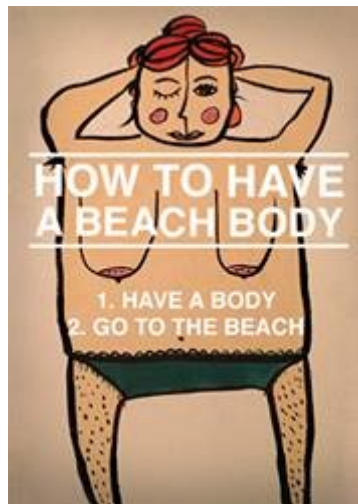




”Det anstår mig inte att göra mig mindre än jag är”

- skönhetsidealet och den kvinnliga grotesken i

textanalyser av Kerstin Ekmans *Grand Final i skojarbranschen*, Muriel Barberys *Igelkottens elegans* och Majgull Axelssons *Moderspassion*



Illustratör Anna N Kjellgren/ [www.annafolio.com](http://www.annafolio.com)

Göteborgs universitet  
Institutionen för kulturvetenskaper

GS 2300 Magisterexamensarbete i  
genusvetenskap

Uppsats 15 hp

Vt 2013

Författare: Carina Holm

Handledare: Ingrid Holmquist

## ABSTRACT

Author: Carina Holm

Master's Thesis (One Year) in Gender Studies

Department of cultural studies

Advisor: Ingrid Holmquist

Language: Swedish, with English abstract

*The Beauty Ideal and The Female Grotesque in textual analyses of The Elegance of the Hedgehog by Muriel Barbery, Grande Final i skojarbranchen [Grande Finale in the Humbug Game] by Kerstin Ekman and Moderspassion [The MotherPassion] by Majgull Axelsson.*

The purpose of this paper is to make a feminist textual analysis of three female protagonists in contemporary novels in order to demonstrate representations of "skeva" female bodies, deviant from beauty-, slender and age norms. The analysis is based on an intersectional perspective which demonstrates the interaction between body, sex, gender, class, sexuality and age. The theoretical material used are class theories by Bourdieu and Skeggs, performative theories by Butler, theories of grotesque realism by Bachtin and the female grotesque by Russo and Lundberg. The characters all belong to the genre of the female grotesque which manifests a feminist protest and a free zone within patriarchal power structures. To "cite" gender wrong, as Butler suggests, seems to create gender dislocation able to include unfeminine, aging, lower class female representations as protagonists in literature.

Key words: Female representation in literature, textual analysis, beauty ideal, grotesque, female grotesque, "skev" body, body background, experience of body, gender, sex, class, sexuality, age, intersectionality, habitus, incorporated feelings, Kerstin Ekman, Muriel Barbery, Majgull Axelsson.

## Innehållsförteckning

1. Inledning	s. 4
1.1 Bakgrund	s. 4
1.2 Syfte	s. 4
1.3 Frågeställningar	s. 5
1.4 Material/avgränsning	s. 5
2. Teoretiska perspektiv	s. 5
2.1 Skönhetsidealet och den skeva kroppen	s. 6
2.2 Stereotyper och normer	s. 7
2.3 Den kvinnliga grotesken	s. 8
2.4 Klassperspektivet	s. 9
2.5 Performativitet och humor som förändringsmekanismer	s. 11
2.6 Ålder och sexualitet	s. 13
3. Metod	s. 13
4. Forskningsöversikt	s. 13
5. Analys av Muriel Barbery's <i>Igelkottens elegans</i>	s. 15
5.1 Renée	s. 15
5.2 Det symboliska kapitalet	s. 20
5.3 Den kvinnliga grotesken och damen	s. 20
6. Analys av Kerstin Ekman's <i>Grand Final i skojarbranschen</i>	s. 22
6.1 Den kvinnliga grotesken och den groteska realismen	s. 23
6.2 Den feministiska protesten	s. 25
6.3 Kroppen och Baba Jaga	s. 26
6.4 Komiken som feministiskt verktyg	s. 30
6.6 Den galna kvinnan kommer ner från vinden	s. 31
6.7 Sexualiteten	s. 33
7. Analys av Majgull Axelssons <i>Moderspassionen</i>	s. 35
7.1 Minna och Sally	s. 35
7.2 Genus, klass och sexualitet	s. 36
7.3 Kroppstillhörighet och inkorporerade minnen	s. 38
8. Slutdiskussion	s. 40
9. Litteraturlista	s. 44

## 1. Inledning

### 1.1 Bakgrund

Västvärlden har under decennier drivit upp skönhetsidealen till de retuscherade ouppnåeliga kopior som figurerar i reklam och massmedia idag. Informationskampanjer drivna av ideella krafter samt genuspedagoger på skolor lär ut massmediaanalytiska metoder till eleverna för att motverka att de slukas av det könsstereotypa monster som kommersialismen har släppt lös. Genom att ge handlingsstrategier i att genomsåda de reproducerade genusbevarande stereotyperna och genom bildanalys och information om massmedias konsekvenser för den egna kroppen hoppas man tämja monstret något i dess skadeverkningar på framförallt unga människor. Den allmänna uppfattningen är att massmedia har stor inverkan på ungas hälsa.<sup>1</sup> Fortfarande är det övervägande delen flickor och kvinnor som påverkas negativt på grund av att illusionen av att aldrig duga genomsyrar mediabilden. Sexistisk kommersialism med patriarkala förtecken internaliseras i unga kvinnors kroppar genom olika medier. Konsekvenserna är allvarliga. Självhat och självsvält som vid anorexia nervosa och bulemi kan få dödlig utgång. Susan Bordo ser dessa sjukdomar som protestaktioner mot det feminina idealet, men som tänjer det femininas gränser till att inkludera även det sjuka i idealet.<sup>2</sup> På senare år har det utvecklats ett allt mer ouppnåeligt objektifierat och sexualiserat kroppsideal även för pojkar och män.

Det är ett angeläget ämne för mig och grundar sig på att jag under många år med pedagogiska interaktiva övningar introducerat unga i att kritiskt granska massmedias framställning av ideal ur ett genusperspektiv. I det arbetet har jag också mött de av idealet orsakade skadeverkningar. Mot bakgrund av detta blev jag uppmärksam på att det i nutida litteratur skriven av kvinnor har dykt upp en karaktär, en annan representation av kvinnlighet, den som avviker från skönhetsidealet. Det fick mig intresserad av att undersöka om det eventuellt kan finnas fler av dessa karaktärer nu än tidigare. Min nyfikenhet väcktes när författare som är flitigt lästa och med stor spridning i Sverige, Frankrike och internationellt, under samma tidsperiod, publicerar litteratur med denna karaktär i huvudrollen.

### 1.2 Syfte

Att ur ett feministiskt perspektiv analysera ett urval karaktärer i skönlitterära texter med syftet att synliggöra representationer av kvinnlighet i litterära gestalter och betydelser av skeva kroppar avvikande från smalhets-, skönhets- och åldersnormen. Av den anledningen vill jag titta närmare på karaktären utifrån kropp, kön, genus, klass, sexualitet och ålder. Fokus i analyserna kommer att

---

1 Susan Bordo: *Unbearable weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley/ Los Angeles, 2003. s. xiv.

2 Bordo s. 176.

variera beroende på texternas innehåll. Syftet är också att diskutera betingelser för förändring. Utifrån Butlers teorier om det performativa, repetitiva, citering och normskapande vill jag undersöka om idealets repetitiva bana kan sättas ur kurs och röra sig i en annan riktning och i så fall skapa andra normer för representationer av kvinnlighet.

### 1.3 Frågeställningar

Vad är utmärkande för representationen av kvinnlighet i de litterära gestalterna i förhållande till kropp, kön, genus, klass, sexualitet och ålder? Hur kan förändring skapas på diskursiv väg? Kan karaktärernas skeva kroppar utmana normer för representation av kvinnlighet i media? Vad är förutsättningarna för att störa idealets repetitiva bana och möjliggöra en sådan kursförändring? Kan humorn och självironin luckra upp till synes fasta kategorier i mitt material och i så fall hur?

### 1.4 Material/ avgränsning

I analyserna har jag valt att fokusera på litteratur skriven av kvinnor och som finns tillgänglig på svenska från år 2009 och framåt.<sup>3</sup> Materialets ursprung är Europa och har således en västerländsk kontext och kan ställas mot ett västerländskt skönhetsideal.

Mitt material består av Kerstin Ekmans *Grand Final i skojarbranschen* (2011), Majgull Axelssons *Moderspassion* (2011), Muriel Barberys *Igelkottens elegans* (2009) som också har filmatiserats under namnet *Le Hérisson* (2009).

Det finns i svensk litteratur ett flertal exempel på självständiga, barska kvinnor som tar plats däribland Majorskan i Ekeby i Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* och ”Ma chère mère” i Fredrika Bremers *Grannarna*. Med anledning av min avsikt att undersöka nutida litteratur kommer dessa inte behandlas i denna uppsats. Det som verkar vara litteraturvetenskapligt nytt och som har väckt mitt intresse är att de nutida karaktärerna har tagit sig från en underordnad position i de litterära verken till att inneha huvudrollen.

## 2. Teoretiska perspektiv

I denna uppsats kommer kropp, kön, genus, klass, sexualitet och ålder att analyseras. Jag ser varken kön eller genus som något stabilt utan föränderligt. Jag använder Butlers performativitetsteori som förklaringsmodell för genusbegreppet och dess mekanismer. Syftet är inte att reproducera binära motsatspar gällande kön och genus utan att undersöka normens gränsområden.

Inledningsvis har jag valt att presentera några för uppsatsen centrala begrepp.

---

<sup>3</sup> Samtliga publicerade på originalspråk mellan 2006-2011.

## 2.1 Skönhetsidealet och den skeva kroppen

Här kommer jag att redogöra för vad skönhetsidealet är och hur kroppar synliggörs respektive osynliggörs och dess betydelse. I mitt sätt att se på skönhetsidealet och kroppen spelar Susan Bordos klassiker *Unbearable Weight* (1993) och Anja Hirdmans *Tilltalande bilder* (2002) en stor roll. I Mary Russos *The Female Grotesque* (1995), Anna Lundbergs *Allt annat än allvar* (2008) och Maria Margareta Österholms *Ett flicklaboratorium i valda bitar* (2012) formas kvinnors kroppar enligt andra mått än skönheten vilket är relevant för min analys. Ansatsen i uppsatsen är att synliggöra representationer av skeva kroppar i litteraturen. Maria Margareta Österholm beskriver den skeva kroppen:

Att vara skev innebär att avvika från linjen och kanske till och med skeva till den, genom att på olika sätt röra sig utanför eller på gränsen av det som är begripligt i den heteronormativa ordningen.<sup>4</sup>

För att synliggöra kontrasten som gör att kroppar ses som skeva, osymmetriska, stora, gamla osv vill jag undersöka skönhetsidealets betydelse, dess förhållande till makt och dess betydelse för skapandet av det kvinnliga groteska.

Det är ett faktum att yngre kvinnor är i fokus i det mediala bildspråket. Framförallt i massmedia synliggörs den fläckfria bilden av den unga kvinnan. Med utgångspunkt från de gestalter jag har valt att synliggöra vill jag poängtera att även äldre kvinnor pressas av ideal i media. Bordo beskriver begreppet ”aging beautifully”<sup>5</sup>, ett uttryck för att vi ska åldras med ”style, confidence and vitality”<sup>6</sup>. Bildbevis på de som lyckats presenteras i massmedia.<sup>7</sup> Det finns en fara i att uppvärdera idealen. Enligt Anja Hirdman är skönhetsidealet en projektion:

Kvinnor är inte bara en bild, de är en särskild typ av bild, en fixerad illusion av skönhet. Skönhet är per definition en projektion, en bild som uppstår i och genom den som ser.<sup>8</sup>

Det vi ser i ett ideal väcker ett begär hos betraktaren, dels ett begär av betraktaren som vill ha och äga ”objektet”, dels ett begär att sträva efter att skapa och göra om sig själv till att likna idealbilden. Begärets utformning är beroende av vem som betraktar. Idealet är åtråvärt och närmast ouppnåeligt

<sup>4</sup> Maria Margareta Österholm: *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Stockholm, 2005. s. 56.

<sup>5</sup> Bordo s. xxiv.

<sup>6</sup> Bordo s. xxiv.

<sup>7</sup> Bordo s. xxiv.

<sup>8</sup> Anja Hirdman: *Tilltalande bilder*. Stockholm, 2001. s. 265.

och skapar en ojämnhet mellan människan och idealet. Anna Lundberg skriver i sin avhandling *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattekultur* att:

/.../definitionen av kvinnlighet och idealet/.../ rankar det vackra högre än det fula /och/ dominerar vår kultur så till den milda grad att det kan beskrivas som hegemoniskt.<sup>9</sup>

Skönhetsidealets hegemoni<sup>10</sup> är en ständigt närvarande maktstruktur som ger de privilegierade fördelar, liksom alla maktordningar. Idealet skapar en asymmetrisk maktrelation mellan människor, där det sköna rankas högre.<sup>11</sup> Av betydelse för skönhet är också en visst beteende som exempelvis passivitet, underdånighet och anpasslighet vilket brukar vara starkt kopplat till ett feminint genusuttryck.

Skönhetsidealet bestäms av den patriarkala strukturen och den heterosexuella matrisen, den dikotomi som Butler anger kräver två motsatta genus, ett feminint och ett maskulint. Tiina Rosenberg beskriver i inledningen till översatta texter av Judith Butler i *Könet Brinner!*<sup>12</sup> hur heteronormen fungerar som ett uteslutande och bestraffande system där det avvikande, det Andra, bestraffas med våld eller marginalisering, osynliggörande, stereotypisering och homofobi.<sup>13</sup> Den patriarkala strukturens makt över kvinnors kroppar skapar ideal som inkluderar och exkluderar utifrån normer för kropp och skönhet. Dessa normer kan inkluderas i heteronormen där kropp och skönhet i media förväntas tillfredsställa ett patriarkalt heterosexuellt begär. Ur denna synvinkel kan skönhetsidealet som norm ses osynliggöra genom uteslutande av kroppar utanför normen med bestraffande konsekvenser som anorexi och bulemi. En förändring av idealen är av vikt för kvinnors hälsa.

## 2.2 Stereotyper och normer

När man i feministiska sammanhang talar om skönhetsideal används stereotyper som förklaringsmodell. En stereotyp är, menar Stuart Hall<sup>14</sup>, en ”typ” som skalats av, förenklats och fixerats. Vidare bestäms stereotypen utifrån dikotomin det ”normala” och det ”accepterade” respektive det ”abnormala” och det ”oaccepterade” där allt som kan tänkas innefatta det sistnämnda

<sup>9</sup> Anna Lundberg: *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattekultur*. Göteborg, 2008. s. 56.

<sup>10</sup> Hegemoni är begrepp som grundar sig i att en idé framstår som självklar, naturlig och normal. De som innehar ledande ställning som bärs upp av denna idé vill behålla ställningarna oförändrade. Antonio Gramsci använder den i sin maktanalys om kapitalismen. Kampen om makten över tanken är central.

<sup>11</sup> Lundberg s. 56f.

<sup>12</sup> Judith Butler: *Könet brinner! Texter i urval av Tiina Rosenberg*. Stockholm, 2005.

<sup>13</sup> Butler 2005 s. 11.

