vulgära form. Hennes äckelkänslor inför omgivningen trappas gradvis upp. Hon upptäcker att hon är iakttagen av en man i femtioårsåldern, med armen stolt dominant om sin hustru. ”Good-will came off him in waves, transparent decency and neighbourly concern.”¹⁰⁸ Kvinnan slås av en våg av misantropisk ilska, och hon känner en sorts värme för Max, som skulle förstå hur hon kände. Hon fantiserar om att skjuta ihjäl paret, och är nära att säga åt hustrun att om hon vore henne så hade hon föredragit att ta livet av sig. ”My boys”, mumlar hon för sig själv när hon går därifrån.

Djupare inne i lokalen hittar hon pissoaren. Hon går in och smäller igen dörren efter sig. ”She’d never had the privilege to step inside the holy sanctum, where the priestly caste would

¹⁰⁴ Zahavi, Helen, 1994, s. 100

¹⁰⁵ Zahavi, Helen, 1994, s. 101

¹⁰⁶ Zahavi, Helen, 1994, s. 110

¹⁰⁷ Zahavi, Helen, 1994, s. 110.

¹⁰⁸ Zahavi, Helen, 1994, s. 111

congregate and fling admiring glances at each other's infantilia."¹⁰⁹ Därinne står en man, som halvt vänder sig om för att se vem som anslutit sig, "which fellow member of the scrotal class was about to stand beside him." Han stelnar till av skräck när han inser att han är alldeles ensam och hjälplös, med byxorna nere, medan kvinnan smyger förbi med ett galet leende och ett avsågat hagelgevär.

När hon går ut genom baddörren har hon trängt igenom den romantiska kärlekens illusion. Hon finner sig sakna Max och Bruno, vars brutala ärlighet hon föredrar framför den förljugenhet hon finner bland paren på baren. Hon har lämnat Max och Bruno, men hon har inte lämnat de värderingar de stämplat henne med. Hon ser på världen som Max och Bruno gör, och genomskådar därmed den romantiska kärleken som ett skådespel. När hon iakttar traditionella heterosexuella relationer finner hon dem motbjudande. Hon hör ihop med Max och Bruno, inte för att de är jämlikar men för att de spelar samma spel.

När en kvinna fått makt i männens värld, skriver Angela Carter i *Kvinnan hos de Sade*, avslöjas till fullo dess monomana omänsklighet, på samma sätt som den som är kraftlös, snärjd av omständigheterna i sitt liv som kvinna, också gör det. Med ett vapen i händerna utövar kvinnan i *True Romance* samma makt som tidigare utövats på henne. När friheten saknar insikt, menar Carter, blir den till ett redskap för förtryck av andra.

Kvinnan har gjort sig fri genom att bli som de Sades Juliette. Hon har antagit männens position i maktrelationen, men makten måste utövas annorlunda för att det kvinnliga subjektet ska kunna förändras. Kvinnan i *True Romance* utövar den på precis samma sätt. Utifrån de Sade, menar Angela Carter, lär vi oss att alla privilegier inbegriper förtryck: "Min frihet gör dig mera ofri, om den inte också erkänner din frihet."¹¹⁰

Kvinnan lämnar baren befriad och förlorad. Hon darrar av förskräckelse, men skrattar samtidigt för sig själv: "she had nothing, in this world, but a small yet perfect fortune and a fully-loaded shotgun. ... She'd found contentment, in this earth. She'd found the pure, unsullied freedom of the rich and well-respected."¹¹¹ Hon har inget i den här världen, eftersom hon nu inte hör hemma någonstans. När hon vann sin frihet förlorade hon också det enda sammanhang där hon fyllde en funktion. Så när mannen plötsligt kör fram med sin bil, och blockerar hennes framfart, känner hon en nostalgi för det som varit: "To see them was to want them."¹¹² Men

¹⁰⁹ Zahavi, Helen, 1994, s. 113

¹¹⁰ Carter, Angela, 1981, s. 103

¹¹¹ Zahavi, Helen, 1994, s. 115-116

¹¹² Zahavi, Helen, 1994, s. 117

när hon tänker på vad hon just gjort, och hur mycket hon tyckte om det, känner hon ett starkt begär att få göra det igen.

Hon tar fram geväret och siktar på Bruno, som klivit ur bilen och går mot henne. När Bruno säger åt henne att ge honom geväret svarar hon nej. Det som är oväntat för männen är när Bruno säger ”Just hand it over, and get inside, and I’ll let you suck that bit you love” och kvinnan svarar: ”Why don’t I keep it ... And you can suck that bit yourself.”¹¹³ Kvinnans uppror hade inte börjat med att hon fick ett vapen i sina händer, utan genom att vapnet kunde ge henne tillgången till språket. Här når kvinnans utövande av makten sin kulmen. Det är först när Max hör kvinnan yttra dessa ord som han bemödar sig att stiga ur bilen. Att kvinnan håller ett laddat gevär mot Brunos huvud betyder ingenting förrän hon har ord att uttrycka vad hon vill. När Bruno frågar henne vad det är hon är missnöjd med måste hon fundera, innan hon inser vad det hela för henne faktiskt handlar om:

’Well I’m sick of being fucked.’

The heresy sank home. There were manly grunts of disapproval. Snorts of disbelief. Total incredulity. She must have flipped her tiy lid. She must be quite insane.

’You’re being quite rediculous.’

Max was simply horrified. This had surely gone beyond a joke. He’d have to put her right. Remind her of the facts of life.

’You *know* you enjoy it.’

’But I’m *sick* of enjoying it.’¹¹⁴

Makten har betingat kvinnans lust, men när hon skapat sig själv en plats i samma makt har också en vilja till frihet fötts. Hon begär männen, men när samtidigt en vilja att inte behöva begära dem. Men valet blir alltför plågsamt, och när Bruno lovar att hon kan behålla pengarna om hon ger honom geväret och sätter sig i bilen, så ger hon med sig och gör som han säger.

Berättarröstens entusiasm över kvinnan faller tillbaka lika häftigt som den blossade upp:

Sometimes women love their chains. They want to feel them tight around their wrists. They want to bend the knee, and kiss the glory of the master. Even when they’ve got a shooter in their hands, they get this urge to hand it back, to give it up to someone else, and let him help them climb inside. Some girls don’t deserve a gun.¹¹⁵

¹¹³ Zahavi, Helen, 1994, s. 119

¹¹⁴ Zahavi, Helen, 1994, s. 120

¹¹⁵ Zahavi, Helen, 1994, s. 121

När kvinnan med handen på gevärets avtryckare gripit makten sjöng änglarna, och berättaren proklamerar den avgörande skillnaden mellan en kvinna med pengar, och en kvinna utan. Men pengarna hade inte gett kvinnan makt. Det finns kvinnor i världen som har pengar, men som väljer att ge dem till sin man. Berättarens idiom blir tom retorik. I *Dirty Weekend* kunde en kvinna som är *ingen* bli *någon* med ett vapen i handen, men i *True Romance* förtjänar en del kvinnor inte att ha ett vapen. Här avslöjar *True Romances* berättarfunktion sin lojalitet, som är en lojalitet till de starka i motsats till de svaga. När kvinnan lät sig kuvas var hon i berättarens ögon lat och svag, när hon byter position hyllas hon för sitt mod och sin styrka. Berättarens syn är en syn på makten som ett individuellt ansvar. *True Romances* narrativ saknar intresse för etik, dess enda intresse är positionalisering. Men romanens narrativa figur är inte detsamma som dess innebörd.

