

Södertörns högskola | Institutionen för Kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp | Litteraturvetenskap | Höstterminen 2013

"Det är förstås lite konstigt att vara flicka"

– En queerfeministisk läsning av fyra Sigge Stark-romaner

Av: Agnes Ahlsén
Handledare: Claudia Lindén

Abstract

In this essay, I make a queer feminist analysis of four novels written by the Swedish author Sigge Stark. The novels are: *Uggleboet*, *Manhatareklubben*, *Cirkus Demonio* och *Baskerflickan*. Using Judith Butler's theories I examine the relations between sex/gender and sexuality in the four books and show how the construction of gender is performed and the heterosexual normativity is jeopardized. I also examine whether, and if so how, Sigge Stark uses the romantic and the gothic genres to include transcending gender identities and sexualities in her work. The essay also includes a contextualisation of her prerequisites as an author and the necessity in performing a critical analysis of mass produced romantic literature.

Nyckelord:

Sigge Stark, Uggleboet, Manhatareklubben, Baskerflickan, Cirkus Demonio, Queerteori, Queerfeminism, Judith Butler, Gotik, Harlekinromanen, Vampyrer, Heteronormativitet, Samkönat begär, Genusidentitet, Romantiska koden,

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte	2
Material och avgränsning	3
Frågeställningar och metod	3
Teoretisk utgångspunkt	4
Queerteori	4
Det gotiska och det queera	5
Den gotiska litteraturen	5
Sambandet mellan gotik och queer	6
Tidigare forskning	6
Vem var Sigge Stark?	7
De fyra romanerna	8
Cirkus Demonio	8
Manhatarklubben.....	9
Uggleboet	10
Baskerflickan.....	10
Analys	11
Kärlekens frizon	11
Riktiga män och kvinnor	14
De ambivalenta upplösningarna	17
Den demoniska cirkusen	23
Den queera vampyren.....	24
Slutsats	27
Sammanfattning	29
Källförteckning	30

Inledning

Första gången jag trillade över Sigge Starks namn var i en artikel i Nordisk Kvinnolitteraturhistoria där hon omnämns som den svenska emancipationsromanens ”mest belastade namn”.¹ Varför? undrade jag, som aldrig förut hört namnet. Informationen om Sigge Stark i uppslagsverket var begränsad, precis som den skulle komma att visa sig vara på de flesta andra ställen jag letade, men bland annat stod där, skrivet av Ebba Witt-Brattström: "Som titlarna låter ana, t ex *Manhatarklubben*, 1933, handlar hennes romaner om kvinnor vars kritiska inställning till manssamhället försvinner vid mötet med drömprinsen."² Detta väckte mitt intresse, ty förvisso indikerade titeln en kritisk inställning till manssamhället – men var den skulle låta ana en kapitulation inför kärleken till denne drömprins kunde jag inte förstå. Inte heller efter att ha läst romanen kunde jag förstå eller instämma med denna utsago. I samma sekund som jag slog ihop *Manhatareklubben* för första gången, började så denna uppsats ta form.

Sigge Stark skrev under större delen av sitt liv i första hand för att överleva. På grund av skatteskulder fann hon sig själv i en ond cirkel där hon, mot förskott från förlagen, skrev romaner på löpande band, för att kunna betala av det hon var skyldig. Stark har själv antytt att hon känt sig som en fånge hos förlagen och har kallat sig själv för en "fabrik som producerar romaner, följetånger och noveller."³ Hon var tvungen att anpassa sig till den romantiska genrens krav och sitt skrivande efter vad förlagen och publiken förväntade sig. Hennes skildringar av landsbygden har anklagats för att vara konstruerade och schablonmässiga och hennes kärlekshistorier både sentimentala och förljugna.⁴

Då Stark under en nioårsperiod, skrev inte mindre än 88 böcker, borde eventuella schablonmässiga drag i vissa av hennes intriger eller personporträtt inte få någon att höja märkvärt på ögonbrynen. Inte heller borde hon belastas för att inte fullfölja sin kritik mot manssamhället. "Massmarknadslitteraturen kan naturligtvis inte företräda radikala, omstörtande uppfattningar, om den ska förbli en litteratur som stryker fördomar medhårs och

¹ <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/erotik-etik-och-emancipation>, hämtat den 2 januari 2014.

² Ebba Witt-Brattström, <http://nordicwomensliterature.net/sv/writer/stark-sigge-pseud-for-signe-bjornberg>, hämtat den 2 januari 2014.

³ Anders Sjöbohm, "Den steniga vägen till lyckan: ett försök till analys av Sigge Stark" i Yngve Lindung (red.), *Kiosklitteraturen*, Stockholm: Tiden, 1977, s. 147.

⁴ *Ibid.*, s. 145.

inbringar pengar åt förlagen. Författarinnan måste förneka sig själv om hon skulle hysa sådana." skriver Anders Sjöbohm i sin analys av några Sigge Stark-romaner.⁵

Litteratur som marknadsanpassas har alltså inte samma möjlighet som annan litteratur att vara radikal eller subversiv. En kvinnlig författare som under 1930-talet ville skriva om en grupp kvinnor som hatar män hade troligen inget annat val, om hon ville ha något hopp om att få sin bok utgiven, än att i slutet låta åtminstone några av kvinnorna istället älska en man. Men detta betyder rimligtvis inte att kvinnornas hat var obefogat eller att det mister sin betydelse. Det belyser också nödvändigheten i att problematisera föreställningarna om den romantiska genren och det dit tillhörande lyckliga slutet. En roman kan, som vi skall komma att se, innehålla såväl motstånd som kritik, trots dess begränsande genrekonventioner. Och trots att en roman knyts ihop i den klassiska heterosexuella kyssen, kan alternativ ha synliggjorts under romanens gång. Att göra en mothårsläsning av det romantiska lyckliga slutet kan innebära upptäckten av andra, underliggande teman och kan skänka en helt ny tolkning av ett verk som tidigare skåpats ut som ytlig underhållning.

Således kan denna uppsats läsas som ett svar – ett svar till Nordisk Kvinno- litteraturhistoria och ett försök att visa på hur Sigge Starks författarskap handlar om så mycket mer än "kvinnor vars kritiska inställning till manssamhället försvinner vid mötet med drömprinsen."

Syfte

Syftet med denna uppsats är att göra en queerfeministisk läsning av fyra romaner skrivna av Sigge Stark. En queer läsning innebär en mothårsläsning där jag vill ta fasta på texternas sprickor och queera läckage. I min läsning vill jag visa på vilka sätt dessa romaner destabiliserar genusidentiteter och utmanar normer för kön, genus och sexualitet. Syftet är också att visa på vilka sätt Stark använder sig av den romantiska och den gotiska genren och utmanar våra föreställningar om det lyckliga slutet. Därigenom vill jag polemisera mot delar av den hårda kritik Sigge Stark fått utstå genom hela sitt författarskap och motbevisa den allmänt vedertagna åsikten att hennes böcker är skrälitteratur.

⁵Sjöbohm 1977, s. 171.

Material och avgränsning

Materialet för min analys är fyra romaner skrivna av Sigge Stark mellan perioden 1924 – 1945. Romanerna är fristående från varandra och läses och analyseras individuellt. De romaner jag valt är alla ifrån de första 20 åren av Starks författarskap. *Uggleboet*⁶ var hennes andra publicerade roman, vilken kom ut år 1924. Både *Manhatareklubben*⁷ och *Cirkus Demonio*⁸ är från 1933 och *Baskerflickan*⁹ kom ut 12 år senare, år 1945. Då Stark har skrivit över 100 romaner var det omöjligt för mig att hinna läsa alla innan jag valde ut ett par stycken för analys, urvalet är därför delvis baserat på de romaner Eva Heggestad tar upp i sina två avhandlingar om Sigge Starks författarskap. *Cirkus Demonio*, som Heggestad inte nämner, hittade jag av en slump i KB:s register och den intresserade mig främst på grund av namnet.

Frågeställningar och metod

I min analys använder jag mig av närläsning, en metod där man håller sig nära texten och utgår ifrån den, och egentligen inte ifrån författarens egna syften. I diskussionen om Sigge Starks författarskap är det dock intressant att ta hänsyn till hennes produktionsvillkor, därför har jag valt att kombinera närläsningen med en kontextualisering, där jag är medveten om Starks begränsningar som kvinnlig författare, samt att hennes litteratur var tvunget starkt marknadsanpassad.

I min läsning av de fyra romanerna har jag valt att fokusera på frågor om genus och sexualitet. Mina frågeställningar är:

1. Hur sätts heteronormen på spel i de fyra romanerna?
2. Hur ser konstruktionen av genus ut i romanerna och hur destabiliseras genusidentiteterna?
3. Hur använder Stark sig utav genrerna gotik och romantik för att skriva fram en könskritik och kritik mot den heterosexistiska samhällssynen?

⁶ Sigge Stark, *Uggleboet: svensk roman för Vårt hems bokserie*, Stockholm: Vårt hem, 1924.

⁷ Sigge Stark, *Manhatareklubben* [Ny utg.], Stockholm: Wennerberg, 1969.

⁸ Sigge Stark, *Cirkus Demonio*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1933.

⁹ Sigge Stark, *Baskerflickan* [Ny utg.], Stockholm: Lindqvist, 1952.

Teoretisk utgångspunkt

Queerteori

Som teoretisk utgångspunkt i mitt arbete använder jag mig av Judith Butlers *Genustrubbel* som gavs ut första gången 1990. Här gör hon upp med det, inom feminismen och genusvetenskapen, ofta vedertagna faktum att vi föds med ett bestämt kön, och utifrån det blir tilldelade ett genus som är socialt konstruerat. Butler använder sig utav en genealogisk metod, vilken innebär att hon "försöker blottlägga begreppens grundläggande historicitet genom att identifiera de politiska och ideologiska kontexter som de uppstår i, och visa hur användningen och förståelsen av begreppen förändras med tiden."¹⁰ På så sätt visar hon att det bakom den rådande synen på kön inte ligger några naturliga köns kategorier eller en motsvarande genusstruktur av maskulinitet och femininitet.¹¹ Istället ser hon både kön/genus och heterosexualitet som sociala konstruktioner vilka hela tiden verkar för att upprätthålla varandra. Man kan inte skilja kön från genus, menar Butler – båda är lika mycket en konstruktion av språket och samhället. "[N]ormativ sexualitet befäster normativt genus. Kort sagt: att vara kvinna är enligt detta perspektiv att fungera som en sådan inom det dominerande heterosexuella systemet."¹² skriver Butler. Hon menar att den heterosexuella matrisen styr definitionen av vad som är socialt godkänt – den kräver ett genussystem med två binära kategorier – två identifierbara kön – det kvinnliga och det manliga, vilka begär varandra. Heteronormen, hävdar hon, får oss att tro att detta är naturligt, trots att det inte finns någon ontologisk kausalitet mellan kön, genus och begär.¹³

Förutom Butlers genealogiska utgångspunkt är teorin om det performativa en central tankegång i *Genustrubbel*. "Det finns ingen genusidentitet bakom uttrycken för genus; denna identitet är performativt skapad genom just de 'uttryck' som sägs vara dess effekter."¹⁴ Enligt Butler konstrueras kön- och genusidentiteter genom ständig upprepning av performativa handlingar. Genom dessa handlingar skapar vi alltså identiteter som känns naturliga och självklara för oss. De ständiga upprepningarna är vad som å ena sidan upprätthåller genusidentiteter men å andra sidan också utgör deras möjligt subversiva potential. Genusidentiteterna är nämligen bräckliga konstellationer – då en imitation inte kan vara

¹⁰ Ellen Mortensen, "Inledning till den svenska utgåvan" i Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, övers. Suzanne Almqvist, Göteborg: Daidalos, 2007, s. 8.