<sup>14</sup> Stuart Hall: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Milton Keynes, 1997. s. 257.

utesluts och försluts. En viktig ståndpunkt i Halls beskrivning är att en stereotyp ”tends to occur where there are gross inequalities of power”<sup>15</sup>. Normer och stereotyper följer likartade mönster. Den makthavande gruppen i ett normsystem kan när det gäller stereotyper översättas till västvärlden som hegemoniskt skapar ett skönhetsideal där både kvinnors personlighet och känslor samt hull, finnar och blod skalas av och reduceras. Det ”normala och accepterade” är ungt, smalt och ljuvt medan den skeva, åldrande, asymmetriska kroppen exkluderas och får representera det ”abnormala och oacceptabla”. Det konstgjorda, till perfektion retuscherade, värderas högre än det äkta, genuina och unika. Bordo tar upp konsekvenserna av kroppsfixering vilka står i skarp kontrast till dem som tidigare ideal, som att ”sträva efter att må bra” och att ”känna sig bekväm i sin kropp”, resulterade i Bordo som en syn som snabbt håller på att bli ”en relik från en annan era”<sup>16</sup>.

På grund av att vår omvärld ser ut som jag ovan har beskrivit vill jag, inom uppsatsens ramar, lyfta en karaktär som inte följer idealet/ normen. Att ”göra” femininitet är något helt ovidkommande och ointressant för karaktären. Dessutom är hon mer fokuserad på annat görande och skapande än inför ”konsten att bli betraktad”<sup>17</sup>. Att inte anpassa sig till den som ser, till den som bedömer, har en frigörande verkan för karaktären och skapar ett oberoende av betraktaren. I analysen om den skeva kroppen kommer jag visa hur ointresset för ”konsten att bli betraktad” visar sig i representationer av kvinnlighet i mitt material.

### 2.3 Den kvinnliga grotesken

Russo beskriver hur det kvinnliga görandet och varandet är en riskfylld position beroende av den yttre blickens bedömning. I *The Female Grotesque*<sup>18</sup> presenteras stereotypiserade kvinnliga föraktade figurer som inte ”gör” femininitet. Bachtins beskrivning av grotesken<sup>19</sup> visar hur den ”upp-och-nervända” hierarkin används i parodin för att förlöjliga makten. Grotesken är, enligt Bachtin, en kroppsmaterialistisk figur. Kroppens nedre delar upphöjs genom överdrifter vilka följer växandets, fruktbarhetens och överflödets logik och symboliserar alstrandet och skapandet. Eva Lilja belyser i *Den dubbla tungan*<sup>20</sup> att kvinnor i litteraturen ofta skildras som mage och kön vilket per definition gör representationen av kvinnlighet till en grotesk. Vidare konstaterar Lilja att ”de groteska motiven öppnar upp för ett könsperspektiv, som dock inte utförs i Bachtins bok.”<sup>21</sup>. Bachtin saknar helt enkelt genusperspektiv. I analyserna kommer därför Bachtins grundläggande

---

15 Hall s. 258.

16 Bordo s. XXii.

17 Lundberg s. 18.

18 Mary Russo: *The female grotesque*. New York, 1994

19 Michail Bachtin: *Rabelais och skattets historia*. Gråbo, 1986

20 Eva Lilja: *Den dubbla tungan*. Göteborg, 1991

21 Lilja s. 83.



begrepp kombineras med Russos feministiska synsätt. Russos kvinnliga grotesk är en skapelse byggd på sin motsats och hennes teorier kan synliggöra hur ideal respektive grotesk båda ”görs” i enlighet med Butlers performativitetsteori. Butlers teorier kommer i det avseendet att visa hur produktionen av genus, klass och sexualitet återskapas repetitivt. Lundberg pekar ut några av de stereotyperade föraktade kvinnogestalterna som avviker från ett feminint genus:

*.../ den överviktiga, via den anorektiska och den hysteriska, den alltför handlingskraftiga, långa, icke-heterosexuella, sjuka, havande, icke fertila, oregerliga kvinnan, gamla käringar, skrikande suffragetter och bh-brännande feminister.<sup>22</sup>*

Karaktären som jag vill belysa är skildrad i enlighet med några av de kvinnogestalter som Lundberg och Russo nämner ovan. De fiktiva gestalterna gör på ett sätt motstånd mot den rådande ordningen, men lever samtidigt utanför denna ordning. De är osynliggjorda av omvärlden men de lever också gömda för att kunna vara ifred och vara sig själva, i en form av ett (delvis självvalt) dubbelliv. De föraktade kvinnogestalter som Russo beskriver tar en risk i ”görandet” av ofeminin kvinnlighet. De gestalter som jag har intresserat mig för blir stereotyperade på grund av att de inte följer den patriarkala ordningen och gestaltar därmed de ”Andra”.

Den maktasymmetriska dikotomin norm/icke-norm är präglad av två positioner varav båda tenderar att bli stereotyperade: å ena sidan det i västerländsk kontext normbildande skönhetsidealet, å andra sidan den kvinnliga grotesken som går utanför den patriarkala ordningen.

## 2.4 Klassperspektivet

Pierre Bourdieu och Beverley Skeggs teorier kommer att ligga till grund för min analys om klass. Jag kommer att utgå ifrån att klass är rörligt, det ”görs” på samma sätt som genus ”görs” performativt och repetitivt. Klass är med detta synsätt inte något statiskt och stabilt men repetitivt.

Bourdieu's modell<sup>23</sup> visar hur positioner och relationerna mellan dessa positioner utgör olika former av makt. Bourdieu frångår det traditionellt marxistiska i sina teorier genom att utvidga klasspositionerna och frambringa andra former genom vilka klass skapas. Bourdieu delar i sin teori upp de olika kapitalen i ekonomiskt kapital (ärvda och införskaffade tillgångar), kulturellt (exempelvis smak), socialt (kontakter, relationer, umgänge) och symboliskt kapital (det av makten legitimerande kapitalet). Beroende på hur mycket av dessa olika kapital varje individ innehar, påverkar det dennes rörlighet i det sociala rummet. Det kulturella kapitalet måste bli legitimerat

<sup>22</sup> Russo citerad av Lundberg s. 56.

<sup>23</sup> Bourdieu 1993 s. 290-291

innan det kan inneha symbolisk makt. Det är genom det symboliska kapitalet som jag ser en förändringspotential i klasstrukturer som intresserar mig.

Skeggs, vars teorier utgår från Bourdieu, väljer att istället för kapital tala om ekonomiska, kulturella och moraliska resurser i syfte att visa hur en del kulturella resurser inte fungerar som kapital eftersom de inte är utbytbara, men ändå innehar värde för dem som använder och skapar dem<sup>24</sup>. Skeggs visar i sin studie hur den brittiska medelklassens feminitet fungerar som kulturellt kapital med dominerande värde och omvandlat till symboliskt kapital, men belyser också hur feminiteten blir problematiskt i Bourdieus modell eftersom den inte är dominant i samma mening som maskuliniteten är.<sup>25</sup> Skeggs utgår från en patriarkal könsmaktsordning och menar att trots den makt som feminiteten ger medelklassens kvinnor är de fortfarande underordnade män strukturellt. Bourdieu tar i vissa sammanhang upp kategorin kön, men han har inte ett förankrat genusperspektiv i sina teorier. Det har däremot Skeggs. Hon framhåller gällande kopplingen mellan skönhetsideal och klass att the division between the sexual and the feminine was, historically, most carefully coded at the level of conduct, where *appearance became the signifier of conduct*; to look was to be.<sup>26</sup> På ett liknande sätt har det i Bourdieus undersökningar av överklassen framkommit att en ”naturligare” framtoning har ett högre kulturellt värde/kapital.<sup>27</sup> Det artificiella och konstgjorda bidrar i en binär maktordning till en förlust i kulturellt kapital. Kroppen materialiserar klass som ”/.../ the most indisputable materialization of class taste. The body is sign-bearing, sign-wearing/.../”<sup>28</sup>. I det ”naturligas” högre kapital inbegrips den smala kroppen. Klasshierarkin och skönhetshegemonin samverkar här och ger den smala kroppen och dess symboliska kapital ”kroppskontroll” ett högre kulturellt värde än den skeva och symboliskt okontrollerade kroppen.

Beverley Skeggs genomgående tema i sin studie av arbetarklasskvinnor är respektabilitet där normeringen av det respektabla är en central faktor. Att iscensätta ett kvinnoideal som omvårdande, empatisk och respektabel var eftersträvansvärt för kvinnorna i undersökningen. Den okontrollerade, sexuella kroppen står i kontrast till den ordentliga, anständiga. Skeggs visar hur klass och feminitet samverkar i skapandet av den kvinnliga grotesken, ”den Andra”, vars motpol är respektabilitet.

Bourdieu noterar att kunskap alltid är betydelsefullt för var och hur vi är positionerade i klassificeringsschemat. Skeggs hänvisar till Bourdieu och menar angående kunskapens betydelse:

*/.../ knowledge is always a matter of positioning. It is the space from which we speak, the political,*

24 Beverley Skeggs: *Class, Self, Culture*. London, 2004. s. 17.

25 Skeggs s. 16.

26 Skeggs s. 100.

27 Skeggs s. 101.

28 Skeggs s. 102.

disciplinary and social inheritances that we travel through, which leave traces and marks upon us, enabling us to see some things and be blind to others.<sup>29</sup>

I Bourdieus teorier är positionen från vilken man talar viktig. Den ”resa” man har gjort kan ses och tolkas av andra genom spår och markeringar. Individen har i processen fått ett seende för vissa saker och en blindhet inför annat. Bourdieus begrepp habitus synliggör hur individers livsstilar och smak bygger på ett system av skillnader vilka är fyllda av ett klassbetingelser<sup>30</sup>. Klasshabitus, den förkroppsligade formen av klassens betingelser<sup>31</sup>, är särskilt intressant i analysen av förhållandet mellan kropp och klass i mitt material. Dessutom vill jag se vilken betydelse de sekundäregenskaper har som är inkluderade i en klass. Genom habitusbegreppet vill jag också undersöka förkroppsligandet av praktiker och känslor utifrån Bourdieus och Probyns teorier och resonemang.

Elsepeth Probyn belyser i sin artikeln *Everyday Shame*<sup>32</sup> den affektteoretiska aspekten av habitus och har utvecklat Bourdieus teorier vidare genom förkroppsligandet av känslor:

Affect theory, in particular approaches indebted to Tomkins, promises a different gestalt of the everyday, wherein it becomes impossible to maintain ‘culturally constructed “feelings” and “emotions” [as] substantially divorced from the materiality of the body.’<sup>33</sup>

Probyn menar i sin artikel att Bourdieu endast uttalar sig vagt om affekt och känslor. Jenny Sundén beskriver att känslorna inte går att särskilja från den kroppsliga materialiteten<sup>34</sup>. Enligt Brian Massumi är affekt något förkroppsligat och direkt, något som föregår språket ”för huden är snabbare än ordet”<sup>35</sup>. Probyns affektteoretiska resonemang intresserar mig särskilt i förhållande till klass. Att kroppen bär med sig den erfarenhet som man har av klass och därmed också de känslor som förknippas med underlägsenhet/överlägsenhet.

## 2.5 Performativitet och humor som förändringsmekanismer

Min ansats i analyserna är att visa om och hur en rörlighet och förändring av maktpositioner är möjlig. Butlers performativitetsteori belyser hur genus och makt återskapas performativt i en aldrig sinande rörelse och öppnar upp för en diskursiv förändringsprocess. Butler talar om skillnad utifrån

29 Skeggs s. 45.

30 Pierre Bourdieu: *Kultursociologiska texter*. Stockholm/Stehag, 1993. s. 298-300.

31 Bourdieu 1993 s. 251-255.

32 Elsepeth Probyn: ”Everyday shame”. *Cultural Studies*, 18:2-3, 2004, s. 328-349

33 Probyn s. 329.

34 Sundén s. 29.

35 Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham, 2002. s. 25.

normbegreppet och menar att det som inte är i normen således är utanför och kan därför betraktas som ”det Andra”. I *Undoing gender*<sup>36</sup> diskuterar hon genus som norm i skapandet av den binära genuskonstruktionen som utgår från ett feminint och maskulint genus. Butler problematiserar relationen genus och norm så här:

The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it. To be not quite masculine or not quite feminine is still to be understood exclusively in terms of ones relationship to the ”quite masculine” and the ”quite feminine”.<sup>37</sup>

Butler menar att även den/det som står utanför normen står i förhållande till och existerar i en maktrelation till normen. Den som inte är ”riktigt feminin”, enligt Butler, innehar den positionen endast i förhållande till normen. Liksom Skeggs teori om femininitetens betydelse för klass kan det kulturella och symboliska kapital som femininiteten kan sägas utgöra teoretiskt förflytta gränser genom en successiv inkludering av det ”inte riktigt feminina”. Butler hävdar också att en förändring är möjlig. Genom begreppet ”citering”<sup>38</sup> kan den performativa rörelsen genom att citera ”fel”, utanför, bredvid eller skevt leda till att en förskjutning av genus kan ske.

Braidottis feministiska strategi lägger handlingskraften hos feministerna själva i artikeln ”Cyberfeminism with a difference”<sup>39</sup>. Hon beskriver hur konst och performance kan flytta fram positionerna för feministiska aktivister och hävdar att vi behöver ta farväl av ”det andra könet” och ”det eviga feminina”. Hon anser att vi istället ska tänka om och använda försiktighet, medkänsla och humor:

We rather need more complexity, multiplicity, simultaneity and we need to rethink gender, class and race in the pursuit of these multiple, complex differences. I also think we need gentleness, compassion and humour to pull through the ruptures and raptures of our times. Irony and selfhumour are important elements of this project and they are necessary for its success, as feminists as diverse as Helene Cixous and French & Saunders have pointed out.<sup>40</sup>

Braidottis teori om att inkludera ironi och humor för att uppnå en förändring i tankeprocessen kring

36 Judith Butler: *Undoing Gender*, New York, 2004

37 Butler, 2004, s. 42

38 Judith Butler: *Gendertrouble*, New York, 1990 s. 179

39 Rosi Braidotti: ”Cyberfeminism with a difference” *New Formations No 29*, 1996

40 Braidotti s. 256

genus och klass är något som många feministiska aktivister har anammat. Lilja tar upp humor när hon analyserar Sonja Åkessons diktning som har tydliga groteska drag: ”Ironin såväl som humorn innebär en distanseringseffekt. Eländet hålls på avstånd. Det uppstår en känsla av överlägsen lättnad.”<sup>41</sup> I analyserna kommer jag att belysa dess betydelse i en litterär kontext.

## 2.6 Ålder och sexualitet

Sandberg behandlar åldersbegreppet i *Getting Intimate a feminist analysis of old age, masculinity and sexuality*<sup>42</sup> och visar på ett alternativt sätt att tänka om äldre genom ”affirmative old age”<sup>43</sup> vilket grundar sig i en mer positiv relation till ålder. Sandberg använder ett mer formbart åldersbegrepp än det fixerade.

Sexualitet har en central roll i representationerna i mitt material. Äldres sexualitet ses enligt Sandberg som något ”generally understood as no-wanted and non-desirable and is often made invisible”<sup>44</sup>. Det är av vikt att notera intersektionaliteten i kön, klass, ålder och dess betydelse för sexualiteten. Min ståndpunkt är att ålder liksom de andra kategorierna är rörliga och föränderliga.

## 3. Metod

Jag kommer att genomföra en textanalys av litteraturen. Jag vill undersöka hur representationen av kvinnlighet ser ut i kulturanalytisk mening. Representationen kommer att ses som både beskrivande och skapande av kulturella föreställningar av kvinnlighet. Analysen kommer att ha ett genomgripande intersektionellt perspektiv där maktförhållandena blir synliga. Kropp, kön, genus, klass, sexualitet och ålder samverkar intersektionellt i olika situationer. Jag kommer att i analyserna lyfta det intersektionella samspelet där det har betydelse i syfte att synliggöra maktstrukturer. I analyserna kommer jag för varje enskild litterär text att fokusera olika mycket på kropp, kön, genus, klass, sexualitet respektive ålder beroende på textens innehåll. Koncentrationen kommer att ligga på analysen av representation av kvinnlighet med ett feministiskt förhållningssätt i läsning och analys.