Vad är det som händer när kvinnan lämnar tillbaka geväret och sätter sig i bilen? Hon har stått med geväret riktat mot Brunos huvud, men gör valet att gå tillbaka till ofriheten. Max och Bruno utsätter kvinnan för en grym ironi, och bevisar genom att ge henne vapen, pengar och frihet slutligen sin makt över henne. En slav saknar handlingsutrymme, skriver Michel Foucault i "The Subject and Power", makten utövas över fria subjekt, genom att styra den möjliga utgången av deras handlande, och genom att strukturera handlingsfältet för andra.¹¹⁶ Kvinnan är inte längre männens slav, men männens makt över henne gör att hon fortfarande inte är fri. Kvinnan agerar just så som männen vet att hon ska agera, redan innan hon blivit släppt ur bilen har de presenterat att hela idén var att låta henne tro att hon kunde bli fri, innan väggarna i hennes värld rasar samman. Berättarrösten har redan i första kapitlet i en parentes påpekat: "She never kept the money. She had it, for an hour or two, but then she lost it. They took it from her, plucked it from her sticky grasp, and bent her down, and taught her not to steal. A salutary lesson, and she learnt it very well."¹¹⁷ För att ha gjort verklighet av den frigörande makt som vilade i hennes händer hade hon behövt göra uppror mot själva den röst som berättar hennes historia. Kvinnan må aldrig ha haft någon verklig möjlighet att behålla sin frihet, men hennes fall blir inte mindre hårt för det. Tekniken, geväret, hade gett kvinnan en möjlighet att gå utöver sitt naturliga jag. Men männens makt, förstådd som natur, säger åt henne att ge upp. I denna kamp förlorar tekniken mot naturen. Men om naturens ordning istället förstås som den social konstruerade maktstruktur kvinnan existerar inom, så har vapnet

¹¹⁶ Foucault, Michel, 1982, s. 221

¹¹⁷ Zahavi, Helen, 1994, s. 6

hela tiden representerat samma förtryck, oavsett vem som varit i den utverkande änden. Kvinnan gör ett val mellan hemlöshet i frihet, eller tillhörighet i förtryck. Båda dessa positioner tillhör dock samma system, och båda är bestämda av män.

Efter denna passage somnar kvinnans maktkamp in. Om hennes drömmar om uppror sägs inget mer, och berättelsen behandlar nu istället Max och Brunos relation till varandra. Kvinnans plats i triangeln är nu en gång för alla avgjord, och ett svartsjukedrama mellan Max och Bruno får istället fritt spelrum att äga rum. Detta drama följer samma logik som tidigare, en förvriden spegling av den normaliserade romantikens spel mellan älskande rivaler, och den slutar med att Bruno blir dödad av Max. Det har gått upp för Max att Bruno i och med sin allt närmare relation till kvinnan stjal från honom. När han maktposition ifrågasätts och undergrävs måste han ta tillbaka den, hans position kräver det. Efter, återigen, en gradvis eskalering, dödar Max Bruno enligt samma lag som han kort tidigare misshandlat en tonåring som stulit mat från hans tallrik: "It's not the chip, as such. ... It's the principle of the chip."¹¹⁸ Max har ett ständigt behov av att befästa sina våldshandlingar med ord, han yttrar samma ord efter att ha dödat Bruno som efter att ha slagit tonåringen: "I did that. ... I brought you down to that."¹¹⁹ Det är benämmandet av handlingen som ger den en betydelse.

Strax efter detta introducerar Max en ny ung man med samma ord som han introducerade Bruno; "I think he'd like to play the game." Ingenting tar slut, alla är utbytbara så länge den hierarkiska ordningen är intakt. Den maktkamp som äger rum i *True Romance* är aldrig mer än en kamp om de olika positionerna i triangeln, men inom denna maktrelation kan ingenting förändras så länge relationen mellan de punkter som utgör triangeln förblir desamma.

I *True Romance* punkteras kvinnans frigörelseprojekt, eftersom dess pris var långt över hennes huvud. Hennes existens är inte en heroisk sagohjältinnas, som Bella i *Dirty Weekend*. Hon behöver sin maktlöshet, det enda alternativet är andra människors maktlöshet. Kvinnans identitet är i ständigt beroende av bekräftelse utifrån, och omgivningens syn på henne är också hennes egen. Hon upphör själv aldrig att se sig själv utifrån. När Bruno ligger med henne ser hon sig själv med beundran i en spegel som står i andra änden av rummet: "That's me, she thought, and smiled at her reflection. He's doing that to me, she thought, and blew herself a large and silent kiss."¹²⁰ När hon rånar bensinmacken sneglar hon upp mot

¹¹⁸ Zahavi, Helen, 1994, s. 239 och s. 164

¹¹⁹ Zahavi, Helen, 1994, s. 251 och s. 169

¹²⁰ Zahavi, Helen, 1994, s. 87

övervakningskameran och försöker framhäva sina kindben. ”She would be caught on film, captured for posterity, immortalised in black and white.”¹²¹

Kvinnan i *True Romance* saknar till och med det etiska pansar som är de Sades Justines enda skydd. Angela Carter skriver i *Kvinnan hos de Sade* att Justines triumf (även om det är en seger i tomrum) är att hon vägrar se sig själv som ett ting, fastän alla i hennes omgivning gör det.¹²² För kvinnan i *True Romance* är det materiella istället det enda som betyder något. Eftersom hon saknar möjlighet att skapa verklighet med ord, skapas hennes verklighet av de handlingar hennes passiva varande får andra att utföra.

”Att vara objekt för åtrån är att definieras i passiv form. Att existera i passiv form är att dö i passiv form – det vill säga, att dödas”, skriver Carter. Av detta följer att en existens i aktiv form även innebär en aktiv relation till döden – att döda. För att behålla sin plats som aktivt subjekt i den värld *True Romance* skildras, måste man underordna sin omgivning. ”In western culture, there are no nonexploitative relationships. Everyone has killed in order to live.”, skriver Camille Paglia.¹²³ ”Detta är sensmoralen i sagan om den riktiga kvinnan” skriver Carter.¹²⁴ Men Paglias och Carters slutsatser är bara skenbart desamma. För Paglia är denna världsbild en naturlig ordning, i Carters beskrivning är det ordet *sagan* som är centralt. Därmed existerar möjligheten till en annan relationsbyggnad.

True Romance blir en berättelse om den romantiska kärlekens janusansikte. Den visar upp en förvrängd spegelbild av den kärleksdiskurs som medger förnekelsen av det egna subjektet.¹²⁵ I *True Romance* blir den trygghet som vilar i invanda begrepp förryckt. Romanen drar den yttersta slutsatsen av en kärlek som bygger på den enes beroendeställning till den andre. ”Possession is the core and crux of life, and you have to learn to love the one who keeps you”,¹²⁶ säger Max till kvinnan. Friheten är inte ett alternativ, och kvinnans enda räddning är att underkasta sig sin herre. Om man lär sig att älska sin herre behöver man inte lida. *True Romance* skildrar därmed just vad titeln säger. Ironin är på kvinnans bekostnad, eftersom hennes enda räddning ligger i att förlora sig själv. Den sensmoral *True Romance* erbjuder är utan nåd. Varje frihet tvingar andra till ofrihet. Det val kvinnan gör när hon går tillbaka till männen är en illusion, ett icke-val.

¹²¹ Zahavi, Helen, 1994, s. 102

¹²² Carter, Angela, 1989, s. 90

¹²³ Paglia, Camille, 1990, s. 2

¹²⁴ Carter, Angela, 1989, s. 90

¹²⁵ Den kärleksdiskurs som besjungs av Roland Barthes i *Kärlekens samtal*.

¹²⁶ Zahavi, Helen, 1994, s. 148

Donna and the Fatman

Donna uppstår som från ingenstans när hon plötsligt sitter på en restaurang dit gangstern Henry, en man i sextioårsåldern som kallas 'the fatman' på grund av omfånget på hans kroppshydd, och hans medhjälpare, Billy och Mervyn, kommer för att driva in en skuld. Hon är den enda som inte lämnar restaurangen när bråket börjar, och hon följer med dem därifrån. Dels för att hon inte har något bättre för sig, men framför allt för att hon blivit ögonblicksförälskad i Henrys chaufför Joey. "He's mine, she realized. The one for me."¹²⁷

I Zahavis tredje roman porträtteras genom kampen mellan Donna och Henry maktens förmåga att styra människors handlingar, och hur utövandet av makten lägger grund för positioner som avgör varje individs utrymme av frihet. *Donna and the Fatman* utspelar sig bortom *Dirty Weekends* sagovärld och *True Romances* inferno. Berättarrösten har tagit ett steg tillbaka, till förmån för ett mer dialogdrivet narrativ, vilket gör att karaktärerna framträder med en större självsäkerhet och därmed finns också ett större utrymme för individuella personlighetsdrag. Zahavi har dock inte helt avvecklat sin den berättarfunktion hon använder i sina tidigare romaner. En tydlig berättarröst som anger toner och stämningar, tolkar handlingar och känslor, med oförminskad auktoritet.