¹¹ *Ibid.*, s. 9.

¹² Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, övers. Suzanne Almqvist, Göteborg: Daidalos, 2007, s. 25.

¹³ *Ibid.*, s. 56f.

¹⁴ *Ibid.*, s. 78.

identisk från gång till gång, menar Butler att varje ny performativ handling innebär en möjlighet till små eller stora förskjutningar i våra genusidentiteter. Genusidentiteter utgörs alltså, enligt Butler, inte utav ett varande utan av ett görande.¹⁵

Det gotiska och det queera

Den gotiska litteraturen

Mattias Fyhr definierar, i boken *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (2009), den gotiska litteraturgenren: "En gotisk text skildrar en eller flera subjektiva världar, som saknar högre ordning och utmärks av en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet, samt innehåller grepp som ger texten labyrintiska egenskaper."¹⁶ Med avsaknad av högre ordning åsyftas till exempel en samhällelig ordning som kan saknas till exempel genom att människor med höga poster i samhället använder sin makt på ett destruktivt sätt. Det kan också innebära en gudomlig kraft som lyser med sin frånvaro, eller avsaknad av en familj.¹⁷

Atmosfären av förfall syns mest konkret, enligt Fyhr, i miljöns förfall, till exempel i ruiner eller medeltida slott, men den kan också ta sig uttryck i kroppen och döden. Det kan till exempel handla om att en person dör en utdragen död. Undergången har en mer slutgiltig karaktär än förfallet, konstaterar Fyhr, och innebär att någonting hotas av förintelse eller helt enkelt förintas.¹⁸ Stämningen av olösbarhet är också en del utav atmosfären av undergång. Den kan bestå i att någonting oåterkalleligt har inträffat eller att en situation känns olösbar för huvudpersonen. Även ambivalenta slut hör till det olösbara. Det kan handla om slut där huvudpersonerna dör eller slut där alla trådar inte bundits ihop ordentligt.¹⁹ Slutligen undersöker Fyhr textens labyrintiska egenskaper. Mest konkret åsyftar detta när miljön beskrivs som en labyrint eller tillskrivs labyrintliknande karaktär. Till exempel kan miljön göras labyrintisk genom olika detaljer, som till exempel lönnrum eller lönnfack som döljer hemligheter i ett hus.²⁰

¹⁵ Butler 2007, s. 87f.

¹⁶ Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, diss., Stockholm: Univ., 2003, s. 64.

¹⁷ Ibid., s. 69f.

¹⁸ Ibid., s. 79–88.

¹⁹ Ibid., s. 88–92.

²⁰ Ibid., s. 92–104.

Sambandet mellan gotik och queer

I likhet med harlekinromanen är den gotiska genren, eller skräckromantiken som den har kommit att kallas i Sverige, en genre som har varit sämre ansedd litteratur. Trots det har den länge varit föremål för forskares intresse. Flera utav de forskare som senare gjort sig ett namn inom queerstudier har tidigare skrivit sina avhandlingar i gotisk litteratur, bland annat Kosofsky Sedgwick och George E Haggerty.²¹ Många forskare har påpekat att gotiken, i sitt utforskande av det överskridande, i sig är en queer genre. Genren problematiserar subjektivitetens och sexualitetens fasta gränser, vad som är verkligt och vad som är subjektivt. Även om en roman knyts ihop i det klassiska lyckliga slutet, har någonting utmanats under tiden, och ett alternativ till rådande system har synliggjorts, menar gotikforskarna Hughes och Smith.²² Överskridanden och dissonanser är centrala för den gotiska genren, och detta är precis vad som kan sägas utgöra det queera.²³

Vad innebär det att kalla gotisk fiktion queer? frågar sig Haggerty. Den gotiska genren erbjuder utrymme för experimenterande kring många olika typer av genus och sexualiteter. Gotiken erbjuder en modell av queer teori och politik: gränsöverskridande, sexuellt kodad motståndskraftig mot dominant ideologier. Haggerty skriver: "A wide range of writers, dispersed historically and culturally, use 'gothic' to evoke a queer world that attempts to transgress the binaries och sexual decorum."²⁴

Tidigare forskning

I relation till den digra mängden romaner och noveller som Sigge Stark skrivit i sitt liv och hur många läsare som tagit del utav dessa verk, är forskningen kring hennes författarskap förvånansvärt skral. Inte många tycks, på senare år, ha intresserat sig för hennes litteratur, liv eller livsvillkor. Det biografiska materialet som finns tillhanda begränsas till biografen *Vem var Sigge Stark?* (1990) skriven av Bo Niklasson. Den fokuserar betydligt mer på hennes barndom och hennes varma relation till alla sorters djur än på hennes författarskap. Dock skänker den en viss inblick i Starks produktionsvillkor, någonting som utvecklats vidare av Kerstin Strandberg i texten "Sigge Starks produktionsvillkor", utgiven i *Författarnas Litteraturhistoria 3* (1978). Den litteraturvetare som på senare år skrivit mest om Stark är Eva

²¹ George E Haggerty, *Queer Gothic*. Urbana: University of Illinois Press, 2006, s. 2.

²² William Hughes, Andrew Smith (red.), *Queering the Gothic*, Manchester: Manchester University Press, 2009, s. 1f.

²³ Claudia Lindén, "Är historien alltid redan queer?: Karen Blixens lek med gotiken" i Kivilaakso, Lönngrén, Paqvalén (red.), *Queera läsningar : [litteraturvetenskap möter queerteori]*, Hägersten: Rosenlarv, 2012, s. 103.

²⁴ Haggerty 2006, s. 2.

Heggestad som i *En bättre och lyckligare värld: kvinnliga författares utopiska visioner 1850-1950* (2003) skriver om feministisk utopi i Starks roman *Manhatarklubben*. Heggestad har även, i boken *Omklädningsrum*, skrivit om byxroller i både *Uggleboet* och *Baskerflickan*. Temat performativitet och byxroller har, förutom hos Butler, behandlats av Tiina Rosenberg i hennes *Byxbegär*. Jag har även använt mig utav Rosenbergs bok *Queerfeministisk Agenda* i min förståelse av termen queer.

I undersökandet av de gotiska dragen i romanerna har jag utgått ifrån George E. Haggertys bok *Queer Gothic* (2006) och Mattias Fyhrs *De Mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (2003). Ämnet vampyrer undersöks grundligt av Anna Höglund i *Vampyrer: en kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. I mitt undersökande av vampyren som queer gestalt har jag använt mig av Mia Francks text "Vampyrens makeover - tystnad som normbrott i vampyrfiktion" i boken *Queera läsningar* (2012). Även Haggerty diskuterar vampyrgestaltens queerhet i sin *Queer Gothic* och Fyhr i hans *De mörka labyrintherna*.

Vem var Sigge Stark?

Till Signe Petersén döptes den flickan som föddes den 22 mars 1896 i Hidinge socken och som mycket senare skulle komma att författa fler än 150 romaner och 500 noveller under pseudonymen Sigge Stark. Modern, Otilda, var en förmögen societetsflicka från Örebro och fadern, Karl, en äventyrslysten före detta sjöman som gjort världsomseglingar och drivit tobaksplantage i Afrika. Under sina resor hade han, tack vare sin imponerande kroppshydda, fått smeknamnet Kalle Stark, och därifrån hämtade alltså Signe hälften av sin framtida författarpseudonym.²⁵

Signe ska ha utmärkt sig i syskonskaran som den som inte alls betedde sig som en välartad familjeflicka. Hennes mor ska ha sagt till henne att: "egentligen borde du ha varit pojke och hetat Sigge!" Hon övergick efter det till att själv kalla sig för Sigge och hennes far ska skämtsamt ha introducerat henne för vänner som sin äldste son – Sigge.²⁶ Under den tidiga tonåren skrev Signe ofta sagor och dikter som hon läste för sina syskon och något äldre ska hon plötsligt en dag ha fått ett infall att dra nytta av denna sin fabuleringsförmåga. När hon blev tillfrågad vad hon nu skulle ta sig till i livet svarade hon kavat: "Jag ska bli

²⁵ Bo Niklasson, *Vem var Sigge Stark?: en biografi*, Helsingborg: Sjöberg, 1990, s. 5–10.

²⁶ *Ibid.*, s. 26.

författarinna – eller svälta ihjäl!"²⁷ Signe flyttade till Stockholm och satte igång med det mödosamma arbetet att försöka få sina alster utgivna, men blev hela tiden bemött med avslag hos tidningar och förlag. Hos den nystartade tidningen Vårt Hem lyckades hon till slut få sin första novell *Tommy* publicerad, mot ett arvode på 15 kronor. På omslaget gjordes reklam för den debuterande författaren Sigge Stark.²⁸ Signe skrev, resten av sitt liv, för det mesta under svåra ekonomiska förhållanden, och ständigt mot förskott från förlagen. Under perioder var hon djupt skuldsatt och mellan åren 1942 och 1951 skrev hon inte mindre än 88 romaner.²⁹

Under flera decennier var Starks böcker i princip den enda skönlitteratur som kom i fråga för stora grupper av människor på landsbygden, skriver Bo Niklasson.³⁰ Om detta är sanning med modifikation går förstås att spekulera i, men man kan konstatera utifrån detta att hon var en mycket läst och uppskattad författarinna, framför allt på landsbygden. Men lika uppskattad som Sigge Stark var av lustläsare på landet, lika kritiserad blev hon av den litterära eliten i storstäderna. Hennes böcker blev betraktade som förljugna, slätstrukna och tomma på konstnärlighet. Under många år utstod hon mycket skarp kritik för sin litteratur. Hon ska själv ha uttryckt många gånger att hennes dröm var att skriva andra saker än kärleksromaner, men att hon var tvungen att hålla sig till dessa, om hon över huvud taget ville ha en chans att få något sålt. Niklasson citerar Kerstin Strandberg som konstaterar att Sigge Stark inte skrev sina egna böcker, utan förläggarnas.³¹

De fyra romanerna

Sigge Starks litteratur har beskrivits som hembygdsromantiska och bärande av likheter med harlekinromanen.³² Livet på landsbygden tillåts ta mycket plats i romanerna, tillsammans med bland annat kärleken till djur och kärleken mellan man och kvinna. Jag skall i följande avsnitt kort redogöra för de olika romanernas handling och sedan övergå i en mer djupgående analys, där uppdelningen sker efter tema.