## 4. Forskningsöversikt

Det har inte publicerats några vetenskapliga verk eller artiklar som behandlar *Grand Final i skojarbranschen* (2011), *Igelkottens elegans* (2006, 2009 i svensk översättning) och *Moderspassionen* (2011). Forskningen om Kerstin Ekmans författarskap är för övrigt omfattande och inbegriper såväl doktorsavhandlingar som olika vetenskapliga artiklar. Jag har själv intresserat

41 Eva Lilja: *Den dubbla tungan*. Göteborg, 1991, s. 85

42 Linn Sandberg: *Getting intimate: a feminist analysis of old age, masculinity & sexuality*. Akad. Avh. Linköping 2011

43 Sandberg s. 40.

44 Sandberg s. 47.

mig för Ekmans författarskap i en c-uppsats i litteraturvetenskap *Betydelsen av kön, genus, makt och sexualitet och dess konstruktion i Kerstin Ekmans Knivkastarens kvinna*.

Lisbeth Larsson belyser i antologin *Röster om Kerstin Ekman*<sup>45</sup> den kvinnotematik som övergriper hela författarskapet. Så även *Grand Final i skojarbranschen*, som dock särskiljer sig från tidigare verk i sin parodiska form. Ekman har i tidigare texter använt sig av uråldriga myter intertextuellt<sup>46</sup>. Jag anser att Ekman i *Grand Final i skojarbranschen* introducerat en ny mytologi i sitt författarskap.

Lisbeth Larssons artikel<sup>47</sup> beskriver mottagandet av autofiktion skriven av kvinnor som högst problematiskt och synliggör den kritik som Ekman lyfter i romanen: mäns autofiktion mottages som sådan och ifrågasätts inte, medan kvinnors verk granskas utifrån sanningshalten i texten. Ekman har mot denna bakgrund valt en oangriplig genre: parodin på autofiktionen, vilken inte gör anspråk på varken sanning eller fiktion. I en recension av *GF* skriver Liljestrand om autofiktionen att "Babba och Lillemor mer än en autofiktiv kurragömmalek; de blir verkliga romanfigurer, deras komplexa relation och ömsesidiga beroende en berättelse som andas utanför idéromanens symbolvärld."<sup>48</sup> Hjort lyfter hur humorn påverkar i romanen: "när Babba börjar leka med vinannonser och klistra in varningstexter i antikvariatböckerna 'Litteratur påverkar hjärnan och minskar fruktsamheten' fattar jag äntligen sympati för denna häxan surtant".<sup>49</sup>

Ulrika Milles recenserar *Moderspassionen* i DN: "Majgull Axelsson har alltid rört sig hemtam i det där mörkret mellan generationerna i sina romanvärldar, och framför allt följt kvinnor som fastnat i det nät av skuld och skam som 1900-talet vävde åt dem som inte dög. I varpens inslag av klass och kön fastnade de övergivna, de som födde oäkta barn, hade dåligt rykte och låg självkänsla. De, vars kapacitet att stärka och sörja för andra, bröts ner och gjorde dem till dåliga mammor som kvinnligt lade all skuld på sig själva."<sup>50</sup> Hanna Nordenhök beskriver i sin recension<sup>51</sup> hur romanen iscensätter klassamhället och patriarkala strukturer: "Majgull Axelssons nya bok skildrar det såriga bandet mellan mödrar och döttrar. Moderssymbiosens uråldriga motiv blir här en mörk samtidsskildring av en söndertrasad kvinnohistoria, frambringad ur det svenska klassamhällets och patriarkatets tvingande virvlar. Det är ett socialt landskap där horor förblir horor och lösaktiga mödrar föder döttrar av samma sort. Där den inlärda skammen och

45 Lisbeth Larsson: "I källaren en skärva- Om Kerstin Ekmans En stad av ljus och Doris Lessings Staden med fyra portar", *Röster om Kerstin Ekman. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i oktober 1992*, Stockholm, 1993.

46 Maria Schottenius: *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Ekmans romankonst*. Akad.avh. Stockholm, 1992.

47 Lisbeth Larsson: "Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing" *Tidskrift för genusvetenskap* 2010:4

48 Jens Liljestrand: "Kerstin Ekman: Grand Final i skojarbranschen" *Dagens Nyheter* 20111022

49 Elisabeth Hjort: "Ömsint och kompromisslöst" *Svenska Dagbladet* 20111021

50 Ulrika Milles: "Majgull Axelsson: Moderspassion". *Dagens Nyheter* 20110822

51 Hanna Nordenhök: "Mörkt morsarv". *Aftonbladet* 20110817

underlägsenhetskänslan lägger sig som en tung och ödesmättad filt över människolivet.”<sup>52</sup>

Muriel Barberys skönlitterära *Igelkottens elegans* tillhör populärkulturen. Formen är enkel och vardagligt berättad och texten är kronologiskt uppbyggd. Den franska filosofiläraren med en förkärlek för Japan, född i Casablanca, menar själv att det inte är en bra bok och är överraskad av vilken genomslagskraft den har haft.<sup>53</sup> Jarlsbro uttrycker att den ”varmhjärtade Renée med bitvis underfundig humor om sin vardagstillvaro/.../tar pulsen på dagens franska samhälle, i synnerhet på dess kulturelit, och ägnar sig med jämna mellanrum åt filosofiska utläggningar och reflexioner om konstens mirakel”. Men Jarlsbro är kritisk till Barberys gestaltning i *Igelkottens elegans* och menar att romangestalterna avviker från klyschor men att författaren själv faller i ”plattitydernas fälla” och allför ivrigt uttrycker sina åsikter om det franska samhället.<sup>54</sup> Med tanke på romanens popularitet kan man tolka det som att det är precis dessa åsikter som intresserar läsarna. Det är denna popularitet som intresserar mig.

## 5. Analys av Muriel Barberys *Igelkottens elegans*

### 5.1 Renée

I *Igelkottens elegans* får vi följa två parallella röster, dels genom den 54 åriga kvinnliga portvakterskan Renée Michels tankar och funderingar och dels genom den 12-åriga Paloma Josses dagbok. Inledningsvis i analysen får Palomas röst presentera Renée:

Madame Michel har igelkottens elegans: utåt är hon full av taggar, en riktig fästing, men min intuition säger mig att hon inombords är lika enkel och raffinerad som igelkotten, detta lilla djur som felaktigt uppfattas som slött och som är obevekligt enstörigt och otroligt elegant. (s. 145)

Den överintelligenta och djupt olyckliga flickan Paloma, boende i fastigheten på rue de la Grenelle 7 i Paris finare kvarter, beskriver portvakterskan som raffinerad och elegant, men med taggig framtoning. Paloma avtäcker Renées förklädnad som portvakt i ovanstående citat, men hon bevarar hemligheten väl. Huvudpersonen fortsätter på alla vis att hålla sitt hemliga liv dolt och vill inte bli avslöjad. Portvakterskan beskriver sig själv på ett mer realistiskt, groteskt sätt, inte utan självironi:

Jag är änka, kortväxt, ful, småfet, har förhårdnader under fötterna och lider vissa självförpestande morgnar av kadaverliknande andedräkt. (s.9)

<sup>52</sup> Nordenhök *Aftonbladet* 20110817

<sup>53</sup> Therese Uddenfelt: ”Muriel Barbery vill bli bättre” *Dagens Nyheter* 20101120

<sup>54</sup> Jeana Jarlsbro: ”Spänningen får ett lojt slut” *Svenska Dagbladet* 20090819

Beskrivningen av en representation av kvinnlighet som ”kortväxt, ful och med förhårdnader på fötterna” utgör i ett binärt motsatspar en polariserande position mot skönhetsidealets långa, slanka, välskötta kropp. Skötseln av kroppen, vilket implicit är att ”göra” skönhet, kan ge kvinnor makt.<sup>55</sup> Motsatsparet är integrerat i skönhetens hegemoni och sätter avtryck i texten och introducerar karaktärens underordnade maktposition. Den 54-åriga Renée är inte helt nöjd med hur hon framstår i den här världen. Renée beskriver sig själv när hon var liten som ”ett apatiskt och halvt om halvt vanskapt barn” (s.35) och ”jag var så enastående ohyggligt ful/.../ att redan i femtonårsåldern syntes det hurdan jag skulle bli när jag fyllde femtio” (s.39). Den skeva kroppen, den som inte överensstämmer med normen, kommer här till uttryck i huvudpersonens internaliserade patriarkala blick på sig själv. Den kvinnliga grotesken är enligt Russo den kvinnofigur som ”misslyckas” eftersom hon agerar, låter och ser ut på ett sätt som inte stämmer med den kvinnliga ”konsten att bli betraktad”.<sup>56</sup> Den kvinnliga grotesken blir i mötet med den patriarkala blicken föraktad och stereotypiserad. Personbeskrivningarna är humoristiskt återgivna och Renée gestaltas som en medveten och självironisk karaktär. Ändå framstår hon inte som okänslig inför den yttre betraktaren som hon raljerar över i sina ohämmade avslöjanden av sina tillkortakommanden. Istället framstår kroppen för portvakterskan som något hon får stå ut med, något bestående och oföränderligt. Elspeth Probyn talar om kroppen som somatisk minnesbärare<sup>57</sup>, hur minnet sitter i kroppen: ”the body is the flesh of memory”<sup>58</sup>. Renées deterministiska upplevelse av sin egen kropp kan här ses som att minnena av hennes kropp och utseende har etsat sig fast vid kroppen, till synes oföränderliga. I uttrycket ”the body is the flesh of the memory” kan minnen av klass- och kroppstillhörighet mötas intersektionellt. Jag vill här introducera ett nytt begrepp. Med ”kroppstillhörighet” vill jag betona att olika kroppar är lika strukturellt och hierarkiskt ordnade som klass, ålder, kön, genus osv. Jag anser också att uttryck som ”kroppsbakgrund” och ”erfarenhet av kropp” är användbara begrepp. Det inkorporerade minnet hänger samman med Bourdieus teorier om individers och grupper livsutrymme som genom mentala strukturer (som idéer, abstraktioner, representationer, klass, genus osv) begränsar oss.<sup>59</sup> Probyns affektteoretiska aspekt beskriver hur den medvetna kroppen känner av hur strukturerna påverkar. Kroppen som somatisk minnesbärare medvetandegör utanförskap och känslan att vara som ”fishes out of waters”<sup>60</sup>

.../when that knowledge fails us or is not up to the demands of the field, we are alerted acutely by

---

55 Hirdman s. 203.

56 Lundberg s. 56.

57 Elspeth Probyn: ”Everyday Shame”, *Cultural Studies Vol. 18, No. 2/3 March/May 2004*, s. 333.

58 Probyn s. 333.

59 Probyn s. 334.

60 Probyn s. 334.



what I've called the feeling of out-of-placeness, what happens when a body knows it does not belong within a certain space: in Bourdieu's terms, there is a schism between the habitus and the field, and this makes us feel, quite literally, out of it.<sup>61</sup>

Fältet är det sociala rum där regler är inskrivna, men på grund av att agenterna har inkorporerat dem förblir de outtalade. Reglerna i det sociala rummet fungerar för klass som Butlers genusteoretiska normbegrepp fungerar för genus, det vill säga i en inkluderande och exkluderande praktik. Klasshabitus är förkroppsligat<sup>62</sup> vilket blir affektteoretiskt intressant då Probyn talar om att känna sig på fel plats "out-of-placeness" eller där man känner sig hemma "bien dans sa peau". Det emotionella kan således tolkas vara inneboende i Bourdieus klasshabitus som somatisk minnesbärare. Renées upplevelse av kroppen som oföränderlig förkroppsligad således minnesbärande känslor av klasshabitus och kroppstillhörighet.

Huvudpersonen Renée har tidigt valt det liv hon lever. Av rädsla för vad som händer när man passerar klassgränserna och därmed inte vet sin plats bestämmer sig Renée för att inte utmana ödet:

*./.../ liksom den vackra men fattiga Lisette skulle även jag den begåvade men obemedlade lillasystem råka illa ut om jag hoppades dra nytta av min begåvning och förringa min bakgrund./.../ jag skulle förtiga vem jag var och aldrig någonsin beblanda mig med den andra världen. Från förtegen gjorde jag mig alltså osynlig.(s.304)*

Att hålla sig till sin klass styrs av en i klasshabitus förkroppsligad känsla av rädsla eller kanske skam. I enlighet med Bourdieu produceras ett system av den underordnade klassens homogena dispositioner vilket leder till känslostyrda och likartade praktiker. Probyn förtydligar kopplingen mellan habitus och skam:

*This emotional, or what we might even call cognitive shame exists with that other little shame that whispers in the habitus: the body calling out its hopes and discomfort because it feels out-of-place. This shame is the body saying that it cannot fit in although it desperately wants to.<sup>63</sup>*

Även om kroppen vill passa in, kan den inte hitta sin plats. Detta är mycket relevant för hur klasser, fält och normer fungerar, men de är inte stabila och jag vill visa hur en förändring är möjlig.

Den litterära gestalten Renée som här får utgöra en kvinnlig representation av den skeva kroppen, den kvinnliga grotesken, har också inkorporerat ett underklasshabitus. Ett habitus som är

61 Probyn s. 234.

62 Bourdieu 1993 s. 251.

63 Probyn s. 245.

svårgenomträngligt, men likväl ett skådespel för världen. Ganska nöjd med sin förklädnad som portvakterska, där hon utåt sett håller en fasad, hon ”är sällan vänlig/.../ inte särskilt omtyckt men ändå respekterad” (s.9) och lever upp till bilden av portvaktsklichén genom att vara butter och korthuggen och att alltid ha tv-apparaten på. Skeggs respektabilitetsteori, som gör respektabilitet till det som identifierar medel/överklass stämmer överens med hur den i huset boende överklassen bemöter henne. De olika karaktärer som bebor rue Grenelle, hälsar inte utan behandlar henne som luft. Hon ”görs” till en osynlig person som tas för given av sin omgivning. Fastigheten är i sig själv en figur som kan appliceras direkt på Bourdieus kartläggning ”Rummet av sociala positioner”<sup>64</sup> där portvakterskans lägre position utifrån brist på ekonomiskt, kulturellt och symboliskt kapital synliggörs genom hennes geografiska positionering längst ner i fastigheten. Överklassens tillgång på kapital och deras hierarkiska fördelning av våningarna i uppåtstigande riktning. *The Madwoman in the Attic* har uppenbarligen flyttat ut från vinden ner i källaren.

Portvaktsskådespeleriet är en ridå, en representation i vår mentala struktur. Det repetitiva skapandet av portvakten som vanemässig aktivitet eller habitus har här samma funktion som när vi repetitivt omskapar genus, dagligen och genom ”appearance”. I hemlighet hänger sig huvudpersonen åt en helt annan vardaglig sysselsättning än vad som är inbegripet i portvaktsklichén. Den största delen av sin tid tillbringar hon i ”ett eget rum” och frossar i intellektuell verksamhet som rysk litteratur, musik och japanska filmer. Huvudpersonen representerar här en kvinnlighet innefattande intellektualitet som kulturellt kapital, men hon är väl medveten om att det inte skulle kunna ges ett symboliskt värde i den överklassmiljö som hon befinner sig i, och väljer därför att göra den sidan av sig själv osynlig och att inte försäga sig. Den kvinnliga grotesken ger Renée en frizon. Själv ser hon samhället som groteskt och hon ”betraktas som en udda figur i vårt groteska samhälle /.../och har dragit mig tillbaka för att leva i min egen värld, dit ingen slipper in” (s.125).