Donna avslöjar ingenting om sin person. Hennes historia och tidigare erfarenheter förblir okända, och hon vägrar avslöja sin ålder.¹²⁸ Hennes integritet ligger i att hon vägrar låta sig läsas eller skrivas av någon annan än sig själv. Hennes insikter om sin egen subjektsposition är andra än hos Bella i *Dirty Weekend* och kvinnan i *True Romance*. Donna har en klar uppfattning om att när man blir skadad av någon så måste man ta hämnd.¹²⁹ "She knows that when they split you open, when they push inside and poke around, you have to feel complete again, clear out all the dirt. ... Avenge yourself or die. Make them weep, or slit your wrist".¹³⁰ Den hemlöshet som förnekar makt åt kvinnan i *True Romance* är för Donna istället en tillgång, hon hör inte hemma någonstans och kan därför inte bestämmas av någon annan. För Bella och kvinnan i *True Romance* fungerar deras historia, eller brist på sådan, som en identitet som skriven från utsidan. För Donna utgör hennes existens utan ursprung själva grunden för hennes möjlighet att skapa sig själv. Den stora skillnaden mellan Donna och

¹²⁷ Zahavi, Helen, 1998, s. 16

¹²⁸ På s. 144-145 med komisk envishet, när Joey säger att han vill fråga henne något och Donna upprepade gånger försäkrar sig om att han inte ska fråga om hennes ålder, innan hon låter honom ställa sin fråga.

¹²⁹ Zahavi använder ordet 'damage'. Ordet 'hurt' åsyftar oftare skadan som ett sår, som oavsett graden av allvar står inom räckhåll för en naturlig läkningsprocess. 'Damage' kan istället förstås som en permanent skada på det som ibland kallas själen, och som kroppens läkningsförmåga inte kan påverka.

¹³⁰ Zahavi, Helen, 1998, *Donna and the Fatman*, s. 171

kvinnan i *True Romance* är att Donna har en möjlighet till makt inom språket. Hon ger sig själv egna namn, som när hon presenterar sig för Henry som Donna Kebab¹³¹ eller senare kallar sig Donna Bitch.¹³²

Men även om Donna kan motstå att få sin identitet skriven av omgivningen är positionen som kvinna liksom i *Dirty Weekend* och *True Romance* definierad av en brist på makt. Kvinnan saknar betydelse; "Very nearly no-one there. Just some girl, some bit of nothing, sitting in the corner"¹³³, och hon blir förstådd utifrån kroppslighet; "It's a girl, Billy. *You* remember: curves and stuff. Monthly emanations."¹³⁴ Donnas position är aldrig en maktposition, hon slår alltid ur ett underläge. Till skillnad från de båda kvinnliga huvudpersonerna i Zahavis tidigare romaner är makt varken ett verktyg hon använder eller en position hon eftersträvar. Hon söker snarare ett sätt att komma undan makten, utan att behöva underkasta sig den.

Joey, objektet för Donnas ögonblicksförälskelse, är Donnas motsats. På utsidan en maskulin James Dean-karaktär, men på insidan mjuk och formbar för sin omgivning. "You looked at Joe, and you wouldn't know that he lived in a basement flat ... and held his essence in his hands, and loathed himself with the pure and utter certainty of one who knows he can't be wrong."¹³⁵

Donna slår alltså följe med Henrys gäng, och hon sover över hemma hos Joey. Han sover då i soffan, men snart bli de ett par. När den gränsen överträds uttrycks aldrig i texten, vilket är anmärkningsvärt med tanke på att *Donna and the Fatman* (för att inte säga hela Zahavis författarskap) präglas just av markeringar för överträdna gränser. I Zahavis berättande går skildringar av sexuella handlingar och våldshandlingar hand i hand, likaså relationer mellan människor med maktförtryck. Donnas och Joeys sexuella relation omtalas dock inte mer än i indirekta ordalag. De blir inte enbart sexuella partners utan även vänner och vapendragare, knutna till varandra genom den opposition mot Henry som utvecklar sig. Det är Zahavis enda skildring av en kärlek, även om ordet aldrig nämns, och en relation som inte involverar övergrepp.

Donna får följa med Henry till en juvelerare som står i skuld till honom, där hon får se honom spela ut sin makt. Skulden ger Henry absolut makt över juveleraren, och bakom Henrys

¹³¹ Zahavi, Helen, 1998, s. 18

¹³² Zahavi, Helen, 1998, s. 111

¹³³ Zahavi, Helen, 1998, s. 11

¹³⁴ Zahavi, Helen, 1998, s. 13

¹³⁵ Zahavi, Helen, 1998, s. 18f

småprat ligger en undertext om vad som händer om man gör Henry besviken. Henry erbjuder juveleraren en cigarett, men han tackar nej. "If I owed what you owe," säger Henry, "and the man who lent it paid a visit, I'd suck on a fag if he offered me one. I wouldn't purse my prissy lips and shake my head."¹³⁶

Besöket hos juveleraren har ett viktigare syfte än att driva in pengar, Henry ska etablera ett ägandeskap över Donna. Han vill göra intryck på henne genom att visa hur juveleraren är som vax i hans händer. Han försöker ge henne ett halsband, som hon vägrar ta emot. Henry ger Donna en örfil, och vet vad den får henne att uppleva: "The lurching recognition that she's weightless in this world. He knew all that. He understood these things."¹³⁷ Genom att göra Donna viktlös har han gett sig själv vikt. Han vet hur det känns eftersom han själv varit där.

Henry omger sig av människor bundna till honom genom skulder, både de busar som arbetar för honom och butiks- och restauranginnehavare som han kräver in pengar av. Deras beroendeställning till honom skapar makt och bekräftar hans identitet. "I did that. I made him into that. I brought him down to that",¹³⁸ förklarar Henry vid ett tillfälle den känsla han får när han möter en man på gatan som haltar fram på grund av något som han gjort honom. Detta är ett eko av samma känsla som får Max att handla, i *True Romance*. Om Henrys identitet inte bekräftas försvinner hans makt. Hans position är uppbyggd genom illusionen av makt, vilket dock endast i teorin gör honom sårbar. Han håller Joey, som till skillnad från Billy och Mervyn är hans springpojke och inte hans skuldindrivare, i sin närhet som sin inverterade spegelbild. "He's the constant point of reference, my poor but honest Joey-boy. He's where I started from, and I keep him by my side to measure just how far I've come."¹³⁹ Henry har börjat sin bana som en ligist utan makt, och har själv byggt upp sin position. Genom medvetenhet om konstruktionen av sin makt är han också medveten om att han ständigt måste kräva den för att besitta den. Han behöver inte pengarna han driver in, utan säger att poängen i hans skuldindrivningar är att utfärda hoten. "My time is worth more than what you owe ... but some things are more important than money. Principle is more important, and I'm a man of principle. ... I don't like being taken advantage of."¹⁴⁰

I en klippbok har han samlat allt som skrivits om honom i tidningen under hans karriär. Den fungerar för honom som beviset på vem han är. "That's me, he thought. That's what I am. The bloke who's waiting in the dark. The unknown fucking assailant."¹⁴¹ Klippboken är hans

¹³⁶ Zahavi, Helen, 1998, s. 33f

¹³⁷ Zahavi, Helen, 1998, s. 38

¹³⁸ Zahavi, Helen, 1998, s. 121

¹³⁹ Zahavi, Helen, 1998, s. 19

¹⁴⁰ Zahavi, Helen, 1998, s. 33

¹⁴¹ Zahavi, Helen, 1998, s. 219

fåfänga försök att fixera sin maktposition. Han tar fram den i ett av romanens sista kapitel, när hans kumpaner är döda och Donna på allvar hotar hans maktposition.

Henrys synsätt sammanfattas i en monolog, som innebär en tredje förklaring i Zahavis trilogi till hur människans makthierarkier är ordnade:

There are two types of man on this brutal earth: the ones who are bent and shafted, and the ones who do the shafting. So when you're me – what's known in the trade as the Henry type – you can basically do what you want in life. You can pleasure yourself, more or less. You can treat your friends like the filth they are, and they'll thank you for it. They'll bow the knee, and bend the head, and press their eager faces to your groin.¹⁴²

Vad som binder Henry till Donna är hans ständiga behov att få sin makt bekräftad. Hans uppfattning om sin identitet vilar på övertygelsen om sin överlägsenhet, och ju starkare Donnas motstånd är desto större blir hans besatthet av hennes underkastelse.