Cirkus Demonio

Cirkus Demonio handlar om en kringresande cirkus och dess artister. En man har anställts som trollkarl hos cirkusen och ställer direkt till problem. Sascha Olosky, trollkarlen, är en ondskefull figur med förmågan att hypnotisera människor i sin närhet. Han utnyttjar denna

²⁷ Niklasson 1990, s. 41.

²⁸ Ibid., s. 42.

²⁹ Sjöbohm 1977, s. 147.

³⁰ Niklasson 1990, s. 5.

³¹ Ibid., s. 86f.

³² Eva Heggstad, *En bättre och lyckligare värld: kvinnliga författares utopiska visioner 1850-1950*, Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2003, s. 138.

förmåga flitigt och hypnotiserar både kvinnor och män på cirkusen. Hans första offer är Nita – en ung trapetskonstnär som sedan länge haft ett förhållande med sin kollega Tore.

Nita står under Oloskys makt och töms allt eftersom på krafter och livslust. Hon tvingas att flytta ut ur sin och Tores vagn och in i Oloskys, där läsaren förstår att hon under hypnosens makt tvingas till sex med trollkarlen. Till slut drivs Nita till att ta sitt liv under en föreställning, vilket leder till att även Tore begår självmord. Olosky riktar då sin hypnotiska kraft mot romanens huvudperson, den vackra parforceryttarinnan Belladonna. Tigertämjaren Harder och direktörens son Joy är båda två förälskade i Belladonna och gör allt i sin makt för att skydda henne från trollkarlen. Hon lämnar cirkusen en tid för att ta skydd hos en familj som bor avskilt ute i skogen, men återvänder då hon hört att Olosky nu är ute efter Harder. Romanen slutar med att den unge Joy dödar Olosky genom att släppa ut en av cirkusens tigrar, som denne retat upp. Harder och Belladonna kan då äntligen bli ett par och livet på cirkusen återgå till det normala.

Manhatareklubben

Manhatareklubben handlar om ett gäng kvinnor som efter att ha blivit svikna av sina trolovade, startar en klubb – Manhatareklubben. De olika medlemmarna har olika syn på klubbens funktion. Huvudpersonen Irja menar att klubbens primära motiv måste vara att hata män och allt det som männen står för, medan Monica menar att det snarare handlar om att visa för männen att allt de kan göra, kan kvinnorna göra bättre. Klubben bestämmer sig för att arrendera en gård på landet, vilken de försöker sköta helt utan manlig inblandning. Ingen man är tillåten på området, där kvinnorna arbetar hårt för att råda sig själva. En kvinna – Ava – har blivit dödligt sjuk av sin hjärtesorg och kvinnorna tvingas att tillkalla hjälp från bygdens manlige läkare. Irja och läkaren har från början mycket svårt för varandra och missförstånd gör att Irja tror att läkaren försöker utnyttja den sjuka Ava för att komma åt klubbens skönhet – Monica. Samtidigt har Monicas före detta fästman kommit till bygden för att be om förlåtelse och reda ut de missförstånd som lett till deras uppbrott.

Det ryktas om spöken i huset, och kvinnorna vaknar på nätterna av ett spöklikt skratt och underliga ljud utanför och inifrån huset. Det visar sig emellertid att det bara är traktens gubbar som bränner sprit i gårdens jordkällare och som försökt skrämja bort kvinnorna från gården för att få fortsätta med sin olagliga verksamhet. Efter en dramatisk jakt i skogen, där både kvinnor, läkare och Monicas före detta fästman deltar, fångas förbrytarna in och Irja och läkaren, såväl som Monica och hennes före detta fästman, kan förenas i sin kärlek.

Uggleboet

Handlingen i *Uggleboet* kretsar kring familjen Ljung som lever isolerade på en gård på den svenska landsbygden. Bertil får en dag ett brev från sin åldrande farbror Efraim Ljung. Denne har under en längre tid försörjt honom och hans utsvävande liv i Stockholm. Bertil reser till mannen i tron att denne är döende och att det är tid för honom att som ensam arvinge förvalta dennes arv. Det visar sig dock när Bertil kommer fram, att mannen har hämtat sig och tillkallat Bertil för att han ska få en chans att visa sig värdig arvet genom ett mandomsprov. På gården – Uggleboet – bor också Harry, en pojke som åldringen tagit under sitt beskydd och uppfostrat på gården. Bertil är till en början mycket fientligt inställd till livet på landet och trots att han och Harry snabbt blir goda vänner har han svårt att anpassa sig till det lugna tempot som landsbygden ebjuder. Dock trappas spänningen upp när Harrys biologiske far kommer till gården och kräver att Harry ska följa med honom. De boende på gården gör allt i sin makt för att Harry ska kunna stanna på gården, men till slut lyckas Harrys far med sina försök att kidnappa sin son. Efter försök att rädda Harry från sin egen far, framkommer det att Harry egentligen är en flicka – Rita – och att onkel Efraim egentligen är hennes egen morfar. Hon åker iväg till en god vän till Efraim för att lära sig uppföra sig och leva som flicka. Återigen dyker hennes far upp och tvingar henne nu att följa med honom utomlands. Rita rymmer dock från sin far och tar sig tillbaka till Uggleboet och i samma veva återgår hon till sitt manliga jag. Hennes far ger dock inte upp kampen om sitt barn och återvänder för att genom utpressning tvinga Harry att än en gång följa med honom. Harry har nu inget annat val än att följa med. Efter avslöjandet att Harry egentligen är en flicka förstår Bertil plötsligt sina varma känslor mot pojken som kärlek, och kampen om att få tillbaka Harry trappas upp ytterligare. Efter en dramatisk räddningsaktion oskadliggörs Harrys far och Harry kan återvända till gården där Bertil nu frivilligt bosatt sig. Bertil och Harry kan nu äntligen erkänna sin ömsesidiga kärlek till varandra.

Baskerflickan

Baskerflickan kretsar kring en man och en kvinna – Erik och Jack – som efter en olycka blir strandsatta tillsammans på en öde ö. Där blir de kvar i över en vecka, förvisade till varandras sällskap. Romanen handlar om deras sätt att hantera livet i vildmarken och deras relation till varandra som pendlar mellan tillgivenhet och motvilja, samt deras gemensamma mål att ta sig ifrån ön. Efter en dryg vecka blir de räddade från ön och kan då erkänna den kärlek som vuxit fram emellan dem.

Analys

Kärlekens frizon

Någonting som förenar dessa fyra, till synes rätt så olika, romaner är de skyddade platser i vilka handlingen äger rum. Denna plats ser förstås olika ut i de olika romanerna, men bär på likheten att den utgör den skyddade plats i civilisationens periferi, där normer för såväl sexualitet som kön och genus kan problematiseras. I *Manhatareklubben* och *Uggleboet* är det fråga om två gårdar på landsbygden, den ena helt utan tillträde för män, och den andra förbjuden mark för alla främlingar, i synnerhet kvinnor. "Hushållerska? Kjoltyg i Uggleboet? Får inte finnas"³³ får Bertil till svar när han undrar vem som tar hand om hushållet, och sätter så fingret på en viktig detalj. De som nekas tillträde till Uggleboet är nämligen personer som klär sig i kjol, det vill säga främst personer som identifierar sig med ett kvinnligt genus. En biologisk kvinna har ju Efraim redan tillåtit på gården, nämligen Harry.

Inom gårdens trygga rum, kan Harry och Bertils bekantskap utvecklas till djup vänskap och sedermera även kärlek. I Uggleboets närhet ligger en sjö – Trollsjön – som kommer att få stor betydelse för förståelsen av Harry och Bertils relation. "Bertil måste medge att han aldrig sett något 'trollaktigare' än den lugna mörka sjön med det höga svarta Trollberget i bakgrunden och täta skogen runtomkring. Månskenet kastade en silverskimrande bro över vattnet som låg orörligt och blankt som en spegel."³⁴ Spegelmotivet är ett grepp som länge använts inom litteraturen för att uttrycka samkönat begär.³⁵ Den mystiska stämningen kring sjön med sina historier om magi och död, knyter den till en gotisk tradition. Det är vid första besöket vid sjön som läsaren upptäcker att Bertils blick på Harry börjar förändras: "Han tyckte att han först nu sett Harry riktigt och han greps av en känsla liknande ömhet för den föräldralöse gossen[...] Bertil kunde inte motstå sin impuls att gå bort till honom och lägga handen på hans axel."³⁶ Och bara några sidor senare upptäcker Bertil nya, dittills obekanta känslor hos sig själv: "Medan Bertil satt där lika orörlig som han och såg på honom, lyssnande till de underbara tonerna, greps han av en känsla som han aldrig förr erfarit. Det var en underligt smärtsam längtan, oförklarlig och obestämd men därför inte mindre stark."³⁷ Det är kring denna sjö som läsaren får sin första föraning om Harrys hemlighet, då Bertil hör en okänd vacker kvinnoröst sjunga om kvällarna (vilken senare visar

³³ Stark 1924, s. 13.

³⁴ Ibid., s. 69.

³⁵ Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och mahaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, diss. Eslöv : B. Östlings bokförl. Symposion, 2002, s. 113f.

³⁶ Stark 1924, s. 70.