Att som kvinnlig representation dölja sin identitet kan tolkas butlerskt performativt. Att ”göra” sitt genus, och i detta fall också sin klass, på detta medvetet repetitiva sätt kan härledas till allt skapande av genus och klass. Judith Butler hävdar att genus hela tiden återskapas för att bestå, och i den litterära gestalten Renée skapar hon även klass på samma sätt som vi performativt skapar genus. Detta är väldigt intressant, för det kan på ett sätt ses som en frivillig handling där huvudpersonens position är maktfullkomlig. Det är huvudpersonen som bestämmer utifrån sitt skapande det hon tillåter omvärlden att förhålla sig till. Butler hävdar att genus är något vi strävar efter att reproducera, men att vi alltid misslyckas, och i det ser hon något bra. Jag hävdar att huvudpersonen, i egenskap av den kvinnliga representationen ”inte riktigt feminin/maskulin”,

---

64 Bourdieu 1993 s. 291

återskapar portvakterskans stereotyp och blir positionerad utanför femininiteten. Hennes kropps bakgrund är kopplat till den skeva kroppens gestalt. I texten lyfts hennes utseende fram ”ful och småfet”, men även hennes ålder (54), vikt (sjuttiokilosgroda), klädstorlek (42) och skor (37). Då genus ”görs” ser jag här att en bredare inkludering av kvinnliga representationer är möjlig. Det återstår att ge portvakterskan symboliskt värde och respektabilitet.

Renées liv är på intet sätt påvert i hennes egen beskrivning. Hon har dagligen sällskap av den feta katten Leo, som är döpt efter Leo Tolstoj. Väninnan Manuela förvandlar henne till sagodrottning och gör om portvaktens lyx till ett slott vid sina besök. Manuela är hennes bundsfövant och med henne dricker hon te och äter hembakta konditorkreationer (s. 23). Renées självbild är stark och hon betonar: ”den som av en händelse har inbillat sig att jag hade blivit någon sjavig stackare som funnit mig i min eländiga lott, bara för att jag råkar vara en ful gammal portvakterska, den saknar fantasi/.../ med min intellektuella kapacitet fruktar jag inga utmaningar” (s. 46). De livsval hon har gjort står hon för. Hon har inget intresse av att slå sig fram i en privilegierad medelklassvärld (s.34). Renées motstånd kan förklaras av Bourdieus teori som beskriver hur vi på en omedveten nivå ”spelar upp” det förflutna:

The body believes in what it plays at: it weeps if it mimes grief. It does not represent what it performs, it does not memorize the past, it *enacts* the past, bringing it back to life. What is ‘learned by the body’ is not something that one has, like knowledge that can be brandished, but something that one is.<sup>65</sup>

Bourdieu i högsta grad ontologiska utsaga är något deterministisk. Att kroppen har lärt in och minns håller det förflutna levande i oss. Det kan tolkas som att vår bakgrund alltid förföljer oss varken vi vill det eller inte. Jag anser dock att Bourdieu inte enbart menar barndomen utan allting som har hänt i det förflutna. Det betyder att om man gör en klassresa<sup>66</sup> och lever ett liv i en annan social klass än den man föddes in i så har kroppen memorerat olika klasshabitus. Jag vill förstå det som att kroppen performativt visar upp båda dessa ursprung. I vilken utsträckning Renée kan passera som endera klassen genom tillräckligt symboliskt kapital samt att det kan uppstå en slags förvirring kommer jag att visa i den förestående tolkningen.

65 Pierre Bourdieu: *Logic and Practice*, Cambridge, 1990, s. 73

66 Klassresa är något som det oftast talas om från en lägre klass och uppåt i hierarkin (ex Ulla-Britt Wennerströms Den kvinnliga klassresan TGV nr 3-4 2008). Bourdieu talar istället om banor och riktningar vilket inkluderar förändring åt olika håll i klassificeringsschemat och därmed en större rörlighet med fler orsakssamband till skillnad mot ett hierarkiskt upp eller ned. Jag håller mig därför till den bourdieuska varianten.

## 5.2 Det symboliska kapitalet

I den litterära texten sker ett möte mellan gestalterna Renée och Paloma i samband med att en ny hyresgäst flyttar in i huset. Kakuro Ozu är

/.../en herre i sextioårsåldern, mycket distinguerad och mycket japansk. Han är kortväxt och smärt, med fårat skarpskuret ansikte. Hela han utstrålar vänlighet, men jag anar också beslutsamhet, humor och viljestyrka. (s. 133)

Huvudpersonen visar här upp en gedigen människokänedom. Men det som är intressant med det här mötet visar sig vara en liten felsägning och att Renée råkar avslöja sig. Jacinthe Rosen, en av de boende i huset, som kommer ner i sällskap med Kakuro Ozu ger Renée en mängd uppgifter för att introducera honom för rutinerna i huset. Hon avslutar med ”Kan ni se till *och* åtgärda det”(s.134). Renée rycker till samtidigt som monsieur Ozu och det är ett ögonblicks verk som gör att han ser henne med ”nya” ögon. När sedan den familj som tidigare bebodde våningen som Kakuro Ozu flyttat in i kommer på tal, då är det återigen Jacinthe Rosen som utlöser det som komma skall genom att uttala att de var en lycklig familj. Det är fullt begripligt hur det för en Tolstojälskare är som att trycka på en knapp och Renée mumlar: ”Alla lyckliga familjer liknar ju varandra” (s.135). Exakt när det händer verkar karaktären inte alls medveten om att hon har tagit ett steg utanför sin portvaksroll. ”Men varje olycklig familj är olycklig på sitt eget vis” replikerar monsieur Ozu. (s. 135). I det ögonblicket kommer dessutom Leo Tolstojs namne strykande. Vilket Jacinthe Rosen återigen blir den som avslöjar.

Skildringen av mötet mellan Renée och Kakuro har en tydlig komisk underton trots hans väldigt respektabla beteende. Bourdieu, vars undersökningar är gjorda på det franska samhället, nämner ”distinguerad” som en tydlig klassmarkör och mannens respektabla beteende kan kopplas direkt till Skeggs respektabilitetsteori. Beskrivningen av Kakuro Ozu ovan kan sägas vara en skildring av hans klasshabitus. Insidenten med felsägningen som får dem båda att reagera och få ilningar av obehag, den känslan är gemensam. Är känslor inkommerade i habitus, såsom Probyn beskriver, sammanstrålar deras förkroppsligade klass i denna scen i en homogen och likartad ”känsla”. Det språkliga tillskrivs kulturellt kapital i en representation av intellektualitet och utbildning. Renée ”enacts the past” i mötet med Kakuro som ser henne med ”nya” ögon och forskande blick, något har väckt hans nyfikenhet.

## 5.3 Den kvinnliga grotesken och damen

Första gången Kakuro bjuder Renée på middag uttrycker han det som i realiteten är det mest sanna

gällande husets klassifikationssymbolik: ”Middag grannar emellan, i alla enkelhet” (s.179). Hur man än vänder och vrider på det bor de i samma hus och är således grannar. Renée måste i den här situationen anmärka att hon är portvakt, något som mottas med ett ”det ena utesluter inte det andra” (s.179). Väl på middagen uttrycker Kakuro att Renée har ”smak, intergritet och klass” (s. 236). I en tolkning kan denna scen beskriva hur kulturellt kapital omvandlas och blir symboliskt. Hon börjar känna sig bekväm och trygg i hans sällskap det vill säga ”bien dans sa peau”, i större utsträckning än hon gör i sin undanskynda tillvaro. En kväll när de ska gå ut och äta möter de några av de boende i huset. Renée har fått en klänning som hon bär, hon har gjort sig respektabel. De hälsar på henne som om hon vore en dam. De ”ser” inte portvakterskan, utan damen. Hon blir mycket förvånad att de inte känner igen henne varpå Kakuro svarar: ”Det är för att de aldrig har sett er/.../. Själv hade jag känt igen er under alla förhållanden” (s. 321). Att portvakterskan faktiskt går ut med Kakuro är något grannarna inte kan se, eftersom det inte ingår i deras mentala struktur. En iscensättning av hur klasshabitus förändras eftersom hon faktiskt ”passerar” som överklass i den här scenen och blir respektabel. En viktig intersektionell aspekt är att karaktärens genusuttryck samverkar med dess klasshabitus. Den av Kakuro inköpta klänningen är av hög klass, god smak och kvalitet som enligt Bourdieu är tydliga klassmarkörer. I sin vanliga kofta hade hon inte ”passerat”. Den skeva kroppen beklädd med smak lever upp till bilden av att vara respektabel<sup>67</sup>. Hon bär upp klänningen med värdighet och, trots att ingenting egentligen har förändrats i kroppens materialitet, nämns inte i texten längre ”ful och småfet”. Karaktärens kropp, som fortfarande kan ingå i den kvinnliga grotesken, har fått inträde till en annan representation av kvinnlighet, men den verkar vara beroende av både överklass och femininitet för att bli ”respektabel”.

Den kvinnliga groteskens oformliga åldrade kropp kan således inkluderas i den kvinnliga representationen ”damen”. Renées kulturella och sociala kapital, som umgänge med en mycket rik och distignerad herre innefattar, ger kapitalen symboliskt värde. Det är viktigt att Kakuros klasshabitus är tydligt och stabilt för att den skeva kroppen ska kunna tolkas in i överklasshabitus. Kakuro blir den som legitimerar Renées kulturella kapital med symboliskt värde.

Dagen efter att Renée och Kakuro har varit ute och ätit födelsedagsmiddag dör Renée i en bilolycka. Min tolkning av dödens symbolik är att den skeva kroppen, den småfeta och fula, medelålders, ”inte riktigt feminina” och den kvinnliga grotesken synliggörs. Performativt inkluderas en ny representation av kvinnlighet som i slutet av romanen också inbegriper respektabilitet och ett nytt klasshabitus. Det positiva är inte att klasshabitus och feminitet har en avgörande roll för förändring av den kvinnliga representationen. Däremot anser jag är att karaktären tidigare varit undervärderad och osynliggjord. Följden av att hon har kommit ut ifrån sin gömda

---

67 Skeggs s. 97.

plats är att hon sörjs av Kakuro och Paloma och lever på så vis vidare i deras minne och har flyttat ut ifrån sin undangömda plats till en synlig.

## 6. Analys av Kerstin Ekmans *Grand Final i skojarbranschen*

I romanen *Grand Final i skojarbranschen (GF)* gestaltas de två litterära gestalterna tillika huvudpersonerna Barbro ”Babba” Andersson och Lillemor Troj som var sin del av en tudelad personlighet, eller som det skrivs ut explicit om författandet: ”monstret är dubbelhövdat” (s.176). Karaktärerna har blivit fördelade olika egenskaper, vilka symboliserar var sin polaritet. Kreativiteten ställs i motsatsförhållande till utseende och social kompetens, arbetarklass mot övre medelklass, den skeva kroppen mot den ideala samt sexualitet som ett naturligt behov mot sexuellt ointresse. Framställningen av den ena gestalten uttrycks mer eller mindre i avsaknad av den andra. I denna analys kommer jag att fokusera på Babba och relationen till Lillemor mer än Lillemor som egen gestalt. Anledningen är att jag vill lyfta den skeva kroppen och den kvinnliga grotesken och undersöka hur den skapas i relation till det feminina. Jag ser också att det finns ett beroendeförhållande i polariteten och det intresserar mig hur maktrelationen ser ut i Ekmans roman.

*GF* är en parodi på autofiktionen. En del av det parodiska består i att huvudpersonen till skillnad från självbiografen inte är en utan två. Romanen tar sin början i en scen då författaren Lillemor Troj kallas till sitt förlag på grund av ett inskickat manus som hon inte själv känner till, ett manus som först skickats till ett annat förlag, men nu slutligen ligger på hennes förläggares bord. Det är 3 år sedan Lillemor avslutade sitt uppdrag som Babbas ansikte utåt i den litterära världen. Hon är den som tar emot priser, har högläsning på bibliotek och slutligen blir invald i Akademien. Lillemor tar med sig ”papperassen” (vilken absolut inte får lämna lokalen, men hon smyger ut bakvägen). Parallellt följer vi författarduon från deras första träff varvat med Lillemors tankar i nutid. Ett helt liv har de levt tillsammans eller isär på detta sätt. Titeln *Grand Final i skojarbranschen* är vad Babba kallar deras gemensamma projekt när de erhåller Nordiska Rådets litteraturpris. Lillemor har inget intresse av att avsluta samarbetet, men de gånger tvivel uppstår svarar Babba henne genom att avslöja autofiktionens kärna:

Att något är dolt är inte detsamma som att det är osant eller falskt/.../. Varför skulle det som du kallar en lögn bli en sanning om den uppenbarades? (s.280)

Karaktären Lillemor uttrycker att det sätt som Babba nu, genom att avslöja deras hemlighet, förintar Lillemor Troj kommer att bli Babbas egen *Grand Final i skojarbranschen*, för utan Lillemor kan

hon inte publicera sina verk.

De litterära gestalterna Lillemor och Babba utgör två delar av ett författarskap. Även om de ibland diskuterar sig fram till texternas innehåll gemensamt är det Babba som skapar, hon är kreativiteten personifierad. Lillemor frågar Babba när de har vunnit första pris i novelltävlingen med Luciamotiv:

Varför skriver du inte deckare? sa hon. Nu behöver du väl inte ha komplex längre. Hon trodde det var självförtroende man behöver för att skriva. Men hon har fel. Man behöver anonymitet. (s.17)

Maktrelationen är byggd på att Babba behöver Lillemor för att kunna vara anonym. Babba är i perioder avskild från Lillemor. Hon hittar henne ibland till synes av en slump och vid andra tillfällen letar hon aktivt efter henne. Anledningen till att Babba är den av dem som letar är att hon behöver Lillemor för att kunna publicera sina verk. Först i slutet behöver Lillemor också Babba.

### 6.1 Den kvinnliga grotesken och den groteska realismen

Babba är känslig vilket visar sig när hennes första novell i hemlighet skickas in till en tävling av hennes älskare. Novellen vinner inte och Babba blir då djupt förödmjukad, på gränsen till galen: ”/.../i utkanten av synfältet vajade och krälade någonting” (s.29). Babba blir sjuk av refuseringen. Risken för att kreativiteten hämmas, låses in, är överhängande. Kreativiteten och hennes alster är en del av och inte särskild ifrån gestalten. När hon läser en recension beskrivs känslan av hur recensenten rör om ”inne” i henne. Babba symboliserar kreativiteten i romanen. I Bachtins tolkning gestaltas grotesken som den kraft som är i ”färd med att alstra och frambringa”<sup>68</sup>. Även livets materiellt-kroppsliga princip som Bachtin beskriver som kroppens ätande, drickande, naturbehov och sexualliv<sup>69</sup> är förkroppsligad i karaktären. Babbas gestalt *är* alstrandet, födandet, de kroppsliga behoven och således *är* hon grotesken i Bachtinsk mening och därmed alstrandet och kreativiteten som föder fram litteratur. Detta *varande kreativiteten själv* ökar förståelsen för hur Babbas refus skapar stark ångest och ofrihets känslor. Den groteska kroppen i det materiellt-kroppsliga är inte fullbordad eller färdig, den når utöver sig själv och blir till ”en folkets kollektiva stamkropp”<sup>70</sup>. Babba iscensätter den folkliga, jordnära kroppen. Hennes kropp är inte begränsad utan hon finns och smyger omkring utanför hus och i buskar (s.159). Jag menar att hon därigenom upphäver den kroppsliga gränsen genom att hon kan dyka upp var som helst. Det trolska och häxlika i henne åskådliggörs i hennes smygande, något mystiska, beteende vilket symboliserar den ofullbordade,

68 Michael Bachtin: *Rabelais och skrattets historia*. Gråbo, 1986. s. 31

69 Bachtin s. 28..

70 Bachtin s. 29.

oavslutade kroppen och dess folklighet.

Vidare i den groteska realismen är degraderingen och nedsättandet centralt och den karnevaliska parodin som sätter det vanliga livet på ända, ”upp-och-ner” och på avigan<sup>71</sup> förkroppsligas i hur grotesken koncentreras på de nedre delarna.