Relationen mellan Donna och Henry kan förstås utifrån de principer för maktrelationer som Foucault beskriver i "The Subject and Power". Foucault menar att makten kräver ett motstånd för att kunna utövas. Utan möjligheten till motstånd skulle makten vara fysiskt determinerad. Maktens vilja att styra och frihetens vägran att underkasta sig blir därför omöjliga att separera. "At the very heart of the power relationship, and constantly provoking it, are the recalcitrance of the will and the intransigence of freedom."¹⁴³ Därför inbegriper varje maktrelation potentiellt en kamp. Maktrelationens utvidgning för att få motståndaren att underkasta sig kan bara leda till maktens begränsning: "... every strategy of confrontation dreams of becoming a relationship of power and every relationship of power leans toward the idea that, if it follows its own line of development and comes up against direct confrontation, it may become the winning strategy."¹⁴⁴

Henry säger till Donna att han ska stryka Joeys skuld till honom, om hon går med på att ligga med honom. Detta ultimatum innebär alltså att Donnas ofrihet ska skänka Joey hans frihet.

Donna åker hem till Henry och släpps in i hans sovrum. "She would have trashed the place, if she'd had the chance, just burnt it and walked away. Just wrecked it, if she could, for that's the kind of girl she were."¹⁴⁵ Förutom att han stryker skulden ska hon få en liten "bonus", att

¹⁴² Zahavi, Helen, 1998, s. 52

¹⁴³ Foucault, Michel, 1982, s. 221f

¹⁴⁴ Foucault, Michel, 1982, s. 225f

¹⁴⁵ Zahavi, Helen, 1998, s. 66

ge Donna pengar bekräftar ytterligare hans seger över henne. Henry klär av sig och smetar in sitt kön med honung. Donna lämnar honom så, och smiter istället med pengarna. ”I sort of wiped it”, säger hon till Joey om hans skuld när de kör ifrån Henrys hus, ”I also wiped your job.”¹⁴⁶ Hon har brutit mot Henrys lag och lösgjort Joey från Henrys grepp utan att ge upp sig själv. Men deras frihet har också skapat en ny ofrihet, en ny skuld till Henry. Deras kamp för att lösgöra sig från hans grepp har bara börjat.

Joey och Donna flyr till ett hotell där de räknar pengarna Donna stulit och finner att det bara är en småsumma, knappast något att starta ett nytt liv för, och en meningslös nål i ögat på Henry. ”For there’s one thing Donna ought to learn: never provoke a rich man, because rich men take revenge. ... Should have flogged his things and burned the house, just torched it to the ground. The bastard would have understood. Might not have liked it but he’d have understood. ... They half-expect it, men like him, for it’s what their nightmares are made of. And when they wake up sweating in the night, they’ve been dreaming of girlies like Donna.”¹⁴⁷ Donna blir Henrys *femme fatale*, hans motpart, en representation av hans skräck för att bli störtad från sin tron.

I Rebecca Stotts *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale* beskrivs denna figur som någon vars sexualitet uppfattas som farlig för männen. Hon kan till exempel vara en prostituerad, en mansslukande aristokrat, en vampyr, en afrikansk drottning, en svart kvinna, eller en mördare. Det är genom sin effekt på män hon karaktäriseras, en *femme* kan inte vara *fatale* utan en man närvarande.¹⁴⁸ En marginaliserad position gör att kvinnligheten i det patriarkala samhällets uppfattning utgör gränsen för ordningen, och bortanför henne råder kaos. En *femme fatale* uppfattas då som en kvinna från andra sidan om denna gräns, och som därmed hotar att rasera patriarkatets ordning. Slavoj Žižek förklarar denna konstruktion utifrån ett exempel ur filmen *Vem satte dit Roger Rabbit?* ”Jag är inte elak, jag är bara ritad på det sättet”, säger den tecknade figuren Jessica. ”Däri genom visar hon sanningen om *femme fatale* som en manlig fantasi, alltså som en figur vars konturer ritas av män”,¹⁴⁹ menar Žižek.

Liksom idén om en *femme fatale* är en manlig fantasi, är också Henrys uppfattning om sin makt en fantasi. Han framställer sin position, ”the Henry type”, som naturgiven, men den är i ständigt behov av att bli bekräftat genom övervinnandet av ett motstånd. Hans position kräver hans ständiga återskapande av den, och det är i denna process hans makt är sårbar. Både Henry och Donna för en kamp för sin existens. Varje eftergift innebär en förlust, och därför

¹⁴⁶ Zahavi, Helen, 1998, s. 81

¹⁴⁷ Zahavi, Helen, 1998, s. 91

¹⁴⁸ Rebecca Stott, 1992, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*, s. viii

¹⁴⁹ Žižek, Slavoj, 1999, *Njutandets förvandlingar*, s. 327

måste deras relation verka genom en uppåtgående spiral av reaktioner på varandras handlingar.

När Donna lämnat Henrys maktbegär otillfredställt blir hans motdrag att skicka Billy och Mervyn för att hämnas hennes förbrytelse. De tar sig in på Donnans och Joeys motellrum mitt i natten. De har med sig ett baseballträ som de ger Joey stryk med, och som de tvingar Bella att ta i munnen som hämnd för vad hon vägrade Henry. Innan de försvinner säger de att Henry vill ha sina pengar tillbaka.

Joey och Donna betalar tillbaka genom att förstöra Henrys bil. Efter att ha tagit sig in på hans gård skrapar de sönder lacken på bilen, krossar fönsterrutorna, och skär upp däcken. Donnans känsla är att det egentligen är Henry själv de borde skära upp: "They were being weak, too liberal-minded, letting decency prevail."¹⁵⁰ Hon vänder sig mot uttrycken för Henrys makt, istället för mot honom själv. Hon stjälar hans pengar och förstör hans bil, men till sist måste hon göra upp med honom direkt. Donna lämnar ett meddelande åt Henry skrivet med läppstift: "*Eat the Rich – Donna Bitch.*"¹⁵¹

Donna och Henry stämmer träff på en polisstation. Där berättar Henry att marken rämnade under hans fötter när han såg sin favoritbil förstörd: "I'm saying my sense of order, of how the world goes round, my sense of right and wrong, my sense of *manhood* ... Torn apart by a single visit from a single slag."¹⁵² När Donna förgripit sig på hans egendom har hon raserat tryggheten i hans identitet.

Henrys reaktion av chock är en annan än den som männen i *Dirty Weekend* upplever när Bella vänder upp och ner på reglerna för hur män och kvinnor förväntas agera mot varandra. Deras reaktioner handlar om att de inte förstår vad som händer. Henry reagerar just för att han vet vad det betyder.

Efter att Donna med motsträviga känslor lämnat tillbaka pengarna hon stal bränner Henry upp dem. Detta enligt principen att han inte jagat efter henne för att han behövde pengarna som sådana. Vad Donna tagit av honom är något som är viktigare än hans pengar. Hon har skakat om hans identitet. Därför låter han Billy och Mervyn kidnappa Joey och Donna. I ett skogsområde våldtar han Joey: "What they value most ... is what we tend to take."¹⁵³ Denna våldtäkt bekräftar starkare att hans begär efter Donna inte handlar om ett begär kopplat till

¹⁵⁰ Zahavi, Helen, 1998, s. 108

¹⁵¹ Zahavi, Helen, 1998, s. 111

¹⁵² Zahavi, Helen, 1998, s. 116

¹⁵³ Zahavi, Helen, 1998, s. 167

sexuell lust, utan ett begär efter makt. Makt som i sin tur manifesteras genom sexuell erövring.

I de sexuella handlingar Henry utför skildras aldrig någon njutning från hans sida, de tjänar till att bekräfta hur långt hans makt sträcker sig. Våldtäkten av Joey placerar Joey i ett tillstånd av absolut maktlöshet. Henry vill att Donna ska ligga med honom mot betalning av samma anledning som han ville ge henne ett halsband. Halsbandet var ett försök att bokstavligen sätta sin makt runt hennes hals. Donna har alltså på flera sätt vägrat låta sig köpas, och Henry straffar henne genom att besudla "hennes" Joey, liksom hon besudlat hans favoritbil.