³⁷ Ibid., s. 75.

sig tillhöra Harry). Det är om sjön som Bertil drömmer mardrömmar när han åkt tillbaka till staden. "Trots hans försäkringar att drömma om Susie visade sig hennes bild inte en enda gång i hans drömmar. Istället såg han Trollsjön med sin glittrande månbro. Han såg månskenet fördunklas av ett moln och [...] när molnet var borta sökte han förgäves efter Harry och blev med ens övertygad om att en lång knotig trollarm dragit honom ned i djupet. 'Harry! Harry!' ropade han så högt att han vaknade."³⁸ Här märks en ambivalent syn på det samkönade begäret – Trollsjön är på samma gång lockande och hotfull, den erbjuder de båda pojkarna kärlek men riskerar samtidigt att dra dem ner i det mörka djupet. Detta mörka djup kan tolkas antingen som en homofob syn på samkönat begär som någonting mörkt och farligt – eller som en rädsla från Bertils sida att Harry ska falla in i en traditionell heterosexualitet. Den förtrollade sjön fungerar som metafor över hur någonting döljs under ytan, dels lockande och gott, dels hotfullt och dödligt och erbjuder en skyddad plats för de båda pojkarna att utforska sin relation och känslor för varandra. Harry och Bertils kärlek får en oväntad vändning då Bertil upptäcker att Harry i själva verket är en flicka, och först då kan Stark skriva rent ut att det är fråga om förälskelse och begär mellan de två – detta utvecklas vidare i mitt avsnitt om motsägelsefulla slut.

I *Baskerflickan* är det en öde ö, som innebär oväntade möjligheter för Erik och Jack. Det är denna skyddade miljö, så till den milda grad avskild från civilisationen, som gör det möjligt för Erik att föreslå "fullkomlig likställighet, d.v.s. att alldeles bortse från att ni är kvinna.[...] Ni har ju redan gjort en god början när ni klätt er i manskläder, klippt håret och börjat röka."³⁹ Jacks klädsel, och kanske främst hennes långbyxor, blir som Heggstad poängterat "en tydlig symbol för den nya kvinnan."⁴⁰ Romanen kan således delvis läsas som en klassisk emancipationsroman, där moderna kvinnor i långbyxor kämpar för jämställdhet med mannen. Men frågan om könstillhörighet problematiseras en bit in i romanen. Erik bestämmer sig för att tilldela flickan ett namn – "[...] Jag vill ha ett manligt namn på er. Alltså, från och med nu heter ni 'Jack'"⁴¹ – och först därefter anser han det möjligt att värma varandra under natten, utan att det är ett "brott mot konvensansens lagar". Eriks genomdrivande av "fullkomlig likställighet" och det stadigt framväxande begäret mellan de båda läses tacksamt som en historia om samkönat begär. Men riktigt så enkelt är det inte - det

³⁸ Stark 1924, s. 79.

³⁹ Stark 1952, s. 33.

⁴⁰ Eva Heggstad, "En smula karlavulna men ändå vekt kvinnliga", i Heggstad, Williams (red.), *Omklädningsrum: könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Lund: Studentlitteratur, 2004, s. 94.

⁴¹ Stark 1952, s. 37.

är nämligen inte fråga om en byxroll på samma sätt som i UGGLEBOET. Både Erik och läsaren är fullt medvetna om att Jack är en biologisk kvinna och när Erik väl börjar fatta tycke för Jack är det för kvinnan bakom pojknamnet han faller: "För mig var hon Jack, det var under det namnet, som jag själv givit henne, som jag kände henne och älskade henne och hon var lika mycket flicka fast det var ett pojknamn"⁴² Detta verkar som klart besked men det innehåller vissa motsägelser. Det var nämligen Erik själv, som i samband med att han gav Jack sitt namn, sade att han ville "alldes bortse ifrån att ni är kvinna". Det är också under detta namn som han älskar henne. Oavsett om det är en kvinna som Erik i slutet sitter och kysser på öppet hav, var hon, i Eriks blick, inte en kvinna när kärleken började växa. Den ö, som paret till slut lyckas rädda sig ifrån, har inneburit en könsneutral zon, där de båda kan bortse från köns- och genustillhörighet och tillåts utforska sina känslor avskilda från civilisationens heterocentrism.

Eva Heggstad skriver om Manhatlareklubbens gård Stensjö som en feministisk utopi. Där betonar hon gårdens betydelse för kvinnornas självständighet och personliga frihet: "[E]tt samhälle i miniatyr där representanter för skilda samhällsklasser lever samman i frid och harmoni och där kvinnorna har kontrollen över sina egna liv och slipper underordna sig den patriarkaliska makten."⁴³ Detta säkrar ett rum fritt från allt det som det heterosexuella förhållandet innebär för kvinnor. De tillåts att, bortom fasta patriarkala familjeförhållanden, utforska livets möjligheter från en friare position med kärleken och tillgivenheten till andra kvinnor som källa till gemenskap. Det är också, vilket jag ska komma tillbaka till senare, just kärleken mellan klubbens kvinnor som slutligen trumfar kärleken mellan Irja och doktor Hall.

Vid närmare läsning tycks nämligen kvinnornas lojalitet till varandra rymma mer än bara konventionell vänskap. Estrid och Monicas relation beskrivs som livsviktig för dem båda, men Monica uttrycker att den, trots det, inte uppfyller alla hennes önskningar: "[N]u är jag en vanlig ensam självförsörjande, som knogar på kontor som tusentals andra. Monica är min enda ljusglimt." [sade Estrid] 'Och så får jag inte vara det', insköt Monica förebrående. 'Du både får och är', avvärjde Estrid, 'men därför kan jag väl inte ta emot allt det, du skulle vilja ösa över mig.'⁴⁴ Det antyds även, i flera av kvinnornas tankar och handlingar, att det finns någonting underliggande, någonting som hela tiden driver dem, men som aldrig får artikuleras: "På allra sista tiden hade det gått upp för henne, att hon älskade Stensjö på ett särskilt sätt. Varför? Det var något visst, något som vek undan, när hon försökte fånga det

⁴² Stark 1952, s. 113.

⁴³ Heggstad 2003, s. 137.

⁴⁴ Stark 1969, s. 19.

med tanken, men inte mindre kännbart för det."⁴⁵ "Ja, jag har som en aning, eller vad det är, om att det ska hända mig något här. Jag vet inte, vad det är, men det är så underligt. Men det gör i alla fall, att jag älskar det här stället ändå mer. Det betyder så mycket för mig på något sätt."⁴⁶ Att det är just besvikelsen på den heterosexuella kärleken som drivit dem alla att söka den kvinnliga gemenskapen och livet på landet förblir ett faktum, och i detta skyddade rum på landsbygden, tycks de alla känna en djup kärlek till detta det odefinierbara som Stensjö har att erbjuda. Detta något behöver inte tolkas som konsumtionen av – utan snarare möjligheten till samkönat begär. Detta odefinierbara, som vibrerar av utsagda innebörder, tycks vara möjligheten att utforska både sig själva och sina relationer till andra människor på en plats där queera sexualiteter och relationer är tillåtna om än dock utsagda.

I *Cirkus Demonio* ser det skyddade rummet annorlunda ut, då det är fråga om en kringresande cirkus. Själva rummet byter hela tiden plats, medan vagnarna och cirkustältet förblir konstanta. Det skyddade elementet ligger främst i att cirkusen hela tiden flyttar runt, att de arbetande aldrig riktigt är förankrade på någon plats en längre tid – det skyddade ligger, kort sagt, i anonymiteten i deras livsstil. En får heller aldrig riktigt en klar uppfattning om var cirkusen befinner sig – förvisso nämns stadsnamnet Västerstad – men innan dess befinner den sig i det till namnet anonyma X-stad. Cirkusfolket är också en tämligen sammansvetsad grupp, och bara arbetande på cirkusen har tillträde till vagnarna och områdena utanför manegen. I denna skyddade tillvaro kan trollkarlen Olosky verka, utan inblandning från världen utanför.

Riktiga män och kvinnor

Ett tema som återkommer i romanerna, men som ter sig kanske absolut tydligast i *Uggleboet* är konstruktionen av genus. Anledningen till Bertils resa till Uggleboet visar sig tidigt vara att onkeln, Efraim, vill att han ska genomgå ett mandomsprov. Vad detta prov består i framgår aldrig tydligt, varken för Bertil eller läsaren. "Är det avgjort således att du stannar en vecka för att visa om du är en karl eller en vekling?"⁴⁷ frågar Efraim och Bertil övertalas till att lyda, ty han känner "en egendomlig längtan efter att bli betraktad som en man av mannen framför sig."⁴⁸ Denna längtan ger uttryck för ett hos Bertil homosocialt begär. Den visar

⁴⁵ Stark 1969, s. 30.

⁴⁶ Ibid., s. 46.

⁴⁷ Stark 1924, s. 33.

⁴⁸ Ibid., s. 32.

också att det på intet sätt är självklart att Bertil, född till manligt kön, enbart på dessa grunder kvalificerar sig som man i onkelns ögon.

Onkeln har tagit på sig rollen som fostrare av "riktiga" män. Bertil och Harry är inte de enda som har genomgått Efraims mandomskurs – även Jean, gårdens betjänt, har blivit tränad av Efraim: "Jag tog mig an honom, klädde upp honom, gav honom ordentlig mat och lön och 'dresserade' honom efter min egen metod till en idealisk betjänt."⁴⁹ Men i fostringen av dessa karlaktarlar ryms även sysslor som traditionellt tillskrivits kvinnor: "'Vem sköter hushållet då?' 'Harry och Jang.'"⁵⁰ Den manlighet som Efraim säkerställt i sin omgivning kan alltså sägas motsäga den traditionella bilden utav manlighet, som man inte ofta förknippar med att tvätta trasmattor och skala potatis.

Harry, vilket läsaren får reda på sent i romanen, har uppfostrats som pojke, men är av biologiskt kvinnligt kön. Ingenstans yttrar Harry några betänkligheter över att ha uppfostrats till manligt genus, och det är först när detta blivit upptäckt och han blivit ivägskickad för att lära sig leva som flicka, som det börjar skava. "Det är förstås lite konstigt att vara flicka, men jag reder mig ganska bra nu och det är inte längre så svårt att gå och uppföra sig som en flicka måste göra, men nog är det mycket friare att vara pojke."⁵¹ skriver Rita (Harrys flicknamn) och ger därmed uttryck både för viljan att åter vara pojke och för svårigheterna att fostras som flicka. I romanen visas alltså tydligt konstruktionerna för både kvinnlighet och manlighet. Harry får kämpa för att tränas till ett kvinnligt genus medan männen dresseras av Efraim för att bli riktiga män. Genusidentiteter är allt annat än naturliga, medfödda egenskaper, varken hos män eller kvinnor och det påstått naturliga sambandet mellan kön och genus ifrågasätts.