Att nedsätta betyder också att man görs delaktig av den lägre kroppens liv, och följdaktligen akter som samlaget, avlelsen, havandeskapet, nedkomsten, uppslukandet av föda, avföringen.<sup>72</sup>

*GF* kan härledas till det medeltida parodiska. Ingående beskrivningar av Babbas och hennes älskares kroppsformer kan kopplas till det parodiska. Det är framförallt genom ”stora bukar” och fokus på kroppens nedre delar som groteskens ”lägre liv” gestaltas. Till skillnad mot den enligt Lilja litteraturhistoriskt vanligt förekommande objektifieringen av kvinnan som mage och kön<sup>73</sup> gestaltas Babba som subjekt och det är mäns bukar och kön som synliggörs. Den attraktionskraft dessa bukar verkar ha på Babba belyser också den ”upp-och-ner” vända hierarki som är parodins kännetecken. I förhållande till mäns muskulösa ideal föredrar Babba stora, kraftiga, otränade bukar. Babba och hennes älskare har också en ganska praktisk, njutningsfull och behovstillfredsställande sexualitet. Det enorma intaget av fet föda som stekt potatis med bräckkorv och rödbetor, råa falukorvsskivor, korv på griskött, grillade revbensspjäll (s. 89, 138, 188, 218, 350) och det ganska omåttliga öl- och spritdrickandet är komponenter som gör Babbas gestalt till en grotesk figur.

Karaktären Babba stämmer väl överens med den kvinnliga grotesken, men även Bachtins beskrivning av grotesk. Jag instämmer dock med Russos kritik av Bachtins tolkning av terrakottafigurinerna från Kretj. De beskrivs enligt Bachtin som ”senile, pregnant hags”<sup>74</sup> vilket han menar åskådliggör mötet mellan liv och död: den gravida döden och döden som förlöser. Dessutom skrattar de.<sup>75</sup> Lilja är kritisk mot Bachtins tolkning av kvinnan och moderskapet: ”Den arkaiska moderskroppen blir där ett tecken för livets egen försoning av våld och död. Kvinnan idealiseras snarast.”<sup>76</sup> Hon menar att med samma groteskens glasögon kan en helt annan, mörkare, bild av kvinnors liv skildras<sup>77</sup>. Russo kritiserar Bachtin för att inte inkorporera de sociala relationer som genus medför i sin kroppspolitiska tolkning vilken gör att hans syn på den kvinnliga grotesken både är förtryckande och outvecklad.<sup>78</sup> Russo menar att den kvinnliga kroppen som grotesk, och här tar

---

71 Bachtin s. 21.

72 Bachtin s. 31.

73 Eva Lilja *Den dubbla tungan*. Göteborg, 1991 s. 84.

74 Mary Russo: *The Female grotesque*. New York, 1994 s. 63

75 Bachtin s. 35

76 Lilja s. 83.

77 Lilja s. 83

78 Russo s. 63



hon graviditet och åldrande som exempel, kan användas affirmativt för att destabilisera idealiseringen av kvinnlig skönhet och mekanismer av begär.<sup>79</sup> Att terrakottafigurerna skrattar tolkar hon som skapande av en subversiv kraft, vilket hon för övrigt anser är syftet med den kvinnliga grotesken i sin helhet.<sup>80</sup> Ekmans karaktär Babba blir som huvudperson en stark kritik mot och förlöjligande av patriarkatet och dess syn på kvinnokroppen och överensstämmer med Russos användning av grotesken för att destabilisera idealiseringen av kvinnlig skönhet. Varför Bachtin och många med honom inte inkluderar ett genusperspektiv i tolkningen av grotesken måste också ses utifrån ett maktperspektiv. I den patriarkala maktordningen är föreställningen av den idealiserade groteska hjältinnan både skrämmande och hotfull liksom det ”upp-och-nervända” begäret till den grova, stora och fula kvinnligheten. I *GF* används grotesken i dess ursprungliga syfte, att vända ”upp-och-ner” på hierarkier och förlöjliga makten, patriarkatet, och kan ses som ett svar på Bachtins syn på ”senile, pregnant hags”. Den kvinnliga grotesken är en feministisk figur som gör motstånd mot ”konsten att bli betraktad” och blir befriad.

## 6.2 Den feministiska protesten

Det tar karaktären Babba två år att hämta sig från nederlaget av att den inskickade novellen inte vann tävlingen. Då sätter hon sin plan i verket. Babba står gömd i Engelska parken och väntar på Lillemor, som läser litteraturhistoria i Philologicum, för att stöta samman med henne och erbjuda henne att vara en kreativitetens utsida, den som representerar Babba inför världen. Lillemor är söt, feminin och en ”performer” (s.15). Ekman väljer att ge Lillemor epitetet performer vilket kan tolkas som en indikation till Butler. Det är Lillemor som symboliserar performativt återskapande av feminint genus. Babba beskriver fotot av Lillemor:

Ögonen var mycket stora och djupa. Ovanför dem var de välplockade ögonbrynen diskret markerade med en penna. Munnen var välmålad, glänsande av läppstift. Hon hade samma skära urringade angorajumper på sig som hon bar i detta nu men på bilden var den ljusgrå. Ett pärlhalsband låg prydligt över nyckelbenen som såg ömtåliga ut. (s.14)

I feminiteten ingår en måttlighet, en välskött kropp och ett tydligt avståndstagande från det vulgära. I ovanstående beskrivning av karaktären Lillemor Troj gestaltas den ”naturliga” skönheten<sup>81</sup> och den ordentliga, respektabla kvinnan vilket sammantaget också signalerar medelklass/ övre medelklasshabitus enligt Skeggs och Bourdieu. Lillemor är konventionell ”vilket var nödvändigt

---

<sup>79</sup> Russo s. 65.

<sup>80</sup> Russo s. 71-73.

<sup>81</sup> Bourdieu 1993

eftersom familjen var på väg uppåt” (s.13). Den äldre Lillemor som efter en livstids övning vet precis hur man betar sig respektabelt: ”/.../ hon ska vara trevlig, blygsam, glad, djupsinnig och förtjust. Babba skulle sannerligen inte kunna vara allt det där” (s.36). Enligt Babba är Lillemor ”perfekt” (s.17).

I texten skildras den perfekta ytan på ett författarskap med en humoristisk underton och självironi. Ekman använder sig av den feministiska strategi som Braidotti hävdar vara ett steg i att tänka nytt kring genus, klass och ras. Att det är mäns självgodhet, det vill säga patriarkala strukturer, som väljer att publicera kvinnliga författare på grund av deras säljbara yttre skrivs ut explicit i texten (s. 69). Textens koncept kan tolkas som en feministisk protest mot skönhetsnormen inom kreativt skapande. Den som tydligast uttrycker detta är Lillemors mamma Astrid Troj som medger att Babbas plan är ett vinnande koncept:

Det hela är bra uträknat, sa hon. Med det utseendet skulle du aldrig få ut en bok- och som du klär dig sen! Lafsar omkring i fläckiga tröjor och utgångna skor.

Det hänger väl inte på utseendet, sa jag (Babba) och lät nog lite lamare än jag tänkt mig.

Jaså inte? Titta på dina kvinnliga författarkollegor. Hur ser dom ut? (s.225)

Babba bläddrar senare igenom *Litteraturhandboken* och funderar på det Astrid Troj har sagt. Att hon har valt ut Lillemor som sitt ansikte utåt verkar ha handlat mer om att bevara sin anonymitet än det faktum att hon inte platsade inom utseendenormen. Ändå verkar hon i början av deras bekantskap vara mer medveten: ”Jag är ju inte vacker, men det var hon.”(s. 14)

Babba blir ofta kritiserad för sitt utseende, men verkar inte nämnvärt berörd av kritiken. Redan vid Lillemors och Babbas första möte på Gunthers kafé, som Lillemor har valt istället för Landings där hon kunde råka på någon som hon kände, tycker Lillemor att hon ska köpa en ny kappa, den är gammal och avklippt ”Då ser du bara större ut”. Babbas skeva kropp väcker mest känslor hos Lillemor, som skäms. Känslan av skam är socialt och kulturellt konstruerad och Lillemor är mer berörd av att Babba inte ”passar in”. Babba vägrar vara en performer och verkar subversivt oberörd och svarar södergranskt: ”Det anstår mig inte att göra mig mindre än jag är” (s. 16).

### 6.3 Kroppen och Baba Jaga

Babba är liksom Lillemor påverkad av sitt ursprung. Uppväxten i arbetarklassmiljön gestaltas bland annat genom maten. Det tillagades syltat fläsk, rödbetor, potatis, palt och sill (s.79). Med hänsyn till att det är 1960-tal och maten kan ses som vanlig i många hem, kan den ställas i kontrast till

Lillemons middagsinköp: gödkalvstek och lax (s.88). I Babbas hem fanns ingen lyx eller tecken på den ”smak” som Bourdieu i sin teori kopplar ihop med klass. Vid ett tillfälle då Babba är vuxen och är på besök i sitt föräldrahem får hon en ”kvävningsskänsla av deras präktighet” (s.222). Hon upplever sig som friare än föräldragenerationen och en avsky för det som är signifierande brukssamhälle kommer över henne. Genom inkomsterna från böckerna har hon förflyttat sig från arbetarklassen. Babba hade A i alla ämnen utom gymnastik och hon har tagit en fil kand examen. Renée i *Igelkottens elegans* och Babba har gemensamt att de var lysande elever i skolan, har arbetarklassbakgrund och delar kroppstillhörighet. Deras kropps bakgrund gör att de har liknande erfarenhet av kropp. Att läsa och dricka te hör/hörde till bådas dagliga sysselsättningar. Ett genuint ointresse för omvärlden och en stark längtan efter anonymitet förenar karaktärerna i de olika litterära texterna. Gestalten Renées egen beskrivning av sig själv som ”ful och småfet” har jag i analysen av Barberys roman tolkat som införlivad i den kvinnliga grotesken. Ekman text verkar ta ytterligare ett steg i denna kvinnliga representation mot det sagolika, mytologiska groteska. När Lillemor beskriver Babbas utseende är den groteska realismen närvarande:

Den oformliga gestalten har varken gaddar eller klor. Men så är det väl med trollen, tänker Lillemor. (s. 384)

/.../ de tunga kinderna och den oformliga näsan. Ögonen ligger inbäddade i fett. Varför tillåter hon sig att bli så tjock? Men hon har aldrig brytt sig om det. Är det högmodet igen? (s. 391)

Den ”oformliga gestalten” är den asymmetriska, skeva kroppen, här i ett groteskt uttryck med övernaturligt inslag. Näsan är betydelsefull i grotesken som intresserar sig för allt som sticker ut från kroppen, men symboliserar också fallosen. Nu sitter fallosen på en kvinna och jag hör det subversiva skrattet från de ”senile, pregnant hags”. Det är en utmanande gest mot patriarkatet.

Ekman knyter sina verk till myter som Ishtar/Innana och Demeter/Kore. I *Grand final i skojarbranschen* introducerar Ekman en ny mytologi i sitt författarskap. Genomgående i Ekman texter är den intertextuellt närvarande mytologiska aspekten i karaktärerna. Ofta används namn som liknar det ursprungliga<sup>82</sup>. Jag ser det rimligt att anta att namnet ”Babba” kan härledas till ”Baba” i mytologin. Dubravka Ugresic redogör i den avslutande delen i *Baba Jaga la ett ägg*<sup>83</sup> för hur trollpackan och häxan i folktron kan ses som en mytologisk figur. Anledningen till att jag vill använda mig av denna text beror på att jag är intresserad av vad som har påverkat både författare, som Ekman, och läsare under tidperioden 2006-2011. Baba betyder ursprungligen mormor, farmor

<sup>82</sup> Schottenius synliggör hur karaktärerna med namnlikhet ”Mariorna” i *En stad av ljus* har ett samband med Bibelns ”Marior” och hur namnet Ishnol liknar Ishtar i myten.

<sup>83</sup> Dubravka Ugresic: *Baba Jaga la ett ägg*. Stockholm, 2009

men också kvinna och vidare en kvinna med dåliga egenskaper.<sup>84</sup>

Baba Jagas ursprung är omtvistat, men Ugresic hävdar att hon har sitt ursprung i ”mytologisk jord” och är skapad ur ett långt samspel mellan folklöre, mytologi och muntligt berättande.<sup>85</sup> Baba Jaga kan vara sprungen ur den stora gudinnan ”Moder Jord” eller den slaviska dödsgudinnan Jaga zmeja bura. I *GF*, en parodi på autofiktionen med komiska undertoner och groteska drag, används återigen en myt som polariserar liv och död<sup>86</sup>. Detta är en intressant upptäckt, då romanen på många sätt är olik hennes tidigare litterära verk. Baba Jagas ursprung kan också ha varit den arakiska gudinna som kallades ”Gyllene Baba” från matriarkatets tid, menar Ugresic.<sup>87</sup>

Marjia Gimbutas anser att Baba Jagas plats är bland gudinnorna: De gudinnor som vi ärvde av det gamla Europa, såsom grekiska Atena, Hera, Artemida, Hekata /.../den ryska Baba Jaga/.../ är inga Venusar som kommer med fruktsamhet och framsteg, de är livgivare och exekutörer, härskarinnor och damer.<sup>88</sup>

De flesta forskare placerar Baba Jaga i ”den brokiga mytologiska familjen ’gamla och fula kvinnor med vissa krafter’ en typologi som all världens mytologier känner till”<sup>89</sup>. Mytiska varelser skiljer sig från människor genom kroppsstorleken. Baba Jaga är en kvinnlig grotesk.

Häxor har liksom andra mytiska varelser något slags kroppslyte som kan framträda i form av överflöd, brist eller asymmetri.<sup>90</sup>

Häxor känns igen på oformliga näsor av olika slag, mestadels långa, smala och krokiga. Näsans falliska betydelse för grotesken översätter Ugresic till att Baba Jaga är en fallisk mor.<sup>91</sup> Babbas oformliga näsa ingår i Baba Jaga symboliken, kanske symboliserar Babba också en fallisk mor?

Det visar sig att Babba har en urkraft, hon kan se igenom människor och byggnader (s.10ff). Lillemors häxliska beskrivning av henne överensstämmer med Baba Jaga:

Det är något otäckt med Babba. Hon påstår att hon kan se igenom folk, byggnader, tider. Lillemor

---

84 Ugresic s. 320

85 Ugresic s. 328.

86 Innana, Himlens, Jordens och Kärlekens gudinna och hennes mörka syster Ereshkigal som regerar i Dödsriket står i samma polaritet som Baba Jagas mytologiska urfigur verkar göra.

87 Ugresic s. 326.

88 Ugresic s. 328.

89 Ugresic s. 326.

90 Ugresic s. 332.

91 Ugresic s. 372.

har själv tänkt att det bara är skrytsamt prat, genifasoner och självförstoring. Men ibland har hon undrat om det är något med Babbas blick, någonting inte övernaturligt utan snarare alltför naturligt. (s. 365)

Förmågan kan liknas vid Baba Jagas kraft att känna på sig att en vandrare står utanför dörren. Baba Jaga är en mytologisk figur och känd för sin elakhet och glupskhets, hon vill genast äta upp vandraren. Även om Babba aldrig skulle äta upp någon så är hon beredd att mörda Astrid Troj för att inte konstellationen ska bli avslöjad och för att rädda sin konst. Även Lillemor och Rusken har hon lust att mörda när hon misstänker att de bedrar henne (s.352). Det kan tolkas som samma starka kraft som när häxan i sagans värld vill äta upp en människa och att Babbas och Baba Jagas krafter liknar varandra och förenas i den kvinnliga grotesken.