Joey är klämd mellan Donna och Henry. Han saknar den integritet Donna besitter, hans identitet är istället den maktlöses. När Henry våldtagit Joey har den identitet som för honom tidigare varit abstrakt gjorts konkret, bekräftat med kött och blod. "Joe was born for violation, someone destined to be shafted. And they trained him well. They must have told him when he was a boy, a little lad so full of sweetness. They must have whispered in his ear: You're nothing, Joe. ... Because they've fucked him all his life, been shafting him since he was small."¹⁵⁴ Om Donna är Henrys motpart, så är Joey hans skugga. Joey bär inte på någon ilska, och hur nedtryckt han än blir hungrar han inte efter hämnd. "[T]he Joeys of this earth, they go through life and there's nothing that offends them, nothing seems to drive them wild. Nothing makes them pull a half-brick from a wall, and wrap it in a woollen sock, and go out in the night and search for meaning in their lives. They never get the urge to desecrate the sanctum. They accept existence as it is, and swallow what they're given."¹⁵⁵

I "Sorties" skriver Hélène Cixous att kvinnan föreställs existera i mannens skugga. "Shut out of his system's space, she is the repressed that ensures the system's functioning."¹⁵⁶ I *Donna and the Fatman* är kvinnligheten en position, tillskriven den vars subjekt präglas av passivitet snarare än aktivitet. Joey innehar en kvinnlig position. Manlighet är för Henry kopplat till våldsamt, och därför ser han inte Joey som en man. "We get aggressive, from time to time, and if your Joey doesn't, he's not what I'd call blokey, sweetheart. Not quite a lad."¹⁵⁷ säger Henry till Donna. Hans våldtäkt av Joey bekräftar Joeys position som icke-man och Henrys position som man, enligt den logik som säger att mannen sätter på och kvinnan blir påsatt.

¹⁵⁴ Zahavi, Helen, 1998, s. 171f

¹⁵⁵ Zahavi, Helen, 1998, s. 103

¹⁵⁶ Cixous, Hélène, 2001, "Sorties", s. 67

¹⁵⁷ Zahavi, Helen, 1998, s. 67

När den sista uppgörelsen äger rum finns bara Donna och Henry kvar. Spiralen av hämnd har stegrat sig dit Donna och Joey dödat Billy och Mervyn, och därefter har Henry dödat Joey. Henry beordrar en kidnappning av Donna och kör henne till ett skogsområde utanför staden.¹⁵⁸ Han säger åt sin nya underhuggare, Oscar, att börja en grav åt Donna, och under tiden knäpper han upp byxorna. "I'm me, he thought, and I'm fucking great."¹⁵⁹ Hans agerande ska återigen säkerställa hans identitet.

Donna har blivit svårt misshandlad av sina kidnappare, och Joeys död har gjort henne psykiskt nedbruten. "What hope was in her battered head, what thoughts conspired to flood her brain, what sweet illusions of another life? You could have split her skull and poked inside, but there's nothing there. There's just vacant space, because she's waiting for oblivion. ... Not long, she realized. Be over soon. Oh mother come and help her now."¹⁶⁰ Donna har slutat att fly. Hon hoppas inte på att komma undan. Vad berättaren kallar 'sweet illusions of another life' har hon lämnat bakom sig, och accepterar det oundvikliga slutet.

Donna ber Henry om en sista cigarett, och han låter henne få en. Eftersom Oscar, innan Henry sade åt honom att gå och gräva, ville laga ett mindre fel, är locket till bilens bensintank avskruvat. Romanens skälvande avslutningskapitel får en explosiv avslutning:

'You got to answer, sugar, for all your crimes.'

'I know I do.'

She slid a fag between her lips and struck a match. Sucked the filth into her lungs. Not long now, she told herself. Be over soon.

'But first we have to answer for Joey, see?'

She took a breath of forest air. All finished, she realized. God save me now. One final drag on the nicotine, and she tossed the flame into the petrol tank. There was an endless moment of infinite horror, and the sudden bliss of nothingness.

Then rest in peace. Then fuck them all. Then Donna bitch in paradise.¹⁶¹

En fruktbar kritik av makt måste vända sig mot en form av makt och inte mot en institution av makt, menar Foucault.¹⁶² Ett recept på detta kan, med Silverman, bestå i att den maktlöse inte bara måste ges möjlighet att utöva diskursiv makt utan även måste utöva den annorlunda. Donna har slutat fly från Henry, och först då kan hon tillintetgöra den makt han representerar.

¹⁵⁸ Alla aktioner Henry utför mot Donna äger rum i utkanten av staden, medan Donna alltid slår till mot Henry i stadens hjärta. Donnas subjekt lever i marginalen, medan Henry är en ordnings centrum, de attackerar därmed varandra vid basen för deras respektive levnadsutrymmen, där de kan skada varandra mest.

¹⁵⁹ Zahavi, Helen, 1998, s. 250

¹⁶⁰ Zahavi, Helen, 1998, s. 250f

¹⁶¹ Zahavi, Helen, 1998, s. 251f

¹⁶² Foucault, Michel, 1982, s. 212

Det är först när Donna kastar den glödande cigaretten i bensintanken som hon har brutit mot reglerna på ett sätt som betyder något. När Donna spränger sig själv och Henry i luften går hon utanför de dikotomier ser världen som uppdelad mellan den som utdelar straffet, och den som tar emot det.

Henry är, som Juliette, mäktig för att han är grym. Han har förvärvat sin maktposition genom att byta plats i hierarkin. Därifrån kommer hans rädsla att någon en dag ska komma och överta hans makt, genom att själv iklä sig Henrys roll. Donna gör motstånd mot Henry, men de tillhör samma system, och spelar enligt samma regler. Deras maktkamp följer en hierarkisk ordning större än dem själva, men med sin död intar Donna en position som vare sig offer eller förövare. Hennes position innebär ett brott mot dikotomin om 'the ones who are bent and shafted' och 'the ones who do the shafting'. Hon får både sig själv och Henry att betala för sina brott, och sitt ansvar för Joeys existens och död i passiv form.

Den motivation som står bakom Henrys handlingar är i grund och botten den samma som Donnas: "Try and prove I'm still alive. That whatever I do, I don't eat shit."¹⁶³ Donna blir aldrig ett objekt, men hon påtvingar heller inte Henry en objektsposition. Deras kamp har bestått i att avgöra vem som slutligen ska få ner den andra på knä. Slutet innebär inget av detta.

"Medan [de Sades] Justine som kvinna är schackspelets bonde, förvandlar sig Juliette i ett enda drag från bonde till dam och går hädanefter vart hon vill på brädet", skriver Angela Carter i *Kvinnan hos de Sade*. "Men ändå kvarstår frågan om kungens närvaro, och han förblir spelets herre."¹⁶⁴ Med denna bild förklarar Carter hur en frihet alltid är relativ eftersom den står i ständig relation till en större makt. Varken Justine och Juliette kan föreställa sig en framtid där en syntes av deras beteenden vore möjlig; vare sig underdånighet eller aggressivitet, såväl tanke som känsla. Frågan om vem som besitter makten blir mindre viktig så länge den makten kräver en underordnad.

I *Donna and the Fatmans* schackspel är Donna drottningens pjäs, hon rör sig fritt enligt vad reglerna erbjuder men måste göra upp med kungen, Henry, för att kunna segra. Men även kungen är begränsad av schackspelets regler och rutnönster. Frågan om kungens placering avgör spelets vinst och förlust, men inte frågan om makten. I sitt dödsögonblick utmanar Donna maktens form.