Att det inte finns något naturligt samband mellan kategorierna kön/genus/begär framgår i Harry/Ritas ambivalenta amorösa känslor. Ett par gånger har Harry och Bertil i smyg träffat några av bygdens flickor på picknick, där Bertil och hans vän Torsten försökt tussa ihop Harry och en flicka vid namn Greta. Först tycks Harry inte visa något som helst romantiskt intresse för henne, men senare bekänner han sina känslor i ett samtal med skogsvaktarens fru: "'Nej, vad säger Harry! Inte har han väl redan fått tag i en flicka?' 'Kanske jag har det ändå' svarade Harry hemlighetsfullt. [...] 'Det är inte mycket att veta förresten, att jag träffat en flicka ett par gånger och tycker bra om henne, det är alltihop.'"⁵² För att på

⁴⁹ Stark 1924, s. 165.

⁵⁰ Ibid., s. 17.

⁵¹ Ibid., s. 197.

⁵² Ibid., s. 145.

enklast möjliga sätt förklara dessa begärsförbindelser ställer jag upp en tabell där Rita betecknar Harrys biologiska kön och Harry hans genus:

Harry är förälskad i Bertil
Rita är förälskad i Bertil
Harry är förälskad i Greta
Rita är förälskad i Greta
Bertil är förälskad i Harry
Bertil är förälskad i Rita.

Resultatet blir således en minst sagt förvirrande ekvation, där såväl heterosexuallitet som kön/genus tycks förlora all betydelse för förståelsen av begäret.

I *Manhatarklubben* ifrågasätts kvinnors och mäns naturliga fallenhet för olika sysslor radikalt. En av klubbens grundvalar är "att visa för männen och oss själva [...] att vi inte är beroende av dem – männen – varken för vår trevnad eller av praktiska skäl."⁵³ "Frånvaron av män skapar därmed en frihet att överskrida det traditionella genussystemets bestämning av kvinnan, då hon inte bara kan ikläda sig rollen av matmor och dotter utan även axla rollen som husbonde, med därtill hörande manliga sysslor"⁵⁴ påpekar Eva Heggstad. Trots att viljan att helt klara sig utan manlig inblandning till slut visar sig svår att följa, har ordningen rubbats och kvinnornas frihet utvidgats. Konstruktionen av genus framträder också i kvinnornas syn på lille Olle – det barn som fått flytta in på gården, sin manliga könstillhörighet till trots. "'Han ska uppfostras så, att han blir som en man bör vara' [sade Irja] 'Likasom ett kvinnfolk då?' undrade Janne med en glimt i ögat."⁵⁵ Här framkommer en syn på barnet som könlöst och formbart – och därtill en syn på genus som någonting fristående från könstillhörigheten.

Det som skiljer *Baskerflickan* från de andra romanerna, är att den berättas utifrån den manlige protagonistens dagboksanteckningar. Således får läsaren insikt om Eriks tankar och känslor, medan Jacks inre liv förblir okänt, förutom genom Eriks tolkningar. När de först hamnar på ön har Erik inga höga tankar om "fruntimmer som kliver omkring i karlbyxor utan anledning."⁵⁶ Hans nedsättande kommentarer om hur alla kvinnor är, letar sig hela tiden in i

⁵³ Stark 1969, s. 8.

⁵⁴ Heggstad 2003, s. 137.

⁵⁵ Stark 1969, s. 53.

⁵⁶ Stark 1952, s. 10.

historien om hur de två skeppsbrutna börjar lära sig att leva på ön. Vid första åsynen kan det verka som att Sigge Stark delar Eriks åsikter om kvinnors vara, men snart framgår en annan syn. "Det första vi måste göra är att söka lä,' sade jag, 'Här kan vi i alla händelser inte stanna. 'Nej det är ju det jag har sagt hela tiden', påstod hon. Detta är ett av kvinnornas fel. De lägga sig helt ogenerat till med allt vad man säger, som faller dem på läppen och sedan tro de att de sagt det själva."⁵⁷ Läsaren börjar så sakteligen förstå att Eriks version inte helt stämmer överens med verkligheten – ty Jack hade mycket riktigt redan föreslagit att de skulle flytta på sig flera gånger, till vilket Erik vägrat lyssna eftersom att "initiativet skall komma från mannen, men det ha i allmänhet inte fruntimmer som fjarntar omkring i byxor reda på."⁵⁸ I själva verket passar hans utsago om hur kvinnorna helt ogenerat lägger sig till med allt vad man säger, snarare in på hur han själv upprepat vad Jack nyss föreslagit. Således framträder både samhällets normer och idén om köns-/ genusbundna egenskaper som enbart konstruktioner.

De ambivalenta upplösningarna

Obligatoriskt i den romantiska traditionen är ett lyckligt slut, men berättelserna följer också oftast ett sedan länge fastslaget grundmönster. De handlar ofta om en ung, oerfaren flicka av låg- eller medelklassbakgrund som träffar på och blir involverad med en äldre, betydligt mer välbärgad och erfaren man. Flickan blir förvirrad av hjältens beteende eftersom att han, trots sitt uppenbara intresse för henne, behandlar henne spydigt, häcklande och otrevligt. Från början betar sig kvinnan argt och aggressivt mot romanens hjälte, men det visar sig senare att hon missförstått honom och att hans hårda fasad egentligen bara är ett bevis på hans kärlek till henne. Romanen slutar lyckligt när mannen erkänner sin kärlek och kvinnan besvarar den.⁵⁹

Harlekinromanen är det mest kända exemplet på denna typ av romantisk litteratur. Dess enorma popularitet pekar mot att de tar upp verkliga problem och spänningar i kvinnors liv. De berättarstrategier som har utvecklats för att släta över dessa spänningar har en del att säga om hur kvinnor har kunnat hantera att leva i förtryck, menar Tania Modleski i hennes *Loving with a vengeance*.⁶⁰ I "Det ska bli en ära att tillfredsställa dig" visar Anja Hirdman på hur genren problematiserar maskulinitet i sitt framskrivande av en idealman och att

⁵⁷ Stark 1952, s. 20.

⁵⁸ Ibid., s. 20.

⁵⁹ Tania Modleski, *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies for women*, New York: Routledge, 1988, s. 36.

⁶⁰ Ibid., s. 14f

romanerna således är mycket mer könskritiska än vad som tidigare hävdats. Traditionellt maskulina egenskaper återfinns ofta hos romanernas kvinnliga karaktärer och mannen tillskrivs mer kvinnliga attribut genom att styras av sina känslor och sin kropp. På detta sätt löses bilden av kvinnan som kropp och mannen som tanke upp och det sker en uppvärdering av det kroppsliga.⁶¹ Hirdman menar att vi i harlekinromanen möter ett mer jämställt blickmöte än i många andra sammanhang och att män uppmuntrar kvinnornas blickar på dem samt gör sig till objekt för denna blick. Hon poängterar också att den, inom genren vanligt förekommande, kvinnliga aggressiviteten är en reaktion mot den makt som mannen symboliserar – både ekonomiskt och socialt.⁶² Det klassiska romantiska slutet läser Hirdman som en kvinnans erövring av mannen och hans kapitulation inför, och bejakande av, sina egna känslor: "Genom hans deklarerande av sin kärlek får hon slutgiltigt tillgång till honom, till hans styrka, hans pengar, status och känslor. Genom att erkänna sitt beroende av henne lägger han sig också till med ett feminint kodat relationellt själv. Han är tämjd, eller helt enkelt likadan."⁶³

Både *Manhatareklubben* och *Baskerflickan* följer i mångt och mycket Harlekinromanens narrativa mönster. I *Manhatareklubben* möter Irja den välbärgade doktorn tidigt i romanen. Hennes hat mot män står då i vägen för deras kärlek, och han behandlar henne med en road, sarkastisk, överlägsen ton, vilken hon besvarar med ilska och hat. Läsaren förstår deras motvilja inför varandra som kärlek, långt innan detta blir uttalat i romanen, något som Modleski menar är klassiskt för genren. Läsare invanda med den romantiska koden vet redan vad som kommer att hända, och det som blir intressant ur analysynpunkt är således hur detta kommer att gå till.⁶⁴ I slutet bekänner doktorn sin kärlek och Irja mjuknar och vågar i sin tur erkänna sina varma känslor för honom. I *Baskerflickan* hamnar Erik och Jack tillsammans på en öde ö. Han behandlar henne med överlägsenhet och fientlighet, varvat med total likgiltighet. Först när de lämnar ön, efter många dagars svält och lidande, har hindret för deras kärlek övervunnits och de kan förenas i en kyss.

I *Writing beyond the ending*, redogör Rachel Blau Duplessis för kvinnliga författares motståndsstrategier i den narrativa strukturen hos kärleksromaner. Upplösningen är det ställe där sociala och litterära konventioner samspekar tydligast, och erbjuder därför en möjlighet för författaren att rikta uppmärksamhet mot textens motsägelser, undertexter och bortträngda

⁶¹ Anja Hirdman, "Det ska bli ett sant nöje att tillfredsställa dig", i Fjelkestam, Hill, Tjeder (red.), *Kvinnorna gör mannen: maskulinitetskonstruktioner i kvinnors text och bild 1500-2000*, Göteborg: Makadam, 2013, s. 47.

⁶² Ibid., s. 36 – 39.

⁶³ Ibid., s. 45f.

⁶⁴ Modleski 1988, s. 40f.

diskurser, skriver hon.⁶⁵ Det romantiska narrativets struktur som sådant, tystar den kvinnliga huvudrollen, uppvärderar heterosexuell kärlek, fördömer hennes eventuella strävan efter ett liv utanför äktenskapet och är i grunden baserad på stora, naturliga skillnader mellan könen. Men kvinnliga författare uppfann under 1900-talet, skriver Duplessis, en sammansättning narrativa strategier med psykologisk innebörd, vilka utgör det hon kallar för att skriva utöver slutet. "Writing beyond the ending means the transgressive invention of narrative strategies, strategies that express critical dissent from dominant narrative. These tactics [...] take issue with the mainstays of the social and organizations of gender, as they appear in fiction."⁶⁶ Här överlappar Duplessis teorier om det romantiska slutet med Hughes och Smiths teorier om den queera gotiken - det vill säga att även om en roman knyts ihop i det klassiska lyckliga slutet, har någonting utmanats under tiden, och ett alternativ till rådande system har synliggjorts. I narrativa upplösningar som till synes stryker den romantiska genren medhårs, kan författaren i själva verket uppmärksamma läsaren på andra, underordnade teman.

Manhatareklubben utvecklas från vad som från början tycks vara ett klassiskt feministisk frigörelseprojekt till en klassisk kärleksroman med mystiska inslag, där mannen och kvinnans förening utgör upplösningen. Men trots att *Manhatareklubben* slutar med att Irja och doktor Hall förklarar sin kärlek för varandra och att Monica går tillbaka till sin förlorade fästman, presenterar Sigge Stark på samma gång alternativ till den heterosexuella tvåsamheten, på samma sätt som i romanens början.