I äldre tider måste medelålders kvinnor ha sett ut som ”häxor”, menar Ugresic. I vår tid är dock rädslan för att åldras en av de största fobierna. Det hon kallar ”Anti Baba Jaga industrin”, det vill säga massmedia, kosmetikaindustrin och plastkirurgin i samverkan med kommersialismen, skapar och lever av denna rädsla.<sup>92</sup> Den idealiserade feminina kroppen inkluderar inte ålderdomens asymmetriska, skeva kroppar. En indikation på att den feminina kroppen åldras är att den passerar gränsen till den ofeminina. Enligt Russos beskrivning av den kvinnliga grotesken inbegriper åldrandet och Baba Jaga är per definition redan gammal. Babba berörs inte av ålder vilket kan tolkas som att endast feminina kroppar åldras. Babba är ointresserad av åldrandets påverkan men roas av att i sitt antikvariat lägga ut små lappar i böckerna där det står varningstexter i Baba Jagastil som exempelvis:

Läsning får din hy att åldras. (s.371)

Den kvinnliga grotesken, den representation som karaktären Babba utgör, står i polaritet med Lillemor som representerar den kontrollerade kroppen, men också den protesterande kroppen<sup>93</sup>. Hennes karaktärsdrag är avsedda för omgivningen som att ”leva upp till det som förväntas”, ”tänka på hur hon tar sig ut” och ”tro människor om gott”. Babba tolkar Lillemors beteende som brist på ”självbevarelsedrift”. Den patriarkala blicken styr Lillemor som kan ”konsten att bli betraktad”. Braidotti uttrycker att kvinnor behöver återta subjektiviteten:

/.../women need to repossess subjectivity by reducing their confinement to the body, thus

---

<sup>92</sup> Ugresic s. 336.

<sup>93</sup> Bordo s. 176.

making an issue of deconstructing the body/.../ <sup>94</sup>

Fångenskapen som Braidotti talar om är feminiteten. En tydlig bild av Babba som den kvinnliga grotesken är att hon inte på något sätt lever upp till kraven om feminitet. Hon uttrycker självklart: ”Vi har väl egna ögon” (s.164) och menar att vi kan väl se själva och behöver ingen yttre blick som talar om vad och hur vi ska se på världen. Babba framstår helt oförstående för den makt med vilken patriarkatet har sitt grepp om den feminina kvinnan. Gestalten Babba gör ingenting för att leva upp till omvärldens förväntningar. Hon har en kropp som hon använder på ett praktiskt sätt. Hon äter (glupskt), smyger (trots sin storlek), har sex (njutningsfullt och behovsriktat) och skriver (skapar). Kroppen hindrar henne inte, är inte fängslande utan är funktionell och fri. Babba är i högsta grad ett eget självständigt subjekt. Det som Braidotti ser som feminismens strävan i film och litteratur kan ses inkarnerat i karaktären Babba.

#### 6.4 Komiken som feministiskt verktyg

Litteraturhistoriskt är Babba en ganska sällsynt huvudkaraktär. Det finns dock andra genrer som har varit föregångare exempelvis inom performance och tv-sända serier som ett av Anna Lundbergs studieobjekt ”Sally”. Lundberg beskriver hur karaktären Sally iscensätter komiken: ”Sättet att använda kvinnlighetens attribut och kännetecken, och attityden mot dem, är radikalt egenartade. De är situationskomedins och hör hemma i skattkulturen.”<sup>95</sup> Sally är huvudkaraktär liksom Babba. Grundat på Sara Mills förklarar Lundberg möjligheten till rollen som huvudkaraktär såhär:

/.../ kvinnliga karaktärer som inte agerar i linje med accepterat kvinnligt beteende kan fungera som huvudkaraktärer just eftersom situationskomedins genrespecifika sannolikhet tar sin utgångspunkt i förväntningar om brott mot regler och det betraktas som realistiskt.<sup>96</sup>

*GF* är ingen performance och heller ingen tv serie, men med dess groteska inslag, anser jag Lundbergs tankegång om varför det fungerar med Sally som huvudkaraktär är intressant. *GF* har tydliga komiska och även situationskomiska inslag vilket gör den komiska kvinnliga grotesken möjlig som huvudperson, det är genom den som vi godtar och förväntar oss brott mot regler. Ett ”feminismens begär efter alternativa uttryck för kvinnlighet” kan gälla för båda gestalterna Sally och Babba. Lundberg lyfter bristen på inställsamhet och ointresset att behaga hos Sally<sup>97</sup>, vilket stämmer väl också med Babbas karaktär. Det komiska och parodiska i *GF* gör en ny kvinnlig

<sup>94</sup> Braidotti s. 12.

<sup>95</sup> Lundberg s. 210.

<sup>96</sup> Lundberg s. 210.

<sup>97</sup> Lundberg s. 211.

representation möjlig som talesperson för feminismen.

Att vara i dramats centrum och samtidigt komisk, grotesk, ful, liderlig, lat, oförsämd har länge varit ett manligt privilegium.<sup>98</sup>

Med stark medvetenhet styrs litteraturens representation av kvinnlighet in på manligt territorium samtidigt som hon med precision ställer in siktet och uttrycker hård kritik mot den självgoda manligheten inom förlagsvärlden.

### 6.6 Den galna kvinnan kommer ner från vinden

Gilbert & Gubars klassiker *The Madwoman in the Attic*<sup>99</sup> låter den instängda galna kvinnan på vinden i 1800-talsromanen symbolisera kvinnors instängda, förvrängda kreativitet. Skrivandet, språket och den patriarkala fångenskap som de litterära gestalterna och de kvinnliga författarna försökt frigöra sig ifrån har inneburit svårigheter för kvinnors skrivande under flera sekler: ”She has no story of her own”<sup>100</sup>. Och utrymmet för ett kvinnligt monster är sedan länge upptaget.

.../ the female monster is a striking illustration of Simone de Beauvoir’s thesis that woman has been made to represent all of man’s ambivalent feelings about his own physical existence, his own birth and death. As the Other, woman comes to represent the contingency of life, life is made to be destroyed.<sup>101</sup>

Monstret i litteraturen har fyllts med mäns ambivalenta känslor och fått symbolisera ”den Andra”. Detta har omöjliggjort för kvinnor att använda monstret i sin gestaltning för att utmana den patriarkala ordningen. Att pennan dödar kvinnan i litteraturen och att det var en omöjlighet för kvinnor att skriva utan att skriva in sig i den patriarkala ordningen återupprepar sig nu i den självbiografiska genren. Lisbeth Larsson åskådliggör hur nutidens kvinnor, från 1970-talet och framåt, inte heller har någon möjlighet att delge sin livsberättelse på annat sätt än inom det patriarkala språket och dess redan förseglade historier om kvinnan. Larsson beskriver hur Cixous fruktar självbiografien men samtidigt skriver om sina erfarenheter: ”Genom att beteckna genren som litterär erövrar hon däremot sin frihet att göra litteratur av sin erfarenhet, litterarisera den.”<sup>102</sup> Ur historiskt perspektiv och utifrån Gilbert & Gubar är det intressant att kvinnors sätt att skriva

98 Lundberg s. 212.

99 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*. New Haven/ London , 1979

100 Gilbert & Gubar s. 22

101 Gilbert & Gubar s. 34

102 Lisbeth Larsson: ”Självbiografi, autofiktio, testimony, life writing.” *Tidskrift för genusvetenskap nr 4 2010*. s 14

självbiografiskt idag är genom autofiktionen. Ekman går dock ett steg längre och skriver en parodi på autofiktionen med en dubbelhövdad huvudperson, den kvinnliga grotesken och en tydlig feministisk agenda.

I *GF* är det Lillemor som uttrycker innehållet i Gilbert och Gubars klassiker. Hon gör vissa utfall mot den patriarkala strukturen och håller exempelvis upp pennan och menar att ”det är en fallos” (s.132). Lillemor synliggör sin egen relation till kreativiteten genom en feministisk förklaringsmodell där patriarkatet har ett fast grepp om skapandet: ”Kreativiteten är könad och kvinnan kommer inte åt den. Hon är för formbar. Hon har genom hela historien tvingats göra sig sån” (s.132). Men det är inte Lillemor utan Babba som symboliserar kreativiteten. Vid några tillfällen sitter Babba och skriver på vinden (s.165). Den märkbara skillnaden är att Babba varken tycks vara patriarkalt styrd, galen eller instängd. Hennes kreativitet är i den jämförelsen fri. I min tolkning symboliserar friheten att den galna kvinnan nu har kommit ner från vinden.

I en fortsatt ansats att förklara hur Babba är en främling i en manligt definierad värld är när Lillemor i en dialog blir avbruten upprepade gånger i sitt feminitiska agiterande och Babba frågar ”Och jag då?” (s.132). Babba undrar var hon kommer in i bilden, men hon får inget svar. För Babba är ointressant för patriarkatet och därmed inte styrd av det. Österholm skriver i sin avhandling om skeva flickor i svenskspråkig prosa 1980-2005 om den galna kvinnan eller flickan som nu har ”kommit ner från vinden”<sup>103</sup> och för sin egen talan:

Även om hon ibland är en dubbelgångare så existerar hon oftast inom samma kropp som den synliga flickan.<sup>104</sup>

Likheten med Ekmans text är slående. Den dubbelhet, det dubbelhövdade monster som i *GF* är skildrat som två separata individer i olika kroppar hör också samman som om de vore en kropp. I den dubbelhet som Lillemor/Babba gestalten utgör är det dock den för världen mindre synliga, det vill säga Babba, som kommer ner från vinden och blir synlig. Skillnaden på Österholms analys av skeva flickor är endast åldern, gestalterna Lillemor och Babba är inga flickor längre. Att en så likartad analys kan göras i svensk litteratur, men från 2006 och framåt, kan vara en indikation på att fokuset på flickor nu övergår till äldre kvinnor.

Andra tecken på att Babba har kommit ner från vinden är den symboliska kopplingen till Baba Jaga och den kvinnliga grotesken. De håller sig på och i jorden, liksom Babba som uttrycker: ”härnere i jorden där jag håller till, anonymiteten är min mörka näring” (s. 270). Den ”mörka

---

103 Österholm s. 130

104 Österholm s. 130



näring” som föder kreativitet och kan göda anonymiteten kan ses som de gamla gudinnornas uråldriga kraft. Babba förkroppsligar kreativitetens kraft som är hämtad ur jorden och dementerar den på vinden instängda och förvridna.

## 6.7 Sexualiteten

I groteskens koncentration på de nedre delarna av kroppen inkluderas sexualiteten. Här blir en litterär gestalt som representation av kvinnlighet särskilt intressant ur ett genusperspektiv. Babbas sexliv är behovsinriktat, praktiskt och njutningsfullt. Hon ser inte sitt utseende som ett handikapp utan utgår ifrån förståelsen av att skönhet kan vara sexuellt hämmande (s.297). På grund av den yttre blicken i ”konsten att bli betraktad” och den heteronormativa föreställning som följer med in i den intima sexuella akten iscensätts tvånget att tänka på hur vi tar oss ut (s. 297). En kvinnlig representation som även i en heterosexuell relation är oberoende av skönhet tolkar jag som befriad och mer jämställd. Att Babba är en kvinnligt könad gestalt råder det ingen tvekan om. Budskapet att en kreativ kvinna som vill publicera sina texter inte kan klafsas omkring i stora Schollskor med en stickad mössa neddragen över pannan och öronen eller vara en oformlig gestalt i brun täckjacka är tydligt. Hon måste leva upp till den bildskönhet som lockar läsare. *GF* är en feministisk roman. Den kvinnliga representationen Babba vänder upp och ner på könsrollsmönster, som grotesken enligt Bachtin vänder ”bak-och-fram” och ”upp-och-ner” på maktförhållanden. När Lasse, eller Rusken, kommer in i hennes liv blir hon förälskad. Sexualiteten är fortfarande ganska praktisk, men hon känner intensiva kärlekskänslor till honom. Lasse stämmer också överens med grotesken med sin bastanta mage och raggiga armar och nacke<sup>105</sup>. Babba beskriver dock detta med ömhet och är övertygad om att det är hon som ska ”få honom”. Även den kärleksfulla beskrivning av det manliga könet som ”vilande” och ”vackert” (s.297) är en ganska ovanlig företeelse i litteraturen. Kanske hade samma beskrivning gjord av en man om en kvinna setts som objektifierande. Jag kan dock inte se hur beskrivningen ovan skulle kunna ses som objektifierande, men dess representation bidrar till den feministiska ansatsen att förändra könsmaktspositionerna.

De omvända könsmaktspositionerna gestaltas när Babba blir sviken av Lasse och Lillemor. Här iscensätts manligt ägandebegär i Babbas känslor:

Förstod på sätt och vis århundradens, ja årtusendens vakthållning kring den jungfruliga kvinnans renhet. Fast här gällde det en karl. Han var använd och solkad nu.

Hans spermaflöden, hans svettfuktiga hud, hans saliv var vämjeliga. Han hade gjort det på skoj som vi gjorde på allvar. (s. 353)

---

105 Bachtin 1986

Att en manlig litterär gestalt blir smutsig och oren för en kvinna på samma sätt som kvinnors oskuld och löften om trohet gör flickor/ kvinnor till bärare av sexualitetens anständighet för män, ser jag som litterärt ganska ovanligt. Den kvinnliga representanten Babba vänder könsrollerna upp-och-ner och scenen utgör en på samma gång feministisk och grotesk ”upp-och-ner”-vändning av könsmaktsordningen.

För karaktären Lillemors del är det groteska själva föreställningen om att hon och Lasse skulle ha sexuellt umgänge.

Fast det är groteskt, tänker Lillemor. Hon kan väl inte på fullt allvar tro att jag hade samlag med den där svettige fiolspelaren. Det var en fet och undersätig rörmokare (för det var vad han var, det skriver hon ju) med den sortens dalmål som jag hade lärt mig att männen talade i Orsa och finnmarkerna, en djup mullrande manlighet som togs nedifrån buken. (s. 388)

Den maskulina och den feminina anses komplettera varandra och verkar normerande. Jag ser karaktären Lillemors agerande som avståndstagande från Butlers heterosexuella matris (där två identifierbara och differentierade kön utgör grunden för begripbarhet). Tolkningen leder i förlängningen till ett steg mot det subversiva, det föränderliga, det som bejakar en mindre normativt styrd sexualitet. Butler uttrycker hur vi repetitivt kan upprepa våra genuspositioner ”fel” och därmed lösgöra tvingande mekanismer och skapa förändring. Kanske kan man se Lillemor och Lasse som Skönheten & Odjuret, men jag vill hellre tolka det utifrån det till synes binära motsatsparet feminint/ maskulint. Lillemor ”i fluffig skär morgonrock” (s.107) och prinsessklänningar (s. 341) och Lasse med sin ”djupt mullrande manlighet som togs nedifrån buken”. Men det är inte det traditionellt maskulina och det feminina som dras till varandra i Ekmans roman. Att inte låta feminint och maskulint komplettera varandra och istället låta karaktärerna Babba och Lasse symbolisera det heterosexuella begäret för oss bortom den heterosexuella matrisen och normen om binära motsatspar. För på något sätt lyckas Ekman, utan att för den skull byta kön på någon av karaktärerna, få dem att förenas i den symboliserade grotesken, som två likar och inte uppdelade i könsstyrt binärt motsatspar. För mig är detta intressant eftersom jag i min undersökning ville diskutera just vad detta kan leda till, att en omtyckt och läst författare sätter banorna ur kurs. Kanske kan det leda till ett existensberättigande och uppvärderande av det oformliga och fula. Eller ett omvärderande av den sexuella attraktionskraften.

Avslutningsvis vill jag lyfta hur den teoretiska förändringspotentialen kan se ut. Österholm skriver ”En del av den kvinnliga grotesken är risken för att bli exponerad, som misslyckad i sin

feminitet”<sup>106</sup>. Russo talar också om risk. Risktagandet att utmana patriarkala maktstrukturer och istället representera det stora fula. Att våga misslyckas vara feminin. Den kvinnliga grotesken kan då ses som en frizon från patriarkala värderingar. Föreställningen av kopplingen mellan det feminina och skönhet samt ”det inte riktigt feminina” och fulhet behöver inte vara polariserade, eftersom skönhet liksom fulhet är kulturellt skapad finns möjlighet till uppluckring av begreppen. Butler hävdar att vi inte kan ”göra” genus perfekt. Genom att performativt citera ”fel” kan en förskjutning av genus ske.<sup>107</sup> Min förhoppning är att Babba är en sådan skev citering.

