



ELIN ABRAHAMSSON

EN HÅNDA LÄSNING

EN QUEER TOLKNING
AV ROMANCEGENREN

Enahanda läsning

ELIN ABRAHAMSSON

ENÄHANDA
LÄSNING

EN QUEER TOLKNING
AV ROMANCEGENREN

ELLERSTRÖMS

Utgiven med bidrag från
Ottarfonden
Stiftelsen Längmanska kulturfonden



Stockholms
universitet

EUREKA | ELLERSTRÖMS AKADEMISKA NR 67
Copyright © Elin Abrahamsson och ellerströms förlag 2018
Copyright © omslagsbild, Sarah Gampel 2018
Omslag och grafisk form Marie Pettersson
Tryck Tallinna Raamatutrükikoda, Tallinn, Estland 2018
ISBN 978 91 7247 527 4

Till mormor, min ständiga läsare

INNEHÅLL

TACK	II
INLEDNING	15
Syftesformulering	21
Material	22
SAMMANFATTNING: TWILIGHT	22
MATERIALBESKRIVNING: TWILIGHT	23
SAMMANFATTNING: FIFTY SHADES	26
MATERIALBESKRIVNING: FIFTY SHADES	27
Urval	31
Teori och metod	33
CULTURAL STUDIES OCH KULTURBEGREPPET	33
QUEERTEORI	38
QUEERA LÄSNINGAR	41
MAS(S)TURBERANDE FLICKOR	49
Disposition	56
GENREN: VAD ÄR ROMANCE?	59
Romancedefinition	59
Romancehistorik	66
Romanceforskning	77
TVÅ SORTERS ROMANCEFORSKNING	77
KASST ELLER KANON	
– SYNEN PÅ GENREN INOM FORSKNINGEN	86
SVENSK ROMANCEFORSKNING	91

Tidigare forskning om Twilight	92
Tidigare forskning om Fifty Shades	95
LÄSNINGEN: DEN FÖRAKTADE ROMANCE- LÄSAREN OCH DEN ONANISTISKA LÄSNINGEN	99
Den föraktade romanceläsaren	100
Den slukande läsningen	110
Den privata synden	114
Sexgalen, lesbisk och omogen	118
Liggande läsning	126
Skilda vägar	131
Den onanistiska läsningen	135
AKTEN: ROMANCELÄSNINGENS ”NÄR, VAR, HUR?”	141
Stöttande kvinnor och låtsaskompisar	142
Inre gudinnor i himmelska rum	153
Radikal verklighetsfrånvändning	166
Onanistiskt kontinuum	176
TEXTEN: NÄRLÄSNINGAR AV TWILIGHT OCH FIFTY SHADES	179
Sinnen och sensationer	179
BLICKAR SOM IRRAR	180
SPEGLAR OCH NARCISSISM	189
FRUSNA ÖGONBLICK	202
ALLA SINNEN	210
Överflöd och oändlighet	216
NU, IGEN OCH FÖR ALLTID	217
ALLT ÄR NJUTNING	225
HENNES ÄR RIKET, MAKTEN OCH HÄRLIGHETEN	231

EPILOG: KLIMAX!	239
Överflödets löften	239
Groteska drömmier	249
SUMMARY	255
REFERENSER	265
REGISTER	282

TACK

Det är svårt att förklara hur mycket av ens liv som tas i anspråk när en börjar på en forskarutbildning. Eller hur mycket det ger, långt mer än själva avhandlingen. För mig innebar forskarutbildningen på det mest grundläggande planet en flytt, från vänner och familj i Göteborg och Malmö till Stockholm där jag nästan inte kände någon. Och Stockholm var tufft och ensamt till en början, men mjukades upp av att mina kollegor vid genusvetenskapen på Stockholms universitet gav mig ett sammanhang som var trivsamt och familjärt. På vissa sätt var genus på SU också som att komma hem. Från att ha älskat att plugga film och genus men stundom känt det som att jag jobbat lite bredvid den plats jag varit på, kände jag mig nu synkad, begriplig och utmanad på bästa sätt. I detta vill jag framförallt tacka min huvudhandledare, Hillevi Ganetz, som omedelbart satte mig att läsa in mig på området för feministiska kulturstudier. Jag kan ärligt säga att jag inte riktigt hade fattat vilket fält jag jobbade inom förrän du uppenbarade det för mig. Jag kan inte heller tänka mig någon som bättre skulle kunna hjälpa mig att orientera mig i det än du. Mer än detta vill jag tacka dig för att du har varit en sådan klippa – i synnerhet vid de tillfällen då jag varit som närmast att stupa. Min handledare Fanny Ambjörnsson vill jag tacka för att du har gett mig självförtroende och lust, då du alltid antar att jag vet vad jag sysslar med och förstår vart jag är på väg i mina ofta röriga och spretiga tankar. Dina vakna och engagerade läsningar lyfter varje text. En ångestriden kväll, tidigt i det här avhandlingsprojektet, sade jag till en kompis: ”men oavsett vad jag hittar på för konstigheter känner jag mig trygg i att jag

har så bra handledare – jag får lita på att de stoppar mig om det behövs!” Hillevi och Fanny, jag har aldrig känt mig stoppad av er, endast uppmuntrad, uppbackad och vägled. Det är dessutom ett privilegium att ha handledare vars sällskap en faktiskt söker – jag har så roligt med er! – och jag tror och hoppas att det återspeglas i min avhandling.

Jag vill också rikta ett särskilt tack till Maria Margareta Österholm som varit en ovärderlig vän och mentor för mig. Hade jag inte haft turen att träffa dig så tidigt hade den här avhandlingen sett annorlunda ut och varit oändligt mycket tyngre att göra.