Romanen slutar, vid första anblick, vid kvinnokollektivets nödvändiga upplösning på grund av flera av kvinnornas inrättande i förhållanden med män. Men klubben tillåts leva vidare genom Estrid, som i romanens slut föresätter sig att leva kvar på Stensjö: "Jag kommer att få det bra här och i vår, när Valborg hunnit bli övertygad om, att det inte finns några spöken kvar, tar jag henne och Olle hit, så har jag också familj." förklarar hon i ett brev på romanens sista sida.⁶⁷ Därmed presenteras en alternativ familjekonstellation bestående av två kvinnor och ett barn, vilken djärvt utmanar den borgerliga patriarkala idealfamiljen. Om klubbens öde ger Estrid klart besked på romanens sista sida: "Jo, när du och Irja blir gifta, [...] ska jag bjuda er hit med hela era familjer (herrarna få ligga i ladan), så att ni får beskåda, hur Manhatareklubbens enda medlem ensam och stolt regerar över en mönstergård, som ingen man kunnat få bättre, varken vad jord, kreatur eller annat beträffar."⁶⁸

⁶⁵ Duplessis, Rachel Blau. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, s. 3

⁶⁶ *Ibid* s. 3.

⁶⁷ Stark 1969, s. 170.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 171.

Även kärleken mellan Irja och doktor Hall innehåller frågetecken i romanens upplösning. Trots sitt manshat har Irja inte kunnat motstå sin kärlek till doktorn, men det finns fortfarande hinder för deras kärlek. På sin dödsbädd har den sjuka Ava intalat sig själv att det är henne doktor Hall älskar och för att förmå henne att åka till ett sjukhus har doktorn spelat med. Ava är helt ovetande om Irja och doktor Halls kärlek till varandra och reser iväg för att spendera sin sista tid i livet under konstant tillsyn av läkare, i tron att hennes älskade doktor skall följa efter. Men Irjas lojalitet till Ava är starkare än hennes kärlek till Hall: "Jag kommer alltid att älska er hurdan ni än må vara, men ni får aldrig tala med mig om kärlek mera – så länge Ada lever."⁶⁹ Den heterosexuella tvåsamheten trumfas här således av den kvinnliga gemenskapen och lojaliteten till kvinnokollektivet, som innebär ett avståndstagande till män och den heterosexuella kärleken. När romanen slutar är Ava fortfarande i livet och kärleken mellan Irja och Hall förblir outtalad, till skillnad från kärleken och lojaliteten till klubben.

Baskerflickan slutar med att Jack och Erik kan återvända till civilisationen och äntligen få sin efterlängttade första kyss. "Jag har väntat så på den här stunden' 'Jag också', svarade hon. 'Nu är vi inne i segelleden, *nu* kan du väl äntligen kyssa mig...' Och det gjorde jag förstås." Men Jack har, trots att de båda är nära svältgränsen, svårt att skiljas från ön: "Jack stod i aktern och såg tillbaka. Ön syntes bara som en mörk rand, litet svartare än allt det andra svarta, en holme i havsbandet likt tusen andra. Men den var dock Den Obebodda Ön. Där hade hon, på något outranssakligt sätt, lyckats hitta den romantik, som inte existerar i verkligheten."⁷⁰ En återgång till civilisationen innebär möjligtvis att Jack återigen kommer att gå under sitt kvinnonamn, och att den alternativa och normbrytande kärlek som vuxit fram under vistelsen på ön, kommer att behöva stanna där. Men ordningen har trots det rubbats, och avslöjandet om det imitativa i genusidentiteterna förblir.

En liknande upplösning finner vi i *Uggleboet*, där Rita, när hon slutligen kommer tillbaka till Uggleboet för att stanna, bestämmer sig en gång för alla för att hon vill leva som pojke. Att skaffa sig ett genus som stämmer överens med hennes biologiska könstillhörighet visar sig inte komma naturligt för Rita, och hon klipper så av sig sitt långa hår och klär sig åter i sina grova kängor och byxor. "Hon var åter Harry, som red hem genom skogen, hem till arbete, hushållsbestyr och vardagslivets lyckliga enahanda. Aldrig, aldrig mer skulle hon längta ut till 'stora världen.'"⁷¹ När hennes morfar välkomnar henne i dörren och tvekar om

⁶⁹ Stark 1969, s. 168.

⁷⁰ Stark 1952, s. 137.

⁷¹ Stark 1924, s. 218.

han ska kalla henne flicka eller pojke säger hon bestämt: "'Gosse' avgjorde Rita. 'Jag är Harry'" och senare, när missförstånden mellan Harry och Bertil till slut trasslats upp, förklarar Bertil sin kärlek med orden: "Harry - min flicka" och "Jag älskar dig, Harry."⁷²

Även här är det fråga om en kärlek som motsäger traditionella köns/genusroller och därigenom själva grundvalarna för det heterosexuella förhållandet. Trots att det i romanens upplösning är fråga om kärleken mellan en biologisk kvinna och en biologisk man, förändrar inte det faktum att deras kärlek är en frukt av samkönat begär. Harry har, efter sina äventyr, tagit beslutet att åter anta den genusidentitet i vilken han känner sig mest trygg och lycklig: "Jag har aldrig varit så lycklig som medan jag var Harry och jag vill vara det igen."⁷³ Detta genus sammanfaller inte med hans biologiska kön. Harrys förvandling tillbaka till pojke är ingenting som tycks göra någon inverkan på Bertils kärlek, och han visar inga tecken på att försöka påverka honom i annan riktning. När han får syn på Harry, sittandes vid Trollsjön tänker han, slutligen: "Det var Harry, gossen, just sådan som han suttit den där gången då han berättade sina sägner om sjön, det var Harry, flickan, som tagit hela hans hjärta, för vars skull han ville lämna allt som blivit honom kärt."⁷⁴ Bertil är förvisso kär i både flickan Rita och pojken Harry – men det är med Harry han slutligen bestämmer sig för att bekänna sin kärlek.

Cirkus Demonio slutar med att Joy släpper lös en av cirkusens vildsinta tigrar, Jadwiga, som dödar Olosky. Joy blir sängliggande efter händelsen, som tar hårt på hans nerver. Belladonna är naturligtvis djupt tacksam när hon "log mot honom med tårar i ögonen. 'Du har räddat mig, Joy' sade hon lågt och ömt, 'Gud vet vad det blivit av mig om inte du varit!'" Genom att låta barnet vara den som räddar Belladonna, leker Sigge Stark med den romantiska koden, vilken fordrar att den modige mannen, som sedermera vinner kvinnans hjärta, också är den som befriar henne från faran. Joy är själv fullt införstådd med denna den romantiska koden: "'Hardy' viskade Joy, 'det var ju jag som räddade henne...' 'Ja visst, boy' 'Då skulle hon ju egentligen vara min?' 'Hon skulle ju egentligen vara det', svarade Harder dröjande."⁷⁵

För att riktigt understryka att Joy inte ännu kvalificerar sig som man, avslutar Sigge Stark historien om *Cirkus Demonio* på följande vis: "Han hade gjort sin plikt, han hade räddat *Cirkus Demonio* och alla dem han höll av, han hade också gjort sitt stora offer, och

⁷² Stark 1924, s. 255.

⁷³ Ibid., s. 221.

⁷⁴ Ibid., s. 254.

⁷⁵ Stark 1933, s. 208.

hela tiden hade han uppfört sig som en man. Nu kröp han ner under täcket, drog det tätt omkring sig och grät som det barn han ändå var."⁷⁶

Det gotiska temat

Spöket på Stensjö

Vid en första läsning av *Manhatareklubben*, ligger det kanske inte nära till hands att klassificera den som en gotisk roman, men den bär trots allt på vissa gotiska drag.

Manhatareklubben skildrar flera subjektiva världar – vi får ta del utav flera av kvinnornas tankar och känslor om vad som händer omkring dem. Avsaknaden av högre ordning kan syfta dels på avsaknaden av kvinnornas familjer, avsaknaden av män, och i ett större perspektiv avsaknaden av patriarkatet. Atmosfären av förfall, undergång och olösbarhet är påtaglig i kvinnornas rädsla för spökerierna. Valborg, hushållerskan, flyttar till exempel för en tid bort från gården på grund av sin rädsla. De labyrintiska egenskaperna, slutligen, utgörs av den jordkällare som ligger under huset och som senare visar sig innehålla ytterligare en dold källare, i vilken gåtans lösning ligger.

Det kanske mest uppenbara gotiska är "spöket" som härjar på gården, vilket skrämmer upp alla kvinnor, dock i olika grad: "Men innan de hunnit stänga dörren efter sig, hördes återigen det där skrattet, och nu hörde de det alla. Det blev dödstyst, och de stirrade bleka och orörliga på varandra, väntande på och fruktande att få höra det igen."⁷⁷ Det visar sig emellertid senare att det inte finns något riktigt spöke, utan att det är fråga om några av bygdens män, som försöker skrämja bort kvinnorna från Stensjö. "Spöket" är således en symbol för det yttre hotet som är männen, vilka gör ständiga försök att penetrera kvinnornas frizon.

Sigge Stark trotsar den romantiska koden och låter kvinnorna att vara sina egna räddare: "'Vi klarar våra affärer själva i alla fall', vidhöll Irja hårdnackat. 'Det som inte går med våld kan gå med list.'⁷⁸ Estrid ikläder sig rollen som familjens beskyddare – en annars klassiskt manlig position – och hon lyckas, med list och ett visst mått våld, övervinna hotet som har visat sig utgöras av männen. Detta innebär en kvinnornas seger, då de, när männen övervinns, lyckats försvara en utav klubbens grundvalar – att inga män får beträda området. När både doktor Hall och Monicas fästman dyker upp mot slutet av äventyret och hjälper kvinnorna, blir det snarare ett försök att upprätthålla skenet av männen som räddare, än en

⁷⁶ Stark 1933, s. 208.

⁷⁷ Stark 1969, s. 60.

⁷⁸ Ibid., s. 135.

faktisk hjälp. Trots att spöket inte visade sig vara något övernaturligt och att äventyret slutade lyckligt för kvinnornas del, så har gränserna för kvinnornas genusidentiteter förskjutits.