## 7. Analys av Majgull Axelssons *Moderspassion*

*Moderspassion* är en roman vars tema är moderskap. Tre generationer ensamstående mödrar som alla bär ett tungt rykte som går i arv. Romanen utspelar sig i nutid under en storm i Arvika. Persongalleriet samlas när de söker skydd från ovädret på huvudpersonen Minnas vägkrog Sallys Café & Restaurang. När ett stort träd faller rakt in genom fönstret och skadar Minna allvarligt rullas hela hennes och hennes dotter, mor, moster och mormors historia upp.

### 7.1 Minna och Sally

När Minnas mamma Kristin dör i cancer får Minna flytta hem till sin moster Sally. När Minna kommer till Sally första gången känner att hon har kommit hem (s.27). Hon har blivit räddad och sitter vid ett vitt skrivbord och får fina kläder och veckopeng. Specifikt för Sally var att ”när det gällde karlar var Sally oantastlig”. Att vägkrogen fick många besökare hade dock med hennes gungande höfter att göra ”De mörka lockarna som hon alltid svor över, men som hon innerst inne var oändligt stolt över. Leendet. De skrattlystna ögonen. De elfenbetsvita kinderna (s. 22) och hon ”blottade klyftan och räknade pengar” (s.22), men hade aldrig en relation med en man. ”De är inte snälla mot karltokiga fruntimmer i den här stan” (s.39). Minnas mormor fick barn med två )olika män utan att vara gift och Sally berättar: ”På den tiden var det fullkomligt nog för att hon skulle bli stämplad som... Ja , som någon som tog betalt” (s.35). De maktfaktorer som synliggörs här visar hur den patriarkala strukturen använder stämpling eller markering för att stöta ut kvinnor som inte följer normen. Sallys mors och Minnas mormors dåliga rykte och konsekvenserna av den hotande ”hora”-stämpeln gör att Sally ber Minna att vara försiktig.

I Russos begrepp den kvinnliga grotesken inbegrips ”horan”. De uteslutande mekanismer detta medför kommer att redogöras nedan. Att gränsen mellan representationen ”horan” och ”madonnan” är hårfin i media synliggör den patriarkala normens bedömande blick och dess

---

106 Österholm s. 126

107 Judith Butler: *Gender trouble*. New York, 1990, s. 179

heteronormativa begär. Intersektionellt samverkar kön, genus, klass och ålder i beskrivningen av ”horan” vilket jag ska utveckla vidare i analysen.

## 7.2 Genus, klass och sexualitet

Feminister har länge kämpat för rätten till självbestämmande över kvinnors kroppar och sexualitet. På grund av att Minnas mamma och mormor har blivit märkta som ”horor”, sker en inskränkning även av Minnas handlingsutrymme. Den sociala kontroll som råder är patriarkalt styrd och begränsar flickors/ kvinnors handlingsutrymme och sexuella nyfikenhet. När Kristin blir med barn med tv-kändisen Dag Tynne blir hon tvungen att flytta till en annan stad på grund av skvallret. Ryktesspridning som en del av den sociala kontrollen är en härskarteknik vars syfte är att styra flickors/kvinnors sexualitet. Den sociala kontrollen berör därför inte Dag Tynne, fadern, som ser lite dyster ut i en vecka, men sedan går utan ansvar. Han har många sexuella relationer samtidigt, men förblir en ”drömprins” i den sociala normens öga. Klasshierarkier och den patriarkala könsmaktsordningen samverkar här intersektionellt. Endast de flickor/kvinnor som uppträder ”respektabelt” grundas och värderas, enligt Skeggs, utifrån den patriarkala synen på kvinnlig anständighet. Den sociala normens uteslutande och bestraffande system kan liksom heteronormen leda till marginalisering. Karaktären Kristin blir utsparkad från gymnasiet och utesluts i egenskap av att ha överskridit gränserna för kön/genus och bekräftat en underordnad klassposition.

Enligt Skeggs är respektabilitet det som separerar sociala klasser. Man skulle kunna säga att social klass mäts utifrån mängden respektabilitet som en individ eller familj innehar. I karaktären Minna skildras hur tydligt sambandet mellan klass och kön/genus är. Gestalten Dag Tynnes status och höga klasstillhörighet är oberörd för såväl utomäktenskapliga barn som sin egen ansvarslöshet som far. Familjen innehar tillräcklig mängd respektabilitet för att vara onårbara för världsliga händelser som dessa. Farmodern Ebba af Tynnes förnekande av Minnas existens är dock en förutsättning för bibehållet kulturellt och symboliskt kapital. Sally använder sin kropp på ett sätt som gör det lockande för män att komma till hennes vägkrok, men endast på grund av att hon avhåller sig från allt sexuellt umgänge och bibehåller sin respektabilitet. Hon använder uttrycket ”det kostar mer än vad det smakar” (s. 35) för att beskriva anledningen till avhållsamheten för Minna. Som dotter till en som blivit kallad hora är den sociala kontrollen av Sallys sexualitet definitiv. Endast total avhållsamhet tystar ryktesspridningen. Sally har ingen sexuell frihet och hennes handlingsfrihet vad gäller relationer med män syns vara obefintlig. Genom att taktiskt hålla sig inom den patriarkalt styrda normen och vinna respektabilitet kan hon införskaffa sig ekonomiskt kapital. Men hennes frihet som kvinna är stympad. På grund av den respektabilitet och det ekonomiska kapital som Sally har införskaffat sig kan hennes systerdotter Minna ”omges av ett

glamoröst skimmer” (s.37). när hon är ny på skolan i Arvika. Hon trivs och njuter, men är inte helt bekväm <sup>108</sup> i det sociala rummet. Minna läser av vad som ses som bra och dåligt och ”spelar” en ganska tystlåten och lite mystisk person och får lysande betyg. Minna skapar ett klasshabitus och ett respektabelt, anständigt genus, som fungerar i det sociala rummet. Det förflutna som hon döljer skulle förmodligen öka hennes sårbarhet. Hon utvecklar en försiktighetsstrategi och går till skolan, låtsas göra ärenden på rasterna, går till biblioteket och sedan hem till Sally. Min tolkning är att hon inte kan vara sig själv och inte känner sig bekväm, men har hittat ett sätt att ”passera som” respektabel. Minna och Sally håller sig för sig själva, textuellt avslöjas inte tecken på utanförskap för de trivs tillsammans, men rent symboliskt kan det ses som en marginalisering. Minna beskriver hur klasshierarkin samverkar intersektionellt med kön och genus och visar också på intellektualitetens och skönhetens betydelse.

Att vara dotter till en läkare var fint, men att vara son till någon som ägde en fabrik eller en stor gård var finare. Förutsatt förstås att man förmådde fylla sin sociala status med rätt innehåll. Ful dotter till en läkare räknades inte, alltså låg råttfärgade Alice rätt illa till trots att hennes pappa var överläkare, precis som Pontus, som visserligen skulle ärva en stor gård en dag, nästan en herrgård, men som ännu inte, vid fyllda femton år, hade kommit i puberteten. Å andra sidan kunde Jeanette kompensera sin pappas sketna jobb som vaktmästare med sina oändligt vackra färger (brunögd, mörkblond och med persikofärgad hy) medan Anders skaffade sig en viss status genom ironi, sarkasm och en allmänt intellektuell framtoning, trots att han inte hade nån farsa alls och hans morsa jobbade som expedit på Konsum. (s. 37)

Bourdieu's kartläggning av det sociala rummet och hur ekonomiskt, kulturellt, socialt och symboliskt kapital samverkar stämmer till vissa delar överens med Axelssons hierarkiska indelning. Att dottern till en överläkare inte vinner symboliskt kapital på grund av sitt utseende anspelar på hur skönhetens snäva ideal förpassar minsta skevhet eller avvikelse från idealet till den kvinnliga grotesken. Skönhetsidealet anser jag kan ses som den uteslutande mekanism som Bourdieu kallar sekundära egenskaper. Dessa egenskaper har betydelse för Pontus i citatet ovan, men eftersom han kommer att komma in i puberteten och bli vuxen blir hans ekonomiska kapital övervägande och få symboliskt värde. För vuxna män med ekonomiskt, kulturellt och symboliskt kapital spelar utseendet ingen större roll. Skönhet kan ge mer symboliskt kapital även för män men endast som kompensation för brist på annat kapital eller möjligtvis klasshabitus. Anders tillförskaffar sig både socialt och kulturellt kapital genom sin intellektuella framtoning. Genom att kön ses som en sekundär egenskap här, får flickor/kvinnor inte per automatik kulturellt och

---

108 Probyn s. 334.

symboliskt kapital genom sin egen intellektualitet. Beskrivningen av Jeanette visar hur skönhet kan ge status, även om den inte är kopplad till klass. Sedd som en sekundär egenskap i förhållande till klass kan hennes ”oändligt vackra färger”, då de vunnit omvärldens bekräftelse i form av symboliskt kapital, ge en klassliknande statushöjning.

När karaktären Minna, som ung, beskriver sin sociala status är den mer tveksam. Som föräldralös, men boende hos Sally som tjänade bra på sin krog, lyfte det ekonomiska kapitalet henne, och återigen Sallys oantastliga sexuella beteende hade betydelse för hennes status på skolan. Men om Sally hade varit ensamstående mor ”från en ätt av ensamstående mödrar” (s.38) hade detta sänkt hennes status. Men i Bourdieuska termer har Sallys ekonomiska kapital och Skeggs respektabilitet, Minnas lysande betyg och bokläsning gett henne kulturellt kapital.

Men Minna har även blodsband till överklassen, som inte vill kännas av henne. Första gången hon ser sin farmor beskriver hon hennes yttre då:

/.../ var hon klädd i en beige kappa av yttersta kvalitet, med stor pälskrage, sjubb eller blåräv måste det ha varit, och en matchande liten hatt/.../ blanka promenadskor med halvhög klack och ett litet spänne som glänste som guld. (s.21)

Kläderna ”blåräv” och promenadskorna med klack och guldspänne är överklassmarkörer. Även om farmodern, enligt Minna, anser att klass varken har med intelligens eller skönhet att göra, utan bara handlar om ”blodet”, inkluderas inte Minnas nedärvda blod (s. 238). Farmoderns förnekelse av sitt barnbarn leder till att det varken finns ekonomiskt, kulturellt eller symboliskt kapital för Minna i överklassen.

### **7.3 Kroppstillhörighet och inkorporerade minnen**

Grundat på de kapital hon införskaffat sig i klasshabitus och respektabilitet studerar Minna på Handelshögskolan i Stockholm. Hon söker efter något annat än handelsstudenternas kalla kyssar (s.58) och följer med en främling hem (s.61). Hon blir gravid och får en dotter, Sofia.

Minna som vuxen är en handlingskraftig, lite butter och tvär person med skinn på näsan (s. 84-85). Hon har fått ta över Sallys Restaurang & Café efter Sallys död och i texten framgår att arbetsrelationerna på kaféet är lite ansträngda. Som mor är hon passionerad som titeln *Moderspassion* antyder. Kroppsformen är stor, när hon tas in på sjukhuset kommenteras hennes storlek, hon ”behöver banta” (s.354). Jag tolkar detta som att hon har liknande kroppstillhörighet som mitt materials andra karaktärer René och Babba.

*Moderspassion* är dock ödesmättad. Dottern kan läsa när hon är 4 år, är bäst i klassen, har

läst Stephen Hawking på engelska när hon är 16 år och det är ”hon som har utsetts till att bli en helt annan sorts kvinna än sin mor, mormor och sin mormorsmor” (s.414). När hon som tonåring en kväll kommer ner och börjar dansa inför 13 vuxna män i restaurangen iscensätts för karaktären Minna det som Skeggs beskriver som ”where *appearance became the signifier of conduct*; to look was to be”<sup>109</sup>. När hon ställer sig på bordet och skriker i affekt åt alla att sluta framstår det som en reaktion på vad dottern Sofia utstrålar (s.296). Minna ser att dottern njuter av att dansa utmanande framför männen, vilket kan tolkas enligt Skeggs ”to look was to be”, och det är vad som skrämmer henne mest. Horrykten är en maktutövning, skuld och skam påförs och inkluderas i habitus gemensamt med klass. Kollektiva och individuella inkorporerade minnen aktiverar agerandet enligt Massumis ” huden är snabbare än intellektet” som driver upp hennes kropp på bordet och ”brölar” (s.414) ut ett försvar mot generationer av förtryck. Här iscensätts också Minnas koppling till den kvinnliga grotesken. Förutom en kroppstillhörighet som hör till det skeva så påminner hennes ”brölände”, att kräkas ut sin ilska och förtvivlan, om något som överensstämmer med groteskens innebörd.

Minna beskriver hur hon efter incidenten då Sofia dansar i restaurangen var ”full av skuld och skam” (s. 417), en skuld och skam som har följt henne sedan generationer tillbaka. Minna vill ge Sofia en annan framtid. Men kort efter incidenten anländer bilar med vuxna män som hämtar upp och släpper av Sofia. Rykten sprider sig återigen, nu via internet, och till slut tar Sofia sitt liv. Minna stänger av alla sina känslor och förnekar att hennes dotter är död. Smärtan kan vara så outhärdligt att blockering är enda sättet att fortsätta. Minna får här manifesteras den kvinnliga representationen av ensamstående mödrar och de konsekvenser patriarkatets makt utsätter dem för. Minnas upplevelser av ryktesspridning och att farmorn har förnekat hennes existens bidrar till en marginaliserande effekt som sätter sig i kroppen, de inkorporeras. Karaktären gestaltar hur klass och kroppsminnen förenas i enlighet med Probyns tankegångar. Gestaltningen lyfter också hur Bourdieus habitusbegrepp och kroppsspråk, förkroppsligandet av klassens betingelser, ”avslöjar oss”. Braidotti beskriver det förkroppsligade feminina: ”that eternal feminine which stuck to our skins like toxic material, burning into our bone-marrow, eating away at our substance”<sup>110</sup>. Den förändring Braidotti eftersöker är frigörelsen från feminiteten, från ett feminint genus. I *Moderspassion* synliggörs hur klass och genus möts intersektionellt i förkroppsligandet.

---

109 Skeggs s. 100.

110 Braidotti s. 256.

## 8. Slutdiskussion

I de tre romaner som jag har analyserat har representationer av kvinnlighet i litterära gestalter och betydelser av skeva kroppar synliggjorts. Samtliga karaktärer i mina analyser är huvudpersoner som ofta tidigare i litteraturhistorien varit bifigurer. I enlighet med groteskens ”upp-och-nervända” logik ställs könsmaktsordningen, klasshierarkin och/ eller skönhets hegemoni på ända i samtliga texter. Tydligast synliggörs den i *Grand Final i skojar branschen* och *Igelkottens elegans*. Jag anser att mitt material kan användas som en feministisk agenda med den kvinnliga groteskens frihetsyrkanden som strategiskt verktyg.

Litteraturhistoriskt är Babba en ganska sällsynt huvudkaraktär. Bachtins beskrivning av grotesken har varit användbar i min analys och stämmer väl överens med karaktären Babba. Jag instämmer dock med Russos kritik rörande avsaknaden av genusperspektiv i Bachtins analys av figurinerna i *Kretj*. Bachtin är oförstående inför de senila, gravida figurernas gapskratt och analysen blir förtryckande, något som inte förekommer i texten för övrigt. Bachtin har inte insett det som Russo beskriver som själva kärnan, nämligen att skrattet är det feministiskt subversiva. Russos kvinnliga grotesk har därför varit mer användbar i mina analyser, medan Bachtin har varit viktig för det grundläggande kring groteskens struktur och tradition.