Mina kollegor på genusvetenskapen vid SU är tidernas bästa lunchsällskap. Men mer än det är ni de mest kritiska, engagerade och generösa läsare en doktorand kan önska sig. Tack till er som var med i början, mitten eller slutet, och framförallt till er som varit med igenom alltihop: Anna Cavallin, Anita Nyberg, Carolina Uppenbergs, Cecilia Åse, Christina Alnevall, Ingeborg Hasselgren, Ing-Marie Back Danielsson, Janne Bromseth, Johanna Gondouin, Kalle Berggren, Lena Gemzöe, Linn Sandberg, Lisa Käll, Lovise Haj Brade, Malin Ah-King, Renita Sörensdotter, Sofie Tornhill och Ulrika Nilsson.

Bland mina fantastiska kollegor vill jag rikta ett extra tack till Anna Bohlin, Annika Olsson och Kristina Fjelkestam som vid ett flertal tillfällen ägnat särskild tid åt delar av eller hela mitt manus. Tack igen, Kristina, för viktig vägledning vid mitt 60%-seminarium och tack Annika för en sista läsning. Tack också till Maria Larsson som kom in som extern läsare vid mitt 90%-seminarium och gav mig värdefulla synpunkter i slutarbetet med avhandlingen.

När jag påbörjade det här arbetet var vi bara två genusdoktorander, Åsa Eriksson och jag, som möttes upp första dagen och kom en timma tidigt tillsammans eftersom vi var så rädda att bli sena. Tack kära Åsa, som jobbat bredvid mig och hållit mig i handen genom alltihop. Jag är också glad att vår duo utökades med först Vanja Hermele och sedan Ina Hallström och Elin Bengtsson. Tack Vanja för slagfärdiga formuleringar och tack Ina och Elin för engagerade läsningar i slutskedet. Tack också till Hilda Jakobsson, som fungerat som en extra doktorandkollega och bollplank genom arbetet. Ett kollektivt tack till kollegor och andra doktorander vid ERG, i synnerhet till Erik Östling, Henning Brüllhoff, Sara Engström och Sigrun Helmfrid (som hjälpt mig nästan dagligen) och till mina kompisar i doktorandrådet.

Jag vill också passa på att tacka Ingrid Holmquist för att du har engagerat dig i mig och varit en sådan viktig och generös mentor under min studenttid. Ingrid förtjänar faktiskt extra tack eftersom hon var den som först hjälpte mig att hitta till genusvetenskapen vid SU!

Vidare vill jag tacka alla inblandade i Genusakademien vid Stockholms Universitet. Genusakademien har varit ett viktigt forum för att presentera och få feedback på mitt eget arbete, men också för vägledning, inspiration och kompisar i den akademiska världen i stort. Tack också till nätverket D11/D12 i InterGender och till mina vänner i Queerseminariet vid SU.

Det här arbetet hade inte varit möjligt utan flera generösa resebidrag från Stockholms universitets donationsstipendier, närmare bestämt Kinander, Sandström, Håkansson och Siljeström stipendiestiftelser. Mina resor har mestadels gått över Atlanten, där jag bland annat hade lyxen att få tillbringa tre månader vid universitetet i Madison, Wisconsin. I Salt Lake City mötte jag de engagerade deltagarna av IASPR:s konferens, 2016, och i New York fick jag mingla med författare och läsare vid RWA:s konferens, 2015. Dessa resor lärde mig mer om romancefältet än jag någonsin skulle kunnat läsa mig till – tack för det! Tack också till vännerna i svenska huset i Kavala för en kul och häpnadsväckande produktiv ”semester” efter mitt slutseminarium.

Stockholm blev allt bra tids nog, men jag hade inte klarat mig länge utan mina göteborgare, alldeles särskilt Hibo, Maria, Sanna, Timothy, Virre, och förstås min älsklings-Ingrid, som är around when the chips are down och alltid däremellan. Närheten till Paola var en av de stora attraktionerna med flytten – ändå blev det ett besök hos dig i Chisinau som först fick mig att börja tänka på onani! Sarah Gampel var inte bara min första nya vän och sambo i storstaden – hon är också en begåvad konstnär som generöst har gjort den fina omslagsbilden till denna bok!

Sist men inte minst vill jag tacka (och tacka för!) min fantastiska släkt och familj. Ingen glömd bland er klenoder, men vill särskilt nämna för Felicia att dina besök gjorde en värld av skillnad för mig de första åren. Tack också till min syster Emma, som alltid håller mig om ryggen. Två personer kan jag aldrig tacka nog och det är mina föräldrar som har baxat mig igenom livet, flytten och det här arbetet – ni är de klokaste, roligaste och mest stöttande personer jag vet. Boken tillägnas min mor, en saknad bästis och den enda som brukat orka läsa det jag skrivit.

INLEDNING

Den här studien handlar om romance, en benämning som de senaste åren börjat användas på svenska för en typ av populära kärleksberättelser med lyckliga slut. Romancegenren är oerhört framgångsrik och kärleksberättelserna läses främst av kvinnor.¹ Genrens popularitet skulle kunna tänkas skvallra om hur omtyckt den är, men romance beskrivs oftare som rent avskryvård – så pass att den stundom kallas för den mest illa ansedda av alla populärkulturella genrer (se t.ex. Frantz och Selinger 2012:1). Ett exempel på detta är de träffar som ordet ”romance novel” ger på den populära online-”ordboken” *Urban Dictionary*.² De högst rankade definitionerna beskriver romance som ”skräp” och ”porr” skriven av och för medelålders kvinnor.