Men mysteriet innehåller ännu en viktig ingrediens – nämligen fyndet i jordkällaren. "Hon lyfte försiktigt på ett skynke, som låg under locket på en låda, och Irja såg en del klädesplagg. [...] 'Jag kan tala om för dig, vad det är. En manskostym, t.o.m underkläder, använda, en unicabox och så fyra fickur, ett av dem säkerligen ganska värdefullt, och två tomma portmonnäer och en plånbok av fint läder."⁷⁹ Det visar sig att en av männen, utöver att ha bränt sprit i jordkällaren, även under en längre tid har försörjt sig genom att stjäla under det i bygden ökända namnet Knallarbasen.⁸⁰ Den tomma kostymen i underjorden kan tolkas som en symbol för det performativa i våra genusidentiteter – då det dolda rummet med undangömda kläder leder tankarna till transvestism. För, som Ester tydligt poängterar, är både manskostymen och underkläderna använda och förefaller inte vara något vidare värdefullt stöldgods.

Den demoniska cirkusen

Cirkus Demonio är en betydligt mer utpräglad gotisk roman än *Manhatatareklubben*.

Avsaknaden av högre ordning framträder när Olosky tar kontroll över cirkusdirektören Locasto. Kuvad under Oloskys hypnotiska makt, tvingas han att skicka iväg sin adoptivson och genomföra stora förändringar i cirkusen, som dittills skötts fläckfritt. Cirkusen, som tidigare gått under namnet cirkus Baroni, byter, i takt med att Olosky får allt större inflytande, namn till Cirkus Demonio. "Cirkus Demonio var ännu inte helt och hållet vad han tänkt sig – nej, i själva verket var det ännu långt dit, men han hade tagit ett långt steg framåt i alla fall. Snart skulle cirkus Demonio göra skäl för sitt namn, han skulle få se publiken rysa och tjusas – av hans verk."⁸¹

Känslan av förfall är alltså påtaglig i romanen. Oloskys inflytande på både cirkusfolkets känslor och tankar, såväl som på demoniseringen av hela cirkusen genomsyrar hela händelseförloppet. Långsamt suger Olosky livet ur Nita, som aldrig får en chans att värja sig mot hans makt, detta tar sig uttryck både fysiskt och psykiskt: "Hon var så mager att revbenen syntes fast triksåerna som hon nu hade om förmiddagarna voro för vida. Hon såg genomsjuk ut och gammal, nu när hon inte var sminkad."⁸² När Nita slutligen begår självmord under en föreställning och Tore följer henne in i döden, etableras en känsla av

⁷⁹ Stark 1969, s. 146.

⁸⁰ Ibid., s. 161.

⁸¹ Stark 1933, s. 51.

⁸² Ibid., s. 80.

undergång och olösbarhet. Läsaren vet att Nita inte var Oloskys första offer och förstår att han nu ämnar söka reda på ett nytt: "Nita var inte den enda, som fastnat i spindelnätet, sugits till honom och blivit en osjälvständig, viljelös varelse i hans händer."⁸³ Lotten faller på Belladonna som, tillsammans med Harder och Joy, gör allt som står i deras makt för att hon ska slippa gå samma öde till mötes som Nita. Textens labyrintiska egenskaper tar form i städernas mörka gränder i vilka Olosky gömmer sig och jagar efter Belladonna och hennes vänner. "Medan han tog upp nyckeln till porten och sökte rätt på nyckelhålet hördes åter Oloskys röst från den mörka inkörsporten, de nyss passerat."⁸⁴

För att ytterligare underbygga tesen om att Cirkus Demonio går att placera i en gotisk och mer specifikt en vampyrisk litterär tradition, kan en fästa uppmärksamheten vid några av de namn som tilldelats personerna i romanen. Trollkarlens namn, Sascha Olosky, är ett transsylvanskt klingande namn och kan ses som en flirt med platsen vilken av många ses som urvampyrens hemvist. Även namnen Harder och Nita för tankarna till ett par av huvudpersonerna i den klassiska vampyrromanen *Dracula*; nämligen Harker och Mina. För trots att Olosky presenteras som en trollkarl och en hypnotisör, bär han även på flera klassiska drag som förknippas med vampyrgestalten.

Den queera vampyren

Flertalet forskare har intresserat sig för vampyrens betydelse i litteratur och film. Bland annat lyfter Haggerty, i samklang med många andra, fram vampyrens queerhet. Vampyren har ofta använts i litteraturen som ett sätt att tala om sexualitet och begär – framför allt begär som överskrider det heterosexuella och de kan fungera som metaforer för det avvikande.

"Vampyren framställs som en potent erövrare som, till skillnad från människan, inte hyser några samvetsbetänkligheter då han styrd av sina okontrollerbara lustar och begär bryter alla de sexuella tabun som den västerländska kulturen ställt upp" skriver Höglund.⁸⁵

Mia Franck inleder sin text "Vampyrens makeover - tystnad som normbrott i vampyrfiktion" ur *Queera Läsningar*, med att beskriva vampyren som en motsägelsefull karaktär som å ena sidan framhäver anti-ideal i samhället och å andra sidan avspeglar sin samtid. Hon beskriver vampyren som en hybrid som är gränsöverskridande vad gäller motsatsparen människa och djur, liv och död, maskulinitet och femininitet samt heterosexualitet och homosexualitet. Detta överskridande får också konsekvenser för

⁸³ Stark 1933, s. 131.

⁸⁴ Ibid., s. 138.

⁸⁵ Anna Höglund, *Vampyrer: en kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. diss. Växjö: Växjö universitet, 2009, s. 239.

vampyrens sexualitet, vilken är avvikande, eller med andra ord queer. Vampyrens queerhet accentueras i relation till människans normalitet. I och med att vampyrfiguren i sig är en queer gestalt, blir således en sexuell relation mellan människa och vampyr – mellan norm och ickenorm – per definition en queer relation.⁸⁶

"Även när vampyren betraktar den inom samhället legala och normativa mänskliga sexualiteten är han mycket kritisk och föraktfull. Människans sexuella drift betraktas som primitiv instinkt som hon inte förmår kontrollera. Därmed blir hon också lätt att manipulera, en svaghet som vampyren inte är sen att utnyttja. Vampyren [...] känner sitt offer och vet hur han skall gå till väga för att få henne att ge sig till honom av egen fri vilja."⁸⁷

Det går att finna likheter mellan den klassiska vampyrfiguren och den uttröttade, homofoba, nidsbilden av en homosexuell man, hävdar Haggerty. Vampyren rör sig osynligt fram och kan erbjuda vänskap, värme och till och med kärlek innan han avslöjar sin sanna och dödliga natur. Han framträder i tystnad och säkerställer hänsynslöst sin sexuella tillfredsställelse. För denna sexuella överträdelse får han lida genom att bli utestängd från ljuset och bli dömd till en evighet i mörker.⁸⁸

Vampyren Olosky

Höglund använder sig av begreppet vampyr på två olika sätt, dels som en gestalt som benämns som vampyr, dels som en gestalt som inte direkt benämns som vampyr men som bär på attribut som i den specifika kontexten kan anses känneteckna det man benämner som vampyr.⁸⁹ Sascha Olosky passar in på den senare kategorin, då det aldrig sägs att han faktiskt är en varelse som lever på att suga mänskligt blod (det draget som måste sägas konstituerar en vampyr), men bär på flera utav de klassiska drag som Höglund förknippar med vampyrgestalten.

Urtypen av vampyrgestalten härstammar från Bram Stokers *Dracula* (1897); en svartklädd transsylvansk greve som hungrar efter vackra unga flickors blod.⁹⁰ Förutom dessa klassiska drag poängterar Höglund att vampyren ofta är smal och blek. Vid sekelskiftet 1900 började vampyren beskrivas som en motbudande varelse – de döda dragen hos vampyren

⁸⁶ Mia Franck, "Vampyrens makeover – tystnaden som normbrott i vampyrfiktion" i Kivilaakso, Lönngrén, Paqvalén (red.), *Queera läsningar : [litteraturvetenskap möter queerteori]*, Hägersten: Rosenlarv, 2012, s. 247.

⁸⁷ Höglund 2009, s. 332.

⁸⁸ Haggerty 2006, s. 190.

⁸⁹ Höglund 2009, s. 19.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 277.

förstärktes och de beskrevs ofta som lik eller skelett. Förutom detta lyfts ofta fram vampyrgestaltens tendens att främst röra sig i mörker och den död som hen lämnar efter sig.⁹¹

Olosky stämmer in på de flesta utav dessa drag: "[H]an var liten, mycket smal och mager, mycket ljus, nästan alldeles färglös."⁹² När han går in i ett rum med cirkusfolk stirrar han på dem "med sina underligt stela och onaturligt ljusa, grönaktiga ögon" varefter han tar "plats vid ett bord för sig själv längst bort i rummets mörkaste vrå"⁹³ Han hypnotiserar cirkusfolket omkring sig och driver efter en tid trapetskonstnären Nita till självmord, efter att först ha sugit ur all livskraft ur henne: "Ha ni aldrig märkt att när något går Olosky emot så ser Nita mera död än levande ut dagen därpå."⁹⁴ Det görs också tydligt att det är fråga om sexuell makt och reella sexuella övergrepp: "Hon var inte den enda som tvingats av hans tomma, stirrande ögon att ge sig åt honom, bli ett medel för honom att tillfredsställa sina djuriska begär."⁹⁵

Höglund gör en uppdelning mellan monstervampyren, vilken har förlorat alla goda egenskaper och mördar helt utan samvete, och humanvampyren, som står med det ena benet i människornas värld och det andra i monstrets och som kämpar för att behålla kontrollen över sina mörka sidor.⁹⁶ Olosky, menar jag, kan ses som en blandning utav dessa två vampyrtyper. Å ena sidan är han ondskan personifierad, både till utseende och handling. Å andra sidan försöker författaren i början av boken ingjuta sympati och förståelse hos läsaren för den person som Olosky blivit. "Hans minnen voro olika andra människors. De voro en enda kedja av ensamhetskänslor, av en maktlös längtan efter något som kom alla andra till del men inte honom – aldrig honom."⁹⁷

Oloskys makt biter på såväl kvinnor som män, och urvalet tycks inte ske på grund av könstillhörighet. Han ger sig på både Nita, Tore, Harder, Locasto och Belladonna, vilka allihop är oförmögna att stå emot hans makt. Den enda i romanen som visar sig vara oantastlig för Olosky är cirkusdirektörens son - Joy. Det intressanta ligger i att Joy bara är ett barn, och ett barn som därtill upprepade gånger beskrivs utifrån det faktum att han inte ännu är en man. "Om han varit stor och fullväxt ändå! Om han varit man!"⁹⁸ Det tycks alltså som att den enda som kan stå emot Oloskys makt är den person som inte än har en fixerad

⁹¹ Höglund 2009, s. 180–184.

⁹² Stark 1933, s. 20.

⁹³ Ibid., s. 20.

⁹⁴ Ibid., s. 74.