Baba Jaga är i min tolkning en kvinnlig grotesk figur och belyser hur uråldriga myter och sagor har bevarat bilden av den kvinnliga grotesken i vår fantasi som en repetitivt inmatad kvinnlig representation. En häxa, med skev kropp, grotesk utstående näsa och ofta hest skrattande är menad att skrämja oss. Ugresic skriver om Baba Jaga på ett närmast kärleksfullt sätt och vill liksom jag lyfta upp och synliggöra karaktärerna i sitt material. Baba Jaga benämns som en ”fallisk mor” vilket ger henne, som figur, patriarkal makt och i den finns en inneboende feministisk protest: Baba Jaga inbegrips inte i skönhets hegemoni, feminint genusuttryck eller könsmaktsordning. Den kvinnliga grotesken och Baba Jaga har varit utmärkande för karaktären Babba i representationen av kvinnlighet i förhållande till kropp, kön, genus, klass, sexualitet och ålder. Ekman har genom Baba Jaga introducerat en ny mytologi i sitt författarskap.

Representationen av kvinnlighet som karaktären Babba inkarnerar är en feministisk ikon, ett steg mot kroppslig egenmakt. Braidotti talar om hur vi måste sörja och begrava det andra könet, det evigt feminina och att vi feminister behöver förhandla med vår historia och tidernas förändring för att skapa nya former av kvinnlig subjektivitet. Detta anser jag gäller även för kvinnliga representationer i media (litteratur, film, och massmedia). Vi behöver begrava den genusbevarande feminiteten som iscensätts med skönhetsidealet som uttrycksmedel och öppna upp för nya möjligheter av kvinnlig representation. Karaktären Babba, anser jag diskursivt, konstruerar en ny form av kvinnlig subjektivitet. Den oformliga, skeva kroppen, karaktärens handlingskraft, ohejdad



kreativitet och behovsinriktad och njutningsfull sexualitet är en lite ”skev” citering av det feminina, den skevhet som enligt Butler kan bidra till förändring. Karaktären har en oförstående inställning till patriarkatets styrmedel. Frasen ”Jag har väl egna ögon” uttrycker både styrka och oberoende från ”konsten att bli betraktad”. Förutsättningar för att störa idealets bana och skapa en kursförändring kan vara att litteratur med karaktärer som Babba skrivs och läses.

I *Igelkottens elegans* skildras med tydlighet hur snäva skönhetsnormerna är och samtidigt vad lite som krävs för att inkluderas. Karaktären Renée Michel går och klipper sig och sätter på sig en tjugig, dyr klänning och omvandlas från portvakterska till fin dam. Det intressanta är att hon genom sin intellektualitet länge delvis har tillhört en annan klass, enligt Bourdieus kartläggning, baserat på det kulturella kapital som hon har införskaffat sig. Genom att ha blivit upptäckt blir det legitimerat symboliskt kapital. Det ”nya” med Renée som karaktär anser jag vara att en kvinna av underordnad position i samhället kommer in i rampljuset, till en början oförskönad. I likhet med karaktären Babba framstår den skeva kroppen som textuellt framhävd. Författarnas intentioner att fylla oformliga, småfeta, fula kroppar med ett värde och innehåll de tidigare i historien inte haft, är tydlig. Karaktärerna förflyttas från komiska bakgrundsfigurer till självvioniska huvudpersoner. Självvionin inbegriper individen som både subjekt/objekt alternativt avsändare/mottagare. Den som ironiserar bestämmer över både vad som är tillåtet att ironisera och på vilket sätt och behåller därmed makten. Självvionin har i mitt material använts för att ge makt. Detta kan ses som ett sätt att luckra upp fasta kategorier och låta de osynliggjorda få en röst. Braidotti leder oss in på humorn som ett feministiskt verktyg. Lilja menar att ironin har en distansering som kan bidra till en känsla av överlägsenhet och kan därför vara effektiv. Vi ser i Ekmans och Barberys romaner självvionin ger makt. Ekman skriver autofiktivt om det ”tvåhövdade monstret” Babba och Lillemor. Både ironin, parodin och kommentarerna inbegrips i en och samma figur. Romanen försluts på ett sätt som inte ger utrymme till ytterligare kommenterande, ironiserande eller förlöjligande. Svårigheten att som kvinna uttrycka sig utan att placeras inom det patriarkala språket tas upp av såväl Gilbert & Gubar som Lisbeth Larsson. Jag anser att Ekman har lyckats placera sig utanför det patriarkala språket i *Grand Final i skojarbranschen* och blir ”onåbar” genom parodin och självvionin

*Moderspassionen* är ett kritiskt manifest mot patriarkala strukturer och sociala normers marginaliseringsprocesser. Karaktären Minna förkroppsligar klasshabitus och de emotionella konsekvenserna av klass och genus. Liksom karaktären Renée är Minna en kvinnlig representation som på grund av sin klassbakgrund, ålder och kroppstillhörighet litteraturhistoriskt varit bakgrundsfigur men innehar huvudrollen. Även här används självvionin som maktfaktor.

I analyserna har jag lyft det mest utmärkande i varje text gällande kropp, kön, genus, klass, ålder och sexualitet. Av dessa kategorier har kropp, kön, genus och klass analyserats i alla texter

medan ålder och sexualitet i vissa beroende på mitt huvudsakliga fokus och texternas innehåll. Ålder som analytiskt perspektiv var ursprungligen en viktig del. Det blev successivt tydligt för mig att vikten av ålderskategorin minskade i processen. Hög ålder inbegrips i begreppet grotesk vilket gjorde ålderskategorin till en av flera innebörder istället för en egen.

Österholm talar om den unga flickan som ”kommer ner från vinden” i svenskspråkig prosa 1980-2005. Upptäckten av tematisk likhet i mitt material, som också kan beskrivas som karaktärer som ”kommer ner från vinden” genom att föra sin egen talan, spränga klassgränser och bryta feminitetskrav öppnar upp för fler analyser. Mitt material är ett urval av flera romaner publicerade under påföljande tidsperiod 2006-2011 med medelålders/ äldre kvinnor i huvudrollen. Det kan vara intressant att genom textanalyser göra en tematisk jämförelse av flicka litteratur och litteratur med medelålders/ äldre kvinnor i huvudrollen efter 2006 och se om det finns en litteraturhistorisk vändning här. Fokusering på ålder kan eventuellt framhävas i en sådan undersökning. Fortsatt forskning skulle kunna innefatta en jämförande studie av flicka litteraturen och den vuxna kvinnakaraktären också i europeisk litteratur.

I analyserna har kroppen fått en framträdande roll och då med fokus på grotesken och skönhetsidealet. Det var inte så överraskande eftersom det var det som först väckte min nyfikenhet. Att klassperspektivet skulle bli viktigt förstod jag ganska tidigt i processen när jag insåg att karaktärerna hade samma klassbakgrund, men inte hur viktigt. Fokusering på stora kroppar och karaktärer som inte håller sig inom feminitetens begränsande beteende tilltalade mig och kändes roligt och feministiskt. När klassperspektivet lades på gjorde undersökningen en sväng och allvaret med varför dessa karaktärer hade blivit osynliggjorda blev tydligt. Klassförtrycket har förpassat karaktärerna i mitt material till biroller. Förkroppsligandet eller det inkorporerade har haft stor betydelse i mina analyser och det är i kroppen som det intersektionella sker. Kombinationer av framförallt grotesk och klass möts i det förkroppsligade.

Helt nya i denna undersökning är begreppen kroppstillhörighet, kroppsbakgrund och erfarenhet av kropp vilka visade sig vara användbara i analyserna. Det var tydligt att kroppsformen kan förstås som en viktig kategorisering att ta hänsyn till i en intersektionell analys. Kopplingen till identitet och liknande kroppserfarenheter samt bemötande bekräftar min tes. Kroppstillhörighet kan vara ett användbart begrepp vid tal om form och storlek och användas för att verka mot diskriminering. Liksom klassbakgrund kan kroppsbakgrund ha betydelse för individen. Kroppstillhörigheten kan inte ses som någon definitiv tillhörighet utan skulle kunna beläggas schematiskt enligt Bourdieus modell om klasstillhörighet dock inte för att likställas med klassifikationsschemat utan genom att på liknande sätt vara kopplade till olika maktfaktorer. Förkroppsligande och individuellt respektive kollektivt kroppsminne och känslor ingår i

kroppstillhörigheten. Att vi delar erfarenhet av kropp när vi innehar liknande kroppar kan leda till att förtryck inkorporeras och skapar identifikation likt kön, genus, klass, sexualitet osv. Det är identifieringen utifrån kropp som jag vill synliggöra med begreppet kroppstillhörighet, kroppsbakgrund och erfarenhet av kropp. Att pröva användningen för begreppen och dess betydelser i intersektionella maktanalyser med fokus på funktionalitet ser jag som en intressant möjlighet.

Litteraturen ger oss inblick i andras liv och kan skapa hegemoniska förändringar vad gäller synen på kropp, kön, genus, sexualitet och ålder. Ekman beskriver genom Babba att läst litteratur blir en del av våra minnen och erfarenheter som individer. När vi läser om Babba, Renée och Minna kan vi identifiera oss med dem och göra deras erfarenheter till våra minnen. Detta är förutsättningarna för att störa idealets repetitiva bana och möjliggöra en kursförändring. Litterär gestaltning kan genom läsarens identifikation med karaktärerna leda till att tankeprocesser som berör kvinnors kroppar, klass och sexualitet förändras. För dem som inte identifierar sig med huvudpersonerna kan en solidarisk jämlikhet väckas som ökar förståelsen oavsett läsarens subjektsposition. Genom att lära känna de människor som gestaltas kan vi i vårt vardagliga liv referera till dessa personer, vars kroppar vi aldrig kan ta på men vars liv vi har mött. Karaktärerna utmanar normer för kvinnlig representation i media som litteratur och film. I Butlers teorier kan en citering i en annan riktning än den normativa repetitivt omforma genusuttryck och därmed, anser jag, ges representationen av kvinnlighet en större vidd. Förutsättningarna för en sådan förändring kan vara att ge tidigare bakgrundskaraktärer en huvudroll som Ekman, Barbery och Axelsson har gjort. En omfattande spridning och att uppvärdera karaktärernas positioner, egenskaper och erfarenheter kan bidra till förändring. Jag anser att det är viktigt att förändra synen på kropp för att unga idag ska kunna möta en mer respektfull framtid. Det är viktigt att inkludera förkastade representationer av kvinnlighet och att diskursivt anslå en annan ton gällande karaktärerna som jag har analyserat. Istället för föraktande och nedvärderande skulle en sådan ton exempelvis kunna vara synliggörande och bekräftande. Min slutsats är att andra former av representation av kvinnlighet är möjliga i litteratur, film och massmedia. Vi måste bara ge dem utrymme.

## 9. Litteraturlista

- Axelsson, Majgull *Moderspassion* (Stockholm, 2012)
- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia* (Gråbo, 1986)
- Barbery, Muriel, *Igelkottens elegans* (Helsingborg, 2010)
- Bordo, Susan, *Unbearable weight* (Berkley/ Los Angeles, 2003)
- Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter* (Stockholm/Stehag, 1993)
- Bourdieu, Pierre, *The Logic of Practice* (Oxford, 1990/1980)
- Braidotti, Rosi, "Cyberfeminism with a difference" ed. Peters, Olssen, Lankshear, *Futures of Critical Theory: Dreams of Difference* (Maryland 20706,1996)
- Butler, Judith, *Gender trouble* (New York, 1990)
- Butler, Judith, *Könet brinner! Texter i urval av Tiina Rosenberg* (Stockholm, 2005)
- Butler, Judith, *Undoing Gender* (New York, 2004)
- Butler, Judith, *Gender trouble* (New York, 2004)
- Ekman, Kerstin, *Grand Final i skojarbranschen* (Stockholm, 2011)
- Gilbert, Sandra/ Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven/ London, 1979)
- Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (Milton Keyes, 1997)
- Hirdman, Anja, *Tilltalande bilder* (Stockholm, 2002)
- Hjort, Elisabeth, "Ömsint och kompmisslöst" (*Svenska Dagbladet* 20111021)
- Larsson, Lisbeth, "I källaren en skärva- Om Kerstin Ekmans En stad av ljus och Doris Lessings Staden med fyra portar" i *Röster om Kerstin Ekman från ABF Stockholms litteraturseminarium i oktober 1992* (Stockholm, 1993)
- Larsson, Lisbeth, "Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing" (*Tidskrift för genusvetenskap* 2010:4)
- Lilja, Eva, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi* (Göteborg, 1991)
- Liljstrand, Jens, "Kerstin Ekman: Grand Final i skojarbranschen" (*Dagens Nyheter* 20111022)
- Lundberg, Anna, *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skratllitteratur* (Göteborg, 2008)
- Massumi, Brian, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation.* (Durham, 2002)
- Milles, Ulrika, "Majgull Axelsson: Moderspassion". (*Dagens Nyheter* 20110822)
- Nordenhök, Hanna, "Mörkt morsarv". (*Aftonbladet* 20110817)
- Probyn, Elspeth, "Everyday shame" (*Cultural Studies, University of Sidney* 2004: 18:2-3, 2004)
- Russo, Mary, *The female grotesque* (New York, 1994)

Sandberg, Linn, *Getting intimate: a feminist analysis of old age, masculinity & sexuality* (Linköping, 2011)

Schottenius, Maria, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* (Stockholm, 1992)

Skeggs, Beverley, *Class, Self, Culture* (London, 2004)

Sundén, Jenny, ”Inte en babe - Affekt, känsla och sexualitet i *Word of Warcraft*”(Tidskrift för genusvetenskap 2010:4)

Ugresic, Dubravka, *Baba Jaga la ett ägg* (Stockholm, 2009)

Österholm, Maria Margareta, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (Stockholm, 2012)

Baksidestext

Carina Holm

*”Det anstår mig inte att göra mig mindre än jag är” - skönhetsidealet och den kvinnliga grotesken i textanalyser av Kerstin Ekmans Grand Final i skojarbranschen, Muriel Barberys Igelkottens elegans och Majgull Axelssons Moderspassion.*

Västvärldens kommersialiserade skönhetsideals påverkan på vår syn på kroppar är svår att förneka. Bordo och Hirdman lägger grunden för beskrivningen av skönhetsidealet och dess återverkningar i denna text. Det är många kroppar som aldrig figurerar i media där skönhets hegemoni begränsar variationen. De föreställningar om kropp som skapas inbegriper också andra medier såsom film och litteratur. I *Det anstår mig inte att gör mig mindre än jag är...* diskuteras möjligheter till förändring utifrån ett feministiskt perspektiv. I textanalyser av tre samtida europeiska romaner får vi följa karaktärer som avviker från skönhets-, smalhets och åldersnormen. De har tidigare i litteraturhistorien varit tilldelade biroller, men är nu huvudkaraktärer. Syftet är att uppmärksamma karaktärerna som utgör representationer av kvinnlighet i analyserna. I jakt på förändringspotentialer används Butlers performativitetsteori och främst hennes tankar om att citera ”fel” för att en möjlig förskjutning av genus ska ske. Bourdieu och Skeggs teorier om klass och habitus ges stor betydelse i analyserna om klass och dess rörlighet. Dessa teoretiker tillsammans med Bachtins teori om grotesk realism, Russos om den kvinnliga grotesken och Lundbergs om den komiska kvinnliga grotesken leder oss fram till humorns betydelse för frigörelsen från ideal skapade av patriarkala strukturer. Nya begrepp som kroppstillhörighet och kroppsbakgrund introduceras av textförfattaren. I diskussionen lyfts romanernas litteraturhistoriska betydelse. Slutligen presenteras möjligheter till förändring av den västerländska hegemoniska synen på kroppar, men den kräver också något av oss alla.