Denna syn på romance är inte någon ny företeelse – redan under 1800-talet förfasades exempelvis författaren Nathaniel Hawthorne över den ”förbannade hop av klottrande kvinnor” som han menade höll på

1 Branschorganisationen Romance Writers of America rapporterar exempelvis att romancegenren utgör 34% av den skönlitterära marknaden i USA. Läsarna utgörs till 84% av kvinnor (www.rwa.org, inhämtat 2017-10-08). På den nordiska marknaden ger romanceförlaget Harlequin ut fler än 1000 titlar varje år (www.harpercollins.se, inhämtat 2017-12-14).

2 *Urban Dictionary* specialiserar sig på slanguttryck och definitionerna görs av användarna själva, i likhet med Wikipedia och Wictionary, men med ett mer lekfullt anspråk. Sidans användare kan sedan rösta för eller emot definitionerna, som listas efter popularitet (www.urbandictionary.com, inhämtat 2017-12-17).

att översvämma den litterära marknaden med sitt skräp (i Mussell 1984:7, min översättning). På 1980-talet beskrev tidningen *Wall Street Journal* i sin tur den dåvarande populära romancelitteraturen som förlagsvärldens motsvarighet till en Big Mac: saftig, billig, förutsägbar och dessutom slukad i fördummande mängd (Thurston 1987:67).

I nutida svenska och internationella medier rapporteras om de framgångsrika berättelserna *Fifty Shades* och *Twilight* på ett liknande sätt.³ De omtalas som ”skräp”, ”lort”, ”triviala”, och anses vara berättade med ett ”klichéartat språk” och en ”våldsam adjektivsjuka” som inte bara framstår som ”skrattretande fånigt” utan också är ”oroande som tidsyttring” (se t.ex. Kjersén-Edman 2008:1, Juggas 2012, Ronne 2012).

Det är i denna typ av kritik mot romancegenren som min studie tar sin utgångspunkt. Det jag kallar romance kan beskrivas som ”masskultur” eller ”populärkultur” – något som delvis kan förklara genrens låga status då det är benämningar som ofta definieras som den högtstående kulturens estetiska, moraliska och ideologiska motsats. Idén om en masskultur kan knytas till sent 1700- och tidigt 1800-tal, alltså den tid då massproduktionen av litteratur tog fart (Persson 2002:19ff). Samtidigt började en syn på konsumenten av denna depraverade masskultur ta form och hon föreställdes ofta som kvinna (se t.ex. Huyssen 1986, Öhman 2002). Det mest arketytiska exemplet på en sådan typ av kvinnlig läsare beskrivs ofta som Emma Bovary, huvudpersonen i Gustave Flauberts berömda roman *Madame Bovary* (1856). Den omhuldade och uttråkade borgerliga hemmafrun Emma Bovary förkroppsligar den världsfrånvända läsaren, vars överdrivna inlevelse i så kallad sentimental skräplitteratur slutligen leder henne i fördärvet. Just denna uppslukande form av läsning (och denna hängivna kvinnliga läsare) förknippas med romancegenren. Hon aktualiseras också ständigt i kritiken mot den. Jag menar till och med att romancegenren, med dess massproducerade berättelser om kärlekens känslostormar och dess kvinnliga läsekrets, bedöms vara den feminiserade och depraverade masskulturens flaggskepp.

3 *Fifty Shades* och *Twilight* är de respektive samlingsnamn jag använder för att beteckna hela det fenomen som omger de populära romanserierna av E L James och Stephenie Meyer, samt de filmatiseringar som Meyers böcker gett upphov till (se fotnot 4 och 5). När jag refererar till specifika verk inom dessa preciserar jag det.

Det kanske framstår som att jag endast betraktar romancegenren som föraktad och utdömd. Riktigt så enkelt är det inte, eftersom romancegenren också kan ses som mycket inflytelserik. Den tillhör en stabilt etablerad, miljardomsättande nöjesindustri och kan därmed betraktas som producent av dominerande ideologier som sprider och förankrar idéer om vad som utgör åtråvärda och normala kroppar, känslor och liv. Den feministiska kritik som riktas mot romance menar vanligen att berättelserna befäster könskonservativa normer, en hierarkisk könsmaktsordning och en heteronormativ och sexistisk förståelse av kärlek, familj och sexualitet. Romancegenren (de romantiska texterna och den stora kvinnliga publik de associeras med) kan således beskrivas som att den befinner sig i ett spänningsfält mellan en marginaliserad lågkultur och en dominerande majoritetskultur.

Vad som fascinerar mig i kritiken av romancegenren är just denna motsägelsefullhet. Hur kommer det sig, kan en fråga sig, att samma texter som anses reproducera en könskonservativ heterosexism är föremål för en misogynt laddad kritik? Och hur kommer det sig att den feministiska kritiken mot genren så ofta använder sig av samma vokabulär som den misogynna kritiken? Det är just denna seglivade, ambivalenta, motsägelsefulla och våldsamma kritik – och vad den säger om romancegenren – som jag vill undersöka i denna studie. Som exempel på romanceberättelser väljer jag boktrilogin *Fifty Shades*⁴ och bok- och filmserien *Twilight*⁵. *Twilight* och *Fifty Shades* kan båda definieras som romance, det vill säga som kärleksberättelser med lyckliga slut. Men den främsta anledningen till att jag studerar just *Twilight* och *Fifty Shades* är att de båda har mottagits på det sätt som romance ofta görs – som den värsta sortens skräp, där fasan över läsarnas förmodade intellektuella och moraliska fördärv sammanblandas med äckel och oro för att de estetiskt

4 James, E L (2011/2012). *Fifty Shades of Grey*; James, E L (2011/2012). *Fifty Shades Darker*; James, E L (2011/2012). *Fifty Shades Freed*.