¹⁶³ Zahavi, Helen, 1998, s. 121

¹⁶⁴ Carter, Angela, 1981, s. 92f

AVSLUTNING

Växten *a'tropa bella-do'нна* har fått sitt namn från italienskan, 'bella donna' betyder 'vacker kvinna'. "Man har så många gånger jämfört en vacker flicka med en blomma, att den omvända jämförelsen af en blomma med en flicka väl bör kunna tillstädjas",¹⁶⁵ tycker Esaias Tegnér i *Hemmets ord* från 1881. Bella Donna är en växt med stort kulturhistoriskt intresse. Den giftiga blommans saft användes förr i tiden för att, som Tegnér uttrycker det, "bereda smink till fula damers förskönande." Giftet har en förlamande effekt på ögats irismuskulatur, med en vidgning av pupillen som följd.¹⁶⁶ Dekokter av växten har också använts som berusningsmedel för att försätta sig i ett drömligt tillstånd med starka hallucinationer,¹⁶⁷ som Frans von Schéele 1896 kallar "plågsamt vidriga".¹⁶⁸ Den del av växten som är mest giftig är dess bär, som liknar mörka körsbär och har en söt smak. Därför finns risken att ett barn som har ätit ett bär fortsätter med flera, men dosen är dödlig redan vid tre till fyra bär.¹⁶⁹

Bella Donna är det namn som gemensamt bildas av de tre kvinnorna i Zahavis trilogi. I mitten finns kvinnan i *True Romance*, som både skjuter isär och kopplar ihop. Hennes existens gör sig påmind som en närvarande frånvaro. Zahavis kvinnonamn besitter ett närmast outtömmligt symbolvärde var för sig, men även gemensamt bildar deras namn en större betydelse i trilogin som en helhet. Bella Donna, den manliga idealbilden av den Vackra Kvinnan, är giftig och livsfarlig. Dess smak är söt men dödlig.

På detta sätt arbetar Helen Zahavi med paradoxer. Hennes romaner står i en dialektisk relation till varandra, i en dynamisk treenighet. Engelskans "dirty weekend" är ett uttryck som betecknar den eskapad där en gift man som tar in på hotell med sin älskarinna över en helg, för att därefter gå tillbaka till vardagen som om inget hade hänt. Zahavi vänder uttrycket till en ironi, med kvinnan som vinnare. I *True Romance* visar sig titelns ordlek inte innehålla någon frigörande ironi, leken är på kvinnans bekostnad när romanen skildrar exakt vad den säger sig skildra. Den frihet som presenteras i *Dirty Weekend* skjuts i sank i *True Romance*. Men i *Donna and the Fatman* tas problematiken ett steg vidare. När Donna slutligen spränger

¹⁶⁵ Tegnér, Esaias, 1881, *Hemmets ord*, s. 42

¹⁶⁶ Bonniers lexikon, 1966, band 2, s. 118

¹⁶⁷ Bra Böckers lexikon, 2000, band 2, s. 343

¹⁶⁸ Schéele, Frans von, 1896, *Det mänskliga sjäslifvet*, s. 275

¹⁶⁹ Bra Böckers lexikon, 2000, band 2, s. 343

bort både sig själv och Henry, är Helen Zahavis trilogi avslutad. Inte med ett traditionellt lyckligt slut, men med ett verkligt brott mot ordningen.

Med en grov indelning framträder tre tänkbara alternativ att läsa det emancipatoriska tema jag finner hos Helen Zahavi. Det första innebär att friheten är ett val för den som sträcker ut handen efter den, vilket Bella i så fall gör men inte den namnlösa kvinnan. Detta synsätt är dock tämligen okomplicerat, och den frihet som det erbjuder är en skenbar frihet. Det andra alternativet säger istället att friheten inte kan existera, eftersom alla maktrelationer består av två polariserade aktörer som är för evigt dömda att placera varandra i en underordnad position. Alla segrar är därför temporära och kan aldrig förändra någonting. Denna dystopi är alltför cynisk i sin statiska världsbild, och lika enkelspårig som det första alternativet, då den blundar för de potentiella öppningar Zahavis romaner faktiskt presenterar.

Vad som återstår är då en tredje väg, menar jag, där maktstrukturerna visserligen inte går att undvika men där de med olika strategier kan utmanas. Maktens konstruktion av subjektet utesluter inte möjligheten till förändring, men i Zahavis romaner måste denna förändring gå utanför maktens ramar. I denna avslutande diskussion kommer jag att diskutera betydelsen av de strategier för emancipation som löper genom Zahavis författarskap.

Frihet i en liten ask

När de tre kvinnorna försöker finna vägar att komma undan den makt som bestämmer och begränsar dem, avslöjas de band som binder dem till makten. Den frihet de söker försvinner så snart flykten avbryts, och flykten står i ständig relation till den punkt där har sitt ursprung. Kvinnorna lyckas aldrig fjärma sig från Justine/Juliette-dialektiken. I Zahavis författarskap återkommer ständigt olika versioner av dikotomier om de starkas makt över de svaga (vilket alltså gör förtrycket till fundament för varje maktrelation). En existens utanför dessa dikotomier förefaller otänkbar, dikotomierna binder kvinnorna till en maktrelation där även en seger över tyrannen bekräftar maktrelationens förutsättningar.

De Sades systrar har ingen känsla för kvinnor som klass, skriver Angela Carter. Kvinnorna är inordnade bland de svaga, och kvinnliga erfarenheter betraktas inte som könsbestämda. ”Kvinnlig vanmakt är den fattiges egenskap, oavsett kön.”¹⁷⁰ För en kvinna kommer därmed handlingskraften genom att överskrida sitt kön. Kvinnorna i Zahavis romaner upplever ingen

¹⁷⁰ Carter, Angela, 1981, s. 99

samhörighet med andra kvinnor.¹⁷¹ I *Dirty Weekend* avfärdar Bella tanken på ett samarbete mellan de prostituerade: "We weren't communists."¹⁷² När hon dödar Tim gör hon det dock, menar berättaren, för alla sina tysta systrar.¹⁷³ Kvinnan i *True Romance* fylls av avsmak inför den dam hon möter på baren, som säger åt henne att muntra upp sig¹⁷⁴ (det är också den enda kvinna som utöver huvudpersonen förekommer i *True Romance*). Donna i sin tur möter i *Donna and the Fatman* en grupp unga kvinnor på gatan och tänker, "they're none of them like me".¹⁷⁵ Den utsatta positionen är en ensam position och Donna har mer gemensamt med Joey, som tillsammans med henne just strypt Mervyn, Henrys medhjälpare, med en ståltråd i mörkret på en biograf. Ett patriarkat, som det Zahavi skildrar, är ett tankesystem som genomsyrar alla som lever inom det, och därför delar ingen kvinna med automatik sina insikter med någon annan kvinna. En uppfattning om att en telepatisk gemenskap binder samman det kvinnliga könet till en samförstående enhet verkar snarare utgå från en patriarkal vilja att generalisera kvinnan. I *Dirty Weekend* kommer en medelålders kvinna gående med sin hund när Tim och Bella sitter i parken, och Tim har berättat att han vill skada Bella. Kvinnan nickar till hälsning åt Bella och den trevliga unge mannen, och går vidare.¹⁷⁶

Den kvinnliga positionen är en social position hos Helen Zahavi. För män och kvinnor är könet en klassmarkör. Emancipationen för kvinnan hör samman med en klassrevolt, och för alla de tre kvinnorna följer en medvetenhet om klass på medvetandet om kön. Alla karaktärer som förekommer i Zahavis romaner får sin klasstillhörighet tydligt redovisad. Den enda som har en klasstillhörighet lägre än de kvinnliga huvudpersonerna är den psykiskt sjuka, hemlösa gamla kvinna som Bella räddar från tre rika, unga män. De starkaste klasspolitiska konnotationerna återfinns i *Donna and the Fatman*. Den ilska Donna riktar mot Henry är den fattiges maktlösa hat mot den rike. "Eat the rich" är hennes meddelande till honom. Med avsmak kör hon förbi ett rikt område i Hampstead: "Look at us, it whispered. Feast your eyes on plentitude. See how we live, and marvel. Worship how we live, you bitch."¹⁷⁷ Men det är ett hat som verkar inom samma system, för utan rika kan givetvis inte heller fattiga existera. Så långt följer maktens dikotomier logikens lagar.

¹⁷¹ Vilkas närvaro över huvud taget är mycket liten. I Helen Zahavis romaner utreds därmed heller aldrig möjligheten till en annan sexualitet än den heterosexuella i Helen Zahavis romaner.

¹⁷² Zahavi, Helen, 1992, s. 30

¹⁷³ Zahavi, Helen, 1992, s. 59

¹⁷⁴ Zahavi, Helen, 1994, s. 111

¹⁷⁵ Zahavi, Helen, 1998, s. 189

¹⁷⁶ Zahavi, Helen, 1992, s. 20

¹⁷⁷ Zahavi, Helen, 1992, s. 102

Ett kapitalistiskt samhälle erbjuder frihet med begränsning. I mina analyser har jag visat att tillgången till pengar ger kvinnorna en viss handlingsfrihet. Denna handlingsfrihet kommer ur kapital som medel för makt. Precis som den symboliska piskan är pengar ett instrument i utverkandet av såväl frihet som ofrihet.