⁹⁵ Ibid., s. 131.

⁹⁶ Höglund 2009, s. 310ff.

⁹⁷ Stark 1933, s. 23.

⁹⁸ Ibid., s. 12.

genusidentitet. Ett barn kan även sägas vara en asexuell varelse – inte ännu "förstörd" av sexualiteten. Att Joy har kraften att stå emot Olosky kan tolkas som att han helt enkelt inte känner någon dragning till den sexualitet som påverkar de vuxna. Men genom att ändå försöka närma sig Joy bryter Olosky mot ett starkt sexuellt tabu.

Cirkusfolket ger snart Olosky och hans makt smeknamn: "'Det där' blev snart nog den stående benämningen på det otrevliga inflytande Oloskys närvaro utövade på stämningen inom hela cirkus, och trollkarlen själv kallades för det mesta 'Han.'"⁹⁹ Citationstecknen kring "Han" och "Det där" skapar en känsla av illusion hos läsaren, de understryker också att Olosky inte passar in i de fixerade könskategorierna, han kan ej definieras som en man utan förblir en "man". I sin vampyrroll bryter Olosky mot flera sexuella tabun, och, som redan konstaterats, så är en sexuell relation med en queer figur per definition en queer relation.

Även i *Cirkus Demonio* finner vi exempel på spegelmotivet. Det är Olosky som upprepade gånger synar sig själv i spegeln – en bild vi redan konstaterat tolkats som symbol för samkönat begär. "Som det nu var påminde spegeln honom bara om att hälften av hans makt låg i självbehärskning och koncentration och att han inte fick låta irritera sig. Men fast han en halv minut senare log sitt gåtfulla leende mot sin spegelbild, låg det mordlystnad i hans ögon"¹⁰⁰ Vampyren Olosky personifierar alltså flera sexuella tabun, till exempel samkönat begär, pedofili och polygami. På samma gång som denna sexualitet är hotfull och dödlig, är den någonting oemotståndligt, någonting som endast ett oformat barn kan slippa undan.

Slutsats

Sigge Stark använder sig av flera olika grepp för att presentera alternativ till den heterosexuella tvåsamheten. I romanen *Uggleboet* ifrågasätter Stark uppfattningen om begäret som någonting nödvändigtvis heterosexuellt betingat, men använder sig samtidigt av den heterosexuella kärleken, vilken uppstår i och med att läsaren och Bertil får reda på att Rita i själva verket är en flicka, som alibi för att artikulera en historia om samkönat begär. Samma grepp kan sägas användas i *Baskerflickan*, där Jacks tilldelade genusidentitet skänker kärleksrelationen en viss dissonans samt öppnar upp för en läsning av relationen som en symbol för samkönat begär. Stark presenterar också flertalet alternativa familjekonstellationer i sina romaner, vilka utmanar det traditionella borgerliga familjeidealet

⁹⁹ Stark 1933, s. 24.

¹⁰⁰ Ibid., s. 72.

– exempelvis återfinns i *Manhatareklubben* en storfamilj endast bestående av kvinnor och en liten enbarnsfamilj, med två kvinnor och en liten pojke. I *Cirkus Demonio* fungerar hela cirkusen delvis som en stor familj, men vi återfinner också den ensamstående pappan med en adoptivson.

Stark använder sig även av grepp från den gotiska genren för att skriva om normbrytande sexualitet i sina historier. I *Cirkus Demonio* är det Olosky som med sin sexuella dragningskraft hypnotiserar såväl kvinnor som män i cirkusen. Vampyrgestalten Oloskys funktion blir att artikulera frågor om tabubrytanden – som samkönat begär, polygami och pedofili. Dessa sexualiteter framstår förvisso som livsfarliga, men på samma gång är de i princip omöjliga att undvika. På samma sätt fungerar den mystiska Trollsjön i *Uggleboet* – det är en hotfull men samtidigt oemotståndligt vacker plats dit både Bertil och Harry lockas. De mystiska inslagen i både *Uggleboet* och *Manhatareklubben* ger upphov till känslan att någonting underliggande, odefinierat ligger och pyr under ytan i romanerna. Detta något kan tolkas som just möjligheterna till queera relationer och samkönat begär.

Den romantiska genren, som är dominerande i Starks romaner, kräver i princip en upplösning som innebär en heterosexuell tvåsamhet. Men trots det lyckas Stark på olika sätt alltså komma runt detta krav och presentera normbrytande alternativ inom ramen för genrekonventionerna. En queer läsning av dessa romaner innebär att de heterosexuella relationerna som vid en första anblick verkar vara romanernas raison d'être, förlorar i vikt och främst framstår som alibin för andra underordnade teman – till exempel queera sexualiteter, klassisk feminism och normbrytande genusidentiteter.

Även om Sigge Stark ibland tycks stå bakom en mer essentialistisk syn på kön och genus, finns det många exempel ur romanerna där genus inte alls är en naturlig effekt av könstillhörigheten och där rollfigurernas genus konstitueras av ett görande snarare än av ett varande. Detta framkommer på olika sätt i de olika romanerna. I *Uggleboet* pågår en skolning utav "riktiga män" – en mansroll som innehåller långt mer än vad som ryms i den traditionella bilden av män. Romanen beskriver genusidentiteter som effekt utav en dressyr, och de är inte beroende utav kön. Att skaffa sig ett genus som stämmer med sin könstillhörighet kommer allt annat än naturligt för Harry som slutligen bestämmer sig för att återvända till *Uggleboet* och sin identitet som pojke. I *Baskerflickan* leker Stark med fördomar om kvinnor och mäns naturliga egenskaper och avslöjar dem som osanna – Erik kan sedan helt sonika bortse ifrån Jacks könstillhörighet och tilldelar henne ett tillfälligt, icke kvinnligt betingat genus. I *Manhatareklubben* ställs kvinnorna inför möjligheten att utforska sina egna genusidentiteter genom att överta traditionella manliga roller i den rurala familjen.

Kvinnornas kärlek och lojalitet till varandra presenteras som livsviktig och i slutet är det den kärleken som trumfar den heterosexuella tvåsamheten. Här finns också prov på barnet som en ännu icke formad individ. I *Cirkus Demonio* framstår också genustillhörigheten som en skolning, vilken barnet Joy ännu inte har genomgått. Starks experiment innebär en förskjutning utav traditionella genusidentiteter, samtidigt som hon motsätter sig synen på genus som en direkt effekt av könstillhörigheten. I Starks universum tycks man, genom att träna in vissa specifika beteenden och tankemönster, egentligen kunna välja sitt genus, oberoende av sitt biologiska kön. Detta genus, i sin tur, tycks egentligen vara oviktigt för begäret.

Sammanfattning

I denna uppsats gör jag en queerfeministisk analys av fyra romaner skrivna av den svenska författaren Sigge Stark. Romanerna heter: *Uggleboet*, *Manhatareklubben*, *Cirkus demonio* och *Baskerflickan*. Med Judith Butlers teori som grund undersöker jag sambanden mellan kön/genus och sexualitet i de fyra böckerna och visar på hur konstruktionen av genus ser ut samt hur heteronormen sätts på spel. Jag undersöker också om, och isåfall hur, Sigge Stark använder sig av grepp från både den romantiska och den gotiska genren för att skriva in normbrytande genusidentiteter och sexualitet. Uppsatsen innehåller också en kontextualisering av hennes produktionsvillkor och visar på nödvändigheten i att göra en mothårsläsning av massproducerad romantiskt litteratur.

Källförteckning

Butler, Judith, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, övers. Suzanne Almqvist, Göteborg: Daidalos, 2007. Originalutgåva: Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.

Duplessis, Rachel Blau. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Fjelkestam, Kristina *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och mahaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, Diss., Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2002.

Franck, Mia, "Vampyrens makeover – tystnaden som normbrott i vampyrfiktion" i Kivilaakso, Lönngren, Paqvalén (red.), *Queera läsningar : [litteraturvetenskap möter queerteori]*, Hägersten: Rosenlarv, 2012.

Fyhr, Mattias, *De mörka labyrintherna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Diss. Stockholm: Univ., 2003.

Haggerty, George E, *Queer Gothic*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.

Heggestad, Eva, "En smula karlavulna men ändå vekt kvinnliga", i Heggestad, Williams (red.), *Omklädningsrum: könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Lund: Studentlitteratur, 2004.

Heggestad, Eva *En bättre och lyckligare värld: kvinnliga författares utopiska visioner 1850-1950*, Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2003.

Hirdman, Anja "Det ska bli ett sant nöje att tillfredsställa dig", i Fjelkestam, Hill, Tjeder (red.), *Kvinnorna gör mannen: maskulinitetskonstruktioner i kvinnors text och bild 1500-2000*, Göteborg: Makadam, 2013.

Hughes, Williams, Smith, Andrew (red.), *Queering the Gothic*, Manchester: Manchester University Press, 2009.

Höglund, Anna, *Vampyrer: en kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Diss., Växjö : Växjö universitet, 2009.

Lindén, Claudia, "Är historien alltid redan queer?: Karen Blixens lek med gotiken" i Kivilaakso, Lönngren, Paqvalén (red.), *Queera läsningar : [litteraturvetenskap möter queerteori]*, Hägersten: Rosenlarv, 2012.

Modleski, Tania, *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies for women*, New York: Routledge, 1988.

Niklasson, Bo, *Vem var Sigge Stark?: en biografi*, Helsingborg: Sjöberg, 1990.

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

Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg: Anamma, 2000.

Sjöbohm, Anders, "Den steniga vägen till lyckan: ett försök till analys av Sigge Stark" i Yngve Lindung (red.), *Kiosklitteraturen*, Stockholm: Tiden, 1977.

Stark, Sigge, *Cirkus Demonio*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1933.

Stark, Sigge, *Baskerflickan* [Ny utg.], Stockholm: Lindqvist, 1952.
Originalutgåva: Stark, Sigge, *Baskerflickan: kärleksroman*, Stockholm: Cirkelböcker, 1945.

Stark, Sigge, *Manhatareklubben* [Ny utg.], Stockholm: Wennerberg, 1969.
Originalutgåva: Stark, Sigge, *Manhatareklubben*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1933.

Stark, Sigge, *Uggleboet: svensk roman för Vårt hems bokserie*, Stockholm: Vårt hem, 1924.

Nordisk Kvinnolitteraturhistoria, <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/erotik-etik-och-emancipation>, hämtat den 2/1 - 2014.

Nordisk Kvinnolitteraturhistoria, <http://nordicwomensliterature.net/sv/writer/stark-sigge-pseud-för-signe-björnberg>, hämtat den 2/1 - 2014.