5 Meyer, Stephenie (2005/2007). *Twilight*; Meyer, Stephenie (2006/2010). *New Moon*; Meyer, Stephenie (2007/2010). *Eclipse*; Meyer, Stephenie (2008/2010). *Breaking Dawn*; *Twilight* (2008). Catherine Hardwicke; *New Moon* (2009). Chris Weitz; *Eclipse* (2010). David Slade; *Breaking Dawn – Part 1* (2011). Bill Condon; *Breaking Dawn – Part 2* (2012). Bill Condon.

utdömda verken ska smitta av sig och smutsa ner den som inte med kraft tar avstånd från dem.

Vem är då jag som tänker undersöka den nedvärderande synen på romancegenren? En hängiven konsument av populärkultur, till att börja med. Jag är dessutom den värsta sortens konsument – en sådan som inte kan eller i alla fall inte alltid vill hålla isär fiktion och verklighet. När jag var liten kunde denna egenhet mycket riktigt vara farlig för mig; jag välte en bokhylla över mig själv när jag i ett försök att bevisa för en kompis att jag var Pippi Långstrump ville lyfta den och mina prövade föräldrar fick sätta barnlås på fönstren efter att jag gjort en alltför inlevelsefull läsning av Peter Pan och trodde att jag kunde flyga. Med åren kom emellertid självbevarelsedriften och sedan femårsåldern har mina känslomässiga läsningar inte utgjort någon livshotande fara för mig. Däremot har de inte desto mindre slukat mig, men min kanske överdrivna inlevelse har istället ägt rum i fantasin. Många filmer har genom åren fångat mig så totalt att jag i veckor efter att ha sett dem refererar till de filmiska skeendena som min akuta verklighet, tappar fokus i samtal med vänner eller smiter undan och stänger in mig på toaletten en stund för att i några minuter spela upp filmens mest drabbande scener för mig själv i huvudet. Mina inlevelsefulla läsningar är helt enkelt en väldigt central del av vem jag är, så pass att frågan vem jag är utan dem skulle vara svår att besvara. Känslan när jag särskilt fångas av en film eller tv-serie är alltid delvis en av vemod – ett slags hopplöshet inför vetenskapen om att mitt eget liv inte enbart klipps samman till highlights, att jag inte kan pausa särskilda ögonblick eller spela om dem, att jag inte själv är en 14-årig dotter i en av de stridande familjerna i Verona eller en ångestfylld 17-årig pojke på Hartvig Nissens gymnasium i Oslo. Men känslan är också fantastisk. Jag kan välja att hänge mig, att leva i dessa parallella verkligheter och gå in i alternativa identiteter och öden. Möjligheten att göra det är en av mitt livs största rikedomar. Ibland använder jag det som flykt när verkligheten känns extra tråkig och hopplös men faktum är att jag för det mesta tyckt att jag har ett rikt liv – det är bara det att det blir tjugo gånger rikare när jag kan ha tjugo liv till!

En av mina favoritfilmer under uppväxten var Peter Bogdanovichs *The Thing Called Love* (1993). Filmen, som berättar om den unga låtskrivaren Miranda Presleys försök att slå igenom i musikstaden Nashville, har en på många sätt klassisk romanceuppgyggnad, där den char-

mige men opålitlige musikern James Wright fungerar som det centrala kärleksintresset. Jag älskade allt med *The Thing Called Love!* Min kusin Felicia plockade ner alla filmens låtar till gitarr så att vi kunde sjunga dem och jag och min kompis Sanna besökte Kålltorps video flera gånger i veckan för att, om vi inte kunde hyra filmen, i alla fall hålla i den och beundra bilderna på omslaget. Och visst, jag blev också dödsförälskad i River Phoenix som spelade den ombytliga James – jag skapade en särskild pärm där jag samlade alla bilder och berättelser om den för tidigt bortgångne stjärnan från tidningar som *Okej* och *Frida* (detta var, som framgår, innan vi fick internet hemma). Att Phoenix porträtt av den överlägsne romancehjälten inspirerat en kvarlevande förkärlek hos mig för pojkvackra, småstöriga typer tar jag för självklart och upplever ibland som en källa till glädje, ibland till förtret. Men när jag ser filmen i vuxen ålder slås jag av hur mycket *The Thing Called Love* influerat min person och mina intressen på sätt jag inte riktigt tänkt på. Framförallt är det ju tidernas häftigaste Samantha Mathis som verkar ha inspirerat en del udda vanor hos mig när hon, i rollen som Miranda, drar runt i skinnsjacka och boots och med mörka ringar under ögonen tillbringar nätterna på fik där hon bälgar i sig kaffe och försöker hitta sin röst som låtskrivare. När hon lyckats skala bort sina många lager av fyndig ironi hittar hon till slut ett eget uttryck i den sköra och självutlämnande låten *Big Dream*, med den återkommande textraden ”Makes me think maybe God’s a woman too”. Jäklar, vilken bra film det är! För de som känner mig är det ingen hemlighet att jag alltid gillat det tidiga 1990-talets estetik, men vad som överraskar mig är möjligheten att Miranda Presley också inspirerat mina feministiska uttryck, intressen och ambitioner. I filmen infogas uppenbara referenser till en feministisk medvetenhet och strävan hos Miranda, som ett exemplar av Virginia Woolfs *Ett eget rum* (1929) och ett nummer av tidningen *Times* om Gud och kvinnor, bland hennes mycket få tillhörigheter. Sådana hänvisningar gick helt förbi mitt 10-åriga jag, men utgör nu en tydlig förklaring till Mirandas beteenden och ambitioner i filmen. Och när jag nu långt senare sitter på ett fik (iklädd cowboyboots) och håller i mig kaffe för att försöka avsluta en avhandling om romantisk populärkultur med utgångspunkt i feministisk teori, funderar jag på huruvida denna romantiska film endast är att beskylla för ibland tveksamma förälskelser eller om Miranda också sitter med mig i mitt skrivande.

Några år senare, i tidiga tonåren, var det filmen *Reality Bites* (1994) som blev min stora besatthet. Filmen är uppbyggd enligt romancekonstens alla regler och även om Ethan Hawkes grungevariant av romancehjärte gjorde ett visst intryck, så var det, för mig, helt Winona Ryders film. Ryder, i rollen som Lelaina Pierce, inspirerade en kortvarig vana att klä mig i städrocksliknande klänningar och en långvarig vana att överkonsumera cola light och cigaretter. Winona Ryder och jag har också ett alldeles särskilt band som gör att jag måste kommentera hur länge, mycket, alltid jag tyckt om henne (hur det inte finns något som jag inte vet om henne) varje gång hennes namn kommer på tal och som får mig att överväldigas av melankoliska kärlekskänslor när jag tycker mig se ”den Winona jag känner” i hennes senare skådespelargärningar.

Före båda dessa filmer tog *Grease* (1978) över min själ ett tag. Då var jag åtta år och ville gifta mig med John Travolta. Den romanceliknande bad boy-hjälten Danny Zuko var emellertid inte bara kärleksintresse utan också min främsta identifikationspunkt i filmen. I leken var jag alltid Danny, klädd i skinnväst med stora polisonger som jag ritat på kinderna med tuschpenna (jag sökte till och med till *Småstjärnorna* i förhoppningen att få uppträda som Danny, med den vemodiga kärlekslåten *Sandy*). Så djup var min kärlek till Danny Zuko att jag både ville vara honom, vara som honom och gifta mig med den trettio år äldre filmstjärnan som spelade honom.

Vad jag vill berätta med dessa historier är framförallt hur jag betraktar mig själv som djupt och stabilt förankrad i rollen som konsument av den typ av romantisk populärkultur som associeras med och riktar sig till kvinnor. Men också att jag, som en sådan konsument, är allt annat än stabil, då jag har rört mig i mina identifikationer och begär, inte bara från verk till verk, utan där tid och perspektiv också ständigt avslöjar nya förståelser av hur jag påverkas och varför. Det material som ingår i den här studien är inte exempel på filmer och böcker som jag särskilt har fångats av och jag har inte heller hängett mig särskilt åt den typ av litteratur som numera ges ut under genrebeteckningen romance (även om jag haft mycket nöje av att förkovra mig i genren under de år jag har arbetat med denna studie). Jag närmar mig därför romancegenren som både en insider och en outsider. Jag är själv inte en aktiv fritidsläsare av just denna specifika genre, men jag kan helt identifiera mig med inlevelsefulla läsningar, fascination inför romantik och storslagna

känslouttryck och jag högaktar på många sätt den typ av populärkultur som riktar sig till och associeras med kvinnor.

Jag närmar mig alltså romancegenren med den synen på uppslukande läsningar att de präglas av lust mer än av missnöje och en syn på läsare som både ambivalenta och aktiva i relation till de texter de ger sig hän. Jag kommer att beskriva de vetenskapliga diskussioner som förts om romancegenren längre fram. Övergripande kan forskningen emellertid delas in i två läger: en tidig romanceforskning som framförallt bedrevs inom fältet för feministiska kulturstudier under 1980-talet och en nyare romanceforskning under 2000-talet som intresserar sig mer för romance som en litterär genre än för dess vidare betydelser i kulturen. Den tidiga romanceforskningen kan dessutom beskrivas som mer misstänksam mot romancegenren, medan den nyare arbetar mer affirmativt och försöker höja genrens status. Av dessa anledningar finns inom nutida romanceforskning en tendens att undvika samtal med de tidiga studierna och att lämna frågan om romancegenrens betydelse i ett vidare kulturellt sammanhang därhän. Då jag själv placerar mig inom fältet för feministiska kulturstudier har jag intresserat mig för denna forskningslucka. Min analys av romancegenrens låga status är därför att förstå som en kulturanalys: jag undersöker den nedvärderande synen på genren och den därtill föraktade romanceläsaren, i syfte att förstå varför just hon utgör en sådan hotbild i ett västerländskt kulturellt medvetande.

Syftesformulering

Min analys riktar ett särskilt fokus mot genus och sexualitet. I kritiken av romancegenren framträder en tydligt könad förståelse av läsare och läsningar, men sexualitet utgör en lika central del av de associationer som genren ger upphov till. Läsarna antas vara heterosexuella kvinnor, men framställs allt som oftast som bristfälliga, misslyckade, överdrivna eller hotfulla i sin heterosexualitet. Syftet med denna studie är således att undersöka vilka förståelser av genus och sexualitet som framträder i den nedvärderande synen på romancegenren. Vidare vill jag undersöka hur dessa förståelser avviker från och utmanar en kulturellt premierad och normativ sexualitet. Undersökningen genomförs genom att fokusera

tre aspekter av romance: 1. genrens betydelser i ett bredare kulturellt sammanhang, 2. romanceläsningen som praktik (alltså var, när och hur läsaren närmar sig texten) och 3. en närläsning av själva texterna. Mitt material utgörs av bokserien *Fifty Shades* och bok- och filmserien *Twilight*.

Material

SAMMANFATTNING: TWILIGHT

Twilight handlar om tonårsflickan Bella som vid berättelsens början flyttar till småstaden Forks, Washington, för att bo med sin pappa, Charlie. Bella är en ganska anonym 17-åring som lider av sin klumpighet, är övertygad om sin egen medelmåttighet och som, vuxen för sin ålder, föredrar böcker som sällskap framför andra tonåringar. När Bella möter familjen Cullen fascineras hon av de vackra syskonen och dras ohjälpligt till den yngste av dem, Edward. Edward är vresig och svårtolkad men samtidigt absolut magnetisk. Bella och Edward närmar sig trevande varandra, när Edward ömsom söker kontakt med Bella och ömsom stöter bort henne. Snart blir det uppenbart för Bella att Edward har en hemlighet. Hans hud är kall som is, han är omöjligt snabb och omöjligt stark och han verkar kunna läsa allas tankar utom hennes – Edward är en vampyr.

Detta är upptakten till den passionerade kärleksberättelsen mellan Bella och Edward, som omöjliga verkar kunna existera i varandras världar och som ändå inte kan leva utan varandra. Edward är ständigt rädd för att skada Bella. Han försöker skydda henne från allt och alla och allra mest från sig själv. Edward törstar nämligen efter Bellas blod och vid alltför intima möten dem emellan riskerar han att tappa kontrollen och göra henne illa. Relationen stöter också på ständiga yttre hot i form av de blod- och hämndlystna vampyrerna James och Victoria och det makthungriga vampyrrådet Volturi. Relationen hotas dessutom av Bellas bästa vän, vargen Jacob, som själv är hopplöst förälskad i henne. Trots alla hinder förenas Bella och Edward i giftermål och blir föräldrar till flickan Renesmee, en vampyr- och människohybrid. Den traumatiska förlossningen tar nästan livet av Bella och Edward går slutligen med på

att förvandla henne till vampyr för att rädda hennes liv. Som vampyr är livet fulländat för Bella, hon är som gjord för det. I *Twilight*s lyckliga slut har Jacob funnit sitt livs kärlek i flickan Renesmee, Bellas och Edwards familjer har förenats på ett harmoniskt vis och de båda älskande själva är för evigt knutna till varandra genom blod, äktenskap, en odödlig kärlek och ett evigt liv.

MATERIALBESKRIVNING: TWILIGHT

Den första boken i *Twilight*-serien, *Twilight*, gavs ut år 2005. Den blev en omedelbar läsarsuccé och lyckades klättra till femte plats på *The New York Times* bästsäljarlista bara några veckor efter att den släpptes. Därefter kom *New Moon* år 2006, *Eclipse* år 2007 och *Breaking Dawn* år 2008. Redan 2012 hade böckerna i *Twilight*-sagan sålt i mer än 100 miljoner exemplar internationellt (*Entertainment Weekly* 2012). I juli 2015 rapporterades att *Twilight*-böckerna hade salsiffror på över 1,5 miljarder dollar.⁶ Utöver de fyra böcker som ingår i serien, har Stephenie Meyer också gett ut den relaterade boken *Bree Tanners andra liv* (2010).⁷ Hösten 2015 utkom Meyer också med *Life and Death: Twilight Reimagined*, där *Twilight* återberättas genom att de älskande får ”byta kön” med varandra. Vampyren kallas i denna nya twist på *Twilight*-berättelsen för Edythe och den förälskade tonåringen heter Beau.

På svenska har böckerna utgivits av B. Wahlströms förlag. Den första boken i serien, *Twilight*, gavs ut året efter dess amerikanska release, 2006, under titeln *Om jag kunde drömma*. *New Moon* gavs ut år 2007 med den svenska titeln *När jag hör din röst*, *Eclipse* gavs ut år 2008 med titeln *Ljudet av ditt hjärta* och *Breaking Dawn* gavs ut år 2009 med titeln *Så länge vi båda andas*. Branschtidningen *Svensk bokhandels* topplistor över den svenska bokmarknaden visar att *Twilight*-böckerna når störst framgångar fr.o.m. år 2008 då *Twilight*-sagans tredje del släpps på svenska

6 www.statisticbrain.com (inhämtat 2015-10-01)

7 Boken handlar om bikaaktären Bree Tanner som dyker upp i slutet av *Twilight*-sagans tredje bok och handlingen utspelar sig parallellt med handlingen i denna.

och tar sig in på topplistan.⁸ 2008 är också det år då den första Twilight-filmen, *Twilight*, har amerikansk och svensk premiär. 2009, under vars andra hälft den andra Twilight-filmen, *New Moon*, har premiär, skjuter den svenska försäljningen av Twilight-böckerna i höjden och det är inte svårt att dra en parallell mellan dessa samtidiga skeenden. Under 2010 dröjer sig också samtliga böcker kvar på *Svensk bokhandels* årstopplista.⁹ Denna boom i den svenska försäljningen av Twilight-böckerna under 2009 och 2010 går också att återfinna i förlaget B. Wahlströms egna försäljningssiffror. Internationellt är det 2010 som identifieras som "the height of the *Twilight* book and movie madness" och författaren Stephenie Meyer hävade då in hela 40 miljoner dollar i förtjänst (Pomerantz 2012). Detta skvallrar om böckernas och filmernas sammanvävda relation och filmernas betydelse för Twilight-fenomenets framgångar.

Filmen *Twilight* hade premiär i november 2008. Regisserade gjorde Catherine Hardwicke som gjort sig känd för en independent-orienterad filmpublik genom svärtade tonårsskildringar såsom *Tretton* (2003) och *Lords of Dogtown* (2005). Ombearbetning av Meyers bok till filmmanus gjordes av Melissa Rosenberg, som skulle fortsätta att skriva manus till alla fem filmer i serien. Filmen *New Moon* (Weitz) hade premiär i november 2009 och *Eclipse* (Slade) kom år 2010. Den sista romanen, *Breaking Dawn*, delades i två filmer där *Breaking Dawn – Part 1* (Condon) hade premiär år 2011 och *Breaking Dawn – Part 2* (ibid) år 2012. Regissör byttes ut mellan varje film i Twilight-sagan (bortsett från den tvådelade *Breaking Dawn*) och de olika filmerna antog en viss skillnad i ton och uttryck. Samtidigt är bokförlagor och manusbearbetning utförda av Meyer och Rosenberg i samtliga filmer.

Filmens stjärnor har också varit oförändrade genom varje film. För huvudrollen som Bella valdes den trots unga år erfarna men relativt okända skådespelerskan Kristen Stewart.¹⁰ Rollen som Edward gick till den brittiske skådespelaren Robert Pattinson, för Harry Potter-publiken känd

8 www.svb.se (inhämtat 2013-II-20)

9 ibid.

10 Hardwicke (2009) berättar att hon fick upp ögonen för Stewart när hon imponerades av hennes tolkning av den förälskade tonårss flickan Tracy i kritikerrosade *Into the Wild* (2007): "I was impressed with her depth and vulnerability (...) her intense yearning and desire was palpable" (2009:23).

som Cedric Diggory, men i övrigt också han något av ett okänt ansikte. I många år från och med 2008 drunknade västerländska nöjesmedier i rapporter om Twilight-fansens hängivna kärlek till Pattinson. Det mediala intresset har också varit stort för Stewarts och Pattinsons privatliv, då de unga skådespelarna utvecklade en kärleksrelation både framför och bakom kameran.¹¹

Den första filmen i serien, *Twilight*, tjänade in produktionskostnaderna nästan tvåfaldigt redan under dess första helg på amerikanska biografer. *New Moon* nära fördubblade den föregående filmens intäkter under motsvarande öppningshelg. Med framgångarna växte också budgeten för produktion av filmerna och den avslutande delen i filmserien, *Breaking Dawn: Part 2*, spelades in med produktionskostnader på cirka 120 miljoner dollar. Från den första till den sista filmen i serien hade produktionskostnaderna mer än tredubblats. En mindre utgift om en betänker att Twilight-filmerna enbart genom biografintäkter har spelat in närmre 3,5 miljarder dollar världen över.¹²

Även musiken till *Twilight* har rönt stora framgångar och den första filmens soundtrack, *Twilight: Original Motion Picture Soundtrack* (2008), toppade amerikanska billboardlistan redan innan filmen haft premiär (Hasty 2008). Soundtrack till samtliga efterföljande filmer i serien har också nått topplaceringar på samma lista (Caulfield 2017). Utöver att blanda ett antal olika artister inom pop och rock – många gånger med helt nyproducerad musik av artister som Bruno Mars, Muse och Lykke Li – har ett orkestralt tema skapats för varje film och dessutom dyker Robert Pattinson själv upp i soundtracket till *Twilight*.

Twilight har också inspirerat en mängd kringliggande texter och pro-

11 När bilder dök upp på Stewart i en intim omfamning med den äldre och gifte regissören Rupert Sanders i juli 2012, sköljde en våg av hat över den då 22-åriga skådespelerskan, genom både sociala och etablerade medier. Trots att hon omedelbart gick ut med en offentlig ursäkt till pojkvännen Pattinson och till Twilight-fansen, stämplade New York-tidningen *Daily News* Stewart som en "trampire" och London-tidningen *The Sun* deklarerade att hon var den mest hatade kvinnan i Hollywood (Vilkomerson 2012). Att döma av den avslutande Twilight-filmens sällsiffror verkar kärlekssveket mellan Stewart och Pattinson i alla fall inte nämnvärt ha påverkat intresset för kärleksrelationen mellan Bella och Edward.

12 www.boxofficemojo.com (inhämtat 2014-03-17)

duker. 2010 kom den äckelskojiga långfilmen *Vampyrer suger*. Filmen presenteras på informationssajten IMDB som ”a spoof of vampire-themed movies” men avslöjar redan genom huvudpersonen ”Becca” att filmen helt och hållet utgår ifrån Twilight. Manusskrivar- och regissörsteamet Jason Friedberg och Aaron Seltzer har tidigare arbetat tillsammans med att parodiera aktuella Hollywood-trender i bland annat filmerna *Scary Movie* (2000) och *Disaster Movie* (2008). En snabbsökning på Amazon genererar en lång lista av Twilight-parodier i romanform med titlar såsom *New Moan* (Maj 2010) och *Help! My Cat Loves Twilight* (J.K. 2012). Twilight-fenomenet har också gett upphov till en uppsjö av produkter mer eller mindre kopplade till berättelsen och dess teman och karaktärer. Marknaden svämmar över av prydnadsfigurer, posters, tavlor, kalendrar och dockor. Twilight-sagan har inspirerat en rad parodiska porrfilmer såsom *This Isn't Twilight: The XXX Parody* (2009) och *Twinklight* (2010). Utöver detta producerar Twilight-konsumenterna själva en ansevärd mängd noveller, videor och annan typ av fanproduktion, och internet är fullt av såväl romantisk och parodisk som pornografisk fan fiction. Utöver att författa scenarion där Edward och Bella hänger sig åt sina lustar till varandra, dyker flera konkurrerande parbildningar upp i dessa berättelser, där romantiska och ångande scener mellan Bella och Edwards syster Alice respektive Edward och Jacob är vanligt förekommande.

SAMMANFATTNING: FIFTY SHADES

Fifty Shades inleds med att studenten Anastasia Steele, vardagligt kallad Ana, övertalas att intervjua den unge och eftertraktade mångmiljardären Christian Grey för sin studenttidning. Ana snubblar in på den underköne Greys kontor och han låter henne fumla sig igenom den illa förberedda intervjun samtidigt som hans blick gör henne varm och stirrig. Snart därefter börjar Christian uppvakta Ana med överraskningsbesök och presenter och Ana kan inte låta bli att dras till den gåtfulle mannen. Under parets första dejt berättar Christian att Ana inte kan förvänta sig en traditionellt romantisk relation då hans sexuella relationer bygger på skriftliga avtal där hans partner godkänner att totalt underordna sig hans vilja och instruktioner, i sängkammaren såväl som utanför. Ana är osäker på om hon vill skriva under ett sådant kontrakt men vet att hon

vill komma Christian närmre. När Christian får veta att Ana är oskuld bestämmer han sig för att en första gång ha sex med henne utanför kontraktet.

Därefter kan Christian inte låta bli att frånga sin regel om okontrakterat sex och han besöker Ana i tid och otid för mer och mer vågade sexuella lekar. Christians kontrollbehov yttrar sig ständigt och Ana njuter till stor del av hans fasta tyglar i relation till sex men opponerar sig ofta när han försöker bestämma över henne i övrigt. Ana försöker också ta sig förbi den distanserande mur som Christian upprätthåller. Det visar sig nämligen att Christian har svårt att känna närhet och tillit till följd av traumatiska händelser i barndomen. Christian lär sig emellertid att släppa Ana närmre och så småningom gifter de sig. Vid berättelsens slut har de också blivit föräldrar till ett barn och är på väg att få ett andra. Utöver den centrala konflikten i berättelsen där Christian och Ana kämpar för att bygga en fungerande kärleksrelation, hemsöks paret också av en rad yttre hot: Christians ex och före detta dominanta, den manipulativa "Mrs. Robinson", hans före detta undergivna, den destruktiva Leila, och hans före detta fosterbror tillika Anas chef, den hämndlystne Jack Hyde.

MATERIALBESKRIVNING: FIFTY SHADES

Fifty Shades började som fan fiction till Twilight. Under internet-aliaset "Snowqueen's Icedragon" skrev den brittiska tv-producenten Erica Leonard en novell kallad "Master of the Universe", där hon spekulerade i hur kärlekshistorien mellan Bella och Edward skulle se ut om de istället för att vara en tonåring och en vampyr i den sömniga småstaden Forks, vore en ung litteraturstudent och en kontrollerande miljardär i storstaden Seattles kromade affärsdistrikt. Sida efter sida i novellen ägnades åt explicita beskrivningar av de njutningar som Edward initierar Bella i med hjälp av piskor, klämmor och handbojor.

När Leonards Twilight-fantasier plockades upp av det australiensiska bokförlaget The Writer's Coffee Shop för att ges ut som e-böcker och pocketböcker efter "print-on-demand", ändrades namnen på karaktärerna – Bella blev Ana, Edward blev titeln Christian Grey och Erica Leonard blev författarpseudonymen E L James. Förlaget arbetade med en mindre budget och förlitade sig mycket på bokbloggar och

sociala medier för marknadsföring. Tack vare den ”word of mouth”-ryktesspridning där läsare helt enkelt rekommenderar andra läsare tog försäljningen en rasande fart och snart slogs större förlag runt om i världen om rättigheterna till böckerna. Vinnande ur denna kamp gick det amerikanska förlaget Vintage Books, ägt av det större bolaget Random House. Deras första amerikanska utgåva av *Fifty Shades of Grey* släpptes i mars 2012 och bara sex veckor senare hade den sålt i tio miljoner exemplar (Lewis 2014). Den andra boken i serien, *Fifty Shades Darker*, och den tredje och avslutande delen, *Fifty Shades Freed*, släpptes i april 2012. Fifty Shades-böckerna började snabbt översättas till en mängd olika språk och *Fifty Shades of Grey* var under 2012 en av de böcker som toppade flest försäljningslistor i världen (Berg 2013). Den första boken i romantrilogin släpptes på svenska i september 2012 under namnet *Femtio nyanser av honom*. Den andra boken i serien, med det svenska namnet *Femtio nyanser av mörker*, kom ut i november samma år och i januari 2013 släpptes den svenska översättningen av den tredje och avslutande delen, *Femtio nyanser av frihet*. Samtliga böcker gavs ut på det svenska förlaget Norstedts.¹³

Branschtidningen *Svensk bokhandels* års- och månadstopplistor visar hur Fifty Shades-serien under lång tid dominerade den svenska skönlitterära marknaden. Från oktober 2012 och fram till oktober 2013 lyckades en eller flera av böckerna kvala in på ”topp 5” och med få undantag toppa listan varje månad.¹⁴ Ingen annan bok eller bokserie kan under denna period mäta sig med Fifty Shades-seriens framgångar.¹⁵ År 2013 hade bokserien översatts till 52 olika språk (Johnson 2013). I början av 2014 rapporterar Fifty Shades-seriens amerikanska förläggare Vintage Books att böckerna sålts i mer än 100 miljoner exemplar världen över, vilket placerar dem bland några av de bäst säljande romanserierna genom tiderna. Andra romanserier som sålt i över 100 miljoner exemplar inkluderar Harry Potter-böckerna och just Twilight-serien.

13 Våren 2