Uppdelningen mellan starka och svaga kan vara konstruerad utifrån olika kontrahenter, men oavsett vilka dessa är blir friheten bunden till en dikotomi där den ständigt kräver en motpart för att kunna verka. Själva konceptet om att segra över förtrycket kräver i sin tur förtryckarens underkastelse. Hélène Cixous skriver i "Sorties" om funktionen hos dikotomiska tankemodeller:

We see that 'victory' always comes down to the same thing: things get hierarchical. Organization by hierarchy makes all conceptual organization subject to man. Male privilege, shown in the opposition between *activity* and *passivity*, which he uses to sustain himself. Traditionally, the question of sexual difference is treated by coupling it with the opposition: activity/passivity.¹⁷⁸

Eftersom mannen upptar den aktiva rollen i alla dikotomier, är det mannen som segrar i varje hierarki. "Kvinnan kan överskrida sitt kön men inte dess inneboende motsättningar",¹⁷⁹ skriver Angela Carter. Den patriarkala världsordningen behöver dessa dikotomier för att säkerställa sin makt. Offret är kvinnligt och förövaren är manlig oavsett deras officiella kön, eftersom själva den makt som utövas är manligt kodad. Zahavis romaner innehåller inte i sig någon emancipation. Kvinnorna kan skjuta sig till ett temporärt område av frihet, men så länge de accepterar och verkar i maktens dikotomier kan de inte skjuta sig ut. Zahavis författarskap avslutas istället där möjligheten till en frihet bortom den dikotomiska ordningen tar vid, där såväl offer som förövare dör. "Then rest in peace, then fuck them all."¹⁸⁰

"A huge, tenacious lie"

Romanen *Venus i päls* är anledningen till att författaren Leopold von Sacher-Masoch fått ge namn åt den sexuella preferens som innebär underkastelse. Hans romanfigur Severin kommer fram till att "kvinnan, såsom hon skapats av naturen och såsom hon för närvarande framträder för mannen, är hans fiende, och endast kan vara hans slavinna eller hans härskarinna, *men*

¹⁷⁸ Cixous, Hélène, 2001, s. 64

¹⁷⁹ Carter, Angela, 1981, s. 99

¹⁸⁰ Zahavi, Helen, 1992, s. 252

aldrig hans kamrat.”¹⁸¹ I relationen mellan män och kvinnor finns därför endast valet att vara hammare eller städ. ”Och därav historiens sensmoral: den som låter sig piskas förtjänar att piskas.”¹⁸² På detta torde följa att en hammare inte är en hammare om den inte slår mot något, och utan hammarens upprepade slag skulle städet upphöra att vara ett städ. De båda parterna skapar varandra genom sitt varande. Finns något utrymme utanför dikotomierna?

Angela Carters och Camille Paglias analyser av det sexuella våldet kan framstå som varandras motbilder. Varje relation kräver två maktpositioner, och därpå följer att våldet med nödvändighet måste fortlöpa. Men där Carter ser sagans byggstenar, ser Paglia naturens obestridliga mörker. För Carter agerar människan utifrån sociala konstruktioner, för Paglia är sociala konstruktioner det enda som håller tillbaka människan från att agera ut sina grundläggande djuriska drifter.

Den slutsats Paglia kommer till (”There is a demonic instability in sexual relations that we may have to accept”¹⁸³) är svår att smälta för den som vill se ett slut på könsmaktshierarkier, och mycket riktigt vill Paglia se ett bejakande av naturens krafter snarare än det hon ser som ett förnekande. Detta är också vad J.C. Smith och Carla J. Ferstman hävdar i *The Castration of Oedipus*:

Women and men live in dialectic ambiguity. When a woman meets a man, she can never be sure whether he is going to attack her, try to seduce her so that he can fuck her, or simply plead with her for a good spanking. The man, on the other hand, vacillates between wanting to kill her, rape her, fuck her, or castrate himself for her. ... We are trapped within the dialectics. We can embrace Eros or Thanatos. We can affirm life and accept our animality or rebel against it and deny and betray our humanity. The dialectic is not a state of affairs that we can transcend nor is it the result of something that has gone terribly wrong. It is what it means to be human.¹⁸⁴

Zahavis skildring av världen kan förefalla vara densamma som hos Paglia, Smith och Ferstman. Hon skildrar män och kvinnor som inte tycks ha något annat val än att inordna sig i grymma, dikotomiska relationer, och maktstrukturer som tycks omöjliga att bryta eller överskrida. Bella accepterar rollen som bödel. För kvinnan i *True Romance* blir räddningen att lära sig älska sin herre. Donnas sista hälsning blir ett avsked till en värld som är för korrupt för att vara värd att rädda. Men Zahavis romaner rymmer fler bottnar än så.

¹⁸¹ Sacher-Masoch, Leopold von, 1995, *Venus i päls*, s. 145f

¹⁸² Sacher-Masoch, Leopold von, 1995, s. 146

¹⁸³ Paglia, Camille, 1990, s. 13

¹⁸⁴ Smith & Ferstman, 1996, *The Castration of Oedipus*, s. 283f

Camille Paglia ser naturen som existerande utanför politiken. I själva verket är talet om naturen alltid en politisk konstruktion, och idén om naturens frihet är ett av människan konstruerat koncept. Michel Foucault förklarar i *Vansinnets historia* hur den natur som hos de Sade vid en första anblick verkar kunna utveckla sig i full frihet i en andra fas beskriver en icke-natur. De vansinniga handlingar som utförs i de Sades romaner framstår som ett återfinnande av naturen:

... vilket begär skulle kunna vara mot naturen när det givits människan av naturen själv och när naturen lärt henne det i den stora lektion av liv och död som världen ständigt upprepar? Begärens vansinne, de vanvettiga mordena, de mest oförnuftiga lidelser är klokhet och förnuft eftersom det tillhör naturens ordning.¹⁸⁵

Därmed förefaller allt det som människans vansinne uppfinner vara antingen manifesterad natur eller återställd natur. I själva verket syftar all konstruktion av makt till att etablera den ens förbud av den andres benägenhet till okontrollerade våldshandlingar: ”den enda sammanhållning som begärs av individerna är avsett att skydda, inte en naturlig existens, utan den fria utövningen av suveräniteten över och mot naturen”.¹⁸⁶ Den naturliga existensen är ett objekt för suveränen, som tillåter honom att utöva sin totala frihet. Därför leder begären, skriver Foucault, bara ytligt sett till en återupptäckt av naturen. ”Vansinnets natt är alltså utan gräns; det som man skulle kunna ta för människans våldsamma natur var bara icke-naturens oändlighet.”¹⁸⁷ Varje idé om naturens ordning utgår från en mänsklig ordning. Camille Paglia skapar en ny moral baserad på naturens auktoritet, och tillskriver därmed världen en mening och en sanning som kan ersätta den gudomliga sanning som för de flesta idag är överspelad. Men naturens auktoritet är inget annat än en politisk konstruktion, och uttalandet om naturens fascistiska kaos bidrar därmed till att upprätta en ordning lika mänsklig och socialt konstruerad som de system Paglia kritiserar.

I avslutningen av *True Romance*, den av romanerna som i högst grad skildrar ett deterministiskt maktförtryck, uttalar Max förutsättningen för den subversion Donna förverkligar i *Donna and the Fatman*: ”It’s all a lie ... A huge, tenacious lie.”¹⁸⁸ Han har tidigare talat om Brunos död, men denna fras hör inte till något självklart sammanhang och

¹⁸⁵ Foucault, Michel, 1983, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, s. 300

¹⁸⁶ Foucault, Michel, 1983, s. 301

¹⁸⁷ Foucault, Michel, 1983, s. 302

¹⁸⁸ Zahavi, Helen, 1994, s. 257

det är otydligt vad han syftar på. Denna fras, framställd rakt ut i luften, kan ses att Max för ett ögonblick låter masken falla. Men bakom masken finns ingen sanning, utan bara ännu en mask. Den makt Max utövar, och låter förstå som omöjlig att undvika, bygger på en lögn. Lögnen är på en gång orubblig och sammanhållande ('tenacious'), för att den ser ut att vara bestämd av naturen. Att avslöja ordningen som ett konstruerat system gör den möjlig att bryta ned, men nedbrytandet av det orubbliga är också nedbrytandet av det sammanhållande. En förändring måste bryta sönder gamla strukturer, alltså är förändringens våldsamhet oundviklig. När Donna kastar en glödande cigarett i bensintanken, och spränger bort sig själv och Henry, kan knuten lösas upp.

Helen Zahavi kan sägas infiltrera en Pagliansk världsbild, för att lysa upp dess sprickor och slutligen spränga den inifrån. Zahavis slutgiltiga subversion är att försätta Donna bortom berättarens makt. Berättaren är aldrig en neutral part i en berättelse, utan den centrala punkt som berättelsens ordning utgår ifrån. Den berättarfunktion som drivit kvinnornas berättelse behöver kvinnorna för att bekräfta den logik handlingen utgår ifrån. Det primära intresset hos en dikotomisk ordning är upprätthållandet av balansen mellan dikotomins kontrahenter. Uppgiften för ett uppror mot en dikotomisk ordning är således att sätta den i obalans.

Konklusion

Zahavis romaner ger, likt Angela Carters *Kvinnan hos de Sade*, ett litterärt svar på en politisk fråga. Hennes romaner beskriver en maktstruktur som på allvar kan utmanas först när dess logik blir bruten. Zahavis författarskap innehåller inte något okomplicerat feministiskt credo. Den politiska styrkan i hennes trilogi ligger i hur den hanterar dikotomier.

Om polerna i en dikotomi förutsätter varandra så skapar de också varandra. Städet måste vara ett städ, eftersom en hammare ideligen slå ner på det. Existensen av ett städ ger logiken att hammaren måste existera, eftersom det är hammaren som skapar städet. Således är denna uppställning orubblig i sig. Hur nedmonteras en dikotomi utan återupprättandet av samma dikotomi, i ny form?

En berättelse kan inte existera utan en berättare, och det är denna berättare som sätter upp de ramar berättelsens karaktärer agerar inom. Romanernas berättarröst är inte en neutral åskådare, utan en auktoritet som skapar mening. Kvinnornas uppror har följt de regler berättaren har ställt upp, och kan således aldrig agera utanför maktens ordning. Den hämndlystna berättarrösten i *Dirty Weekend* manar Bella att, genom sina mord, bekräfta

analogin om lammet och slaktaren. En ilska över lammets offer föder begäret att se slaktaren slaktad. Men störtandet av slaktaren återskapar samma ordning, eftersom en annan slaktare upprättas i dess ställe. I *True Romance* har den namnlösa kvinnan inget verkligt val när hon siktar på sin herre med geväret. Ett skott hade inte gjort henne fri. I *Donna and the Fatman* har berättaren skenbart dragit sig tillbaka, men dess auktoritet står kvar. Donnas sista handling är inte riktad mot Henry, utan mot maktens ordning. När röken skingrar sig är maktrelationens representanter frånvarande. Donnas handling är modig, eftersom den omkullkastar alla värden och tryggheter som den hålls uppe av. Hon gör sig själv till vare sig offer eller förövre.

Helen Zahavis författarskap ställer upp relationer där mänskliga subjekt reduceras till funktioner inom en dikotomisk konstruktion av makt. Inom denna ordning är utövandet av frihet och utövandet av förtryck omöjliga att skilja från varandra. Genom utmanandet av dikotomins positioner kan deras innebörd förskjutas, men så länge den större ordningen består blir denna meningsförskjutning begränsad till vad denna ordning förmår beskriva. Insikten om att maktens logik är omöjlig att undvika är en förutsättning för möjligheten att förkasta denna logik.

När Donna släpper cigaretten i bensintanken slutför hon trilogins representation av makt. *Donna and the Fatman* är den enda av Zahavis romaner som har ett definitivt slut. Med sin död placeras Donna bortom makten. Hon blir oåtkomlig för berättaren, som inte kan följa henne längre, och döden kan bara beskrivas som en intighet. Donna detroniserar sig själv och Henry, dikotomins båda kontrahenter, och förflyttar sig bortom språkets ordning.

LITTERATURFÖRTECKNING

Avril, Chloé. "Images of Women and Patriarchy in Helen Zahavi's Dirty Weekend", *Moderna Språk*, 2002:2.

Barthes, Roland. *Kärlekens samtal* (Göteborg, 1996).

Beauvoir, Simone de. *Det andra könet* (Stockholm, 2002).

Benedikz, Margret. *Storming the Sadeian citadel* (Stockholm, 2002).

Björk, Nina. *Under det rosa täcket* (Stockholm, 1996).

Bonniers lexikon, band 2. (Stockholm, 1966).

Bra Böckers lexikon, band 2. (Höganäs, 2000).

Butler, Judith. *Gender Trouble* (New York, 1999).

Butler, Judith. "Changing the subject", *The Judith Butler Reader* red. Sara Salih och Judith Butler (Malden, 2004).

Carter, Angela. *Kvinnan hos de Sade* (Stockholm, 1981).

Cixous, Hélène, "Sorties", *Newly Born Woman* av Hélène Cixous och Catherine Clémont (Minneapolis, 2001).

Dworkin, Andrea. *Scapegoat* (New York, 2000).

Ellis, Breat Easton. *American Psycho* (Stockholm, 1991).

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge, 1989).

Felski, Rita. *The Gender of Modernity* (Cambridge, 1995).

Felski, Rita. *Doing Time* (New York, 2000).

Fjelkestam, Kristina. *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer* (Eslöv, 2002).

Fjelkestam, Kristina & Lindén, Claudia. "Kropp, verklighet, fiktion. Läsning som subversiv handling", *Svensk genusforskning i världen*, red. Anna Johansson (Göteborg, 2001).

Foucault, Michel. "Afterword: The Subject and Power", *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* av Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow (Chicago, 1982).

Foucault, Michel. "Power and Strategies", *Power/Knowledge*, red. Colin Gordon (New York, 1981a).

Foucault, Michel. "Truth and Power", *Power/Knowledge*, red. Colin Gordon (New York, 1981b).

Foucault, Michel. *Vansinnets historia under den klassiska epoken* (Lund, 1983).

- Grant, Linda. *Sexing the Millennium* (New York, 1994).
- Haglund, Oscar. *Bibliska egennamn och sinnebilder* (Skövde, 1932).
- Harris, Anita & Baker, Diana. "If I had a hammer. Violence as a Feminist Strategy in Helen Zahavi's Dirty Weekend", *Women's Studies International Forum*, Vol. 18, nos. 5/6, 1995.
- Horvitz, Deborah M. *Literary Trauma* (Albany, 2000).
- Järvstad, Kristin. *Att utvecklas till kvinna* (Stockholm, 1996).
- Jörgenson, Dan, "Tjejerna anfaller!", *Slitz*, 1992:4.
- Latour, Bruno. *On Technical Mediation* (Lund, 1993).
- Lauretis, Teresa de. "Genus, kropp och habitusförändring", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/2001.
- O'Connor, Flannery. *Wise Blood* (New York, 1967).
- Paglia, Camille. *Sexual Personae* (New Haven, 1990).
- Paglia, Camille, "The Rape Debate, continued", *Sex, Art and American Culture* (New York, 1992).
- Sage, Lorna. *Moments of Truth* (London, 2001).
- Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus i päls* (Stockholm, 1995).
- Schéele, Frans von. *Det mänskliga själslifvet* (Stockholm, 1896).
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between men* (New York, 1985).
- Sielke, Sabine. *Reading rape* (Princeton, 2002).
- Silverman, Kaja. "Historie d'O. The Construction on a Female Subject", *Pleasure and Danger*, red. Carole S. Vance (London, 1992).
- Smith, J.C. & Ferstman, Carla J. *The Castration of Oedipus* (New York, 1996).
- Stott, Rebecca. *The fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale* (Basingstoke, 1992).
- Tegnér, Esaias. *Hemmets ord* (Stockholm, 1881).
- Yaeger, Patricia. *Honey-Mad Women* (New York, 1988).
- Zahavi, Helen. *Dirty Weekend* (London, 1992).
- Zahavi, Helen. *Donna and the Fatman* (London, 1998).
- Zahavi, Helen. *True Romance* (London, 1994).
- Žižek, Slavoj. *Njutandets förvandlingar* (Stockholm, 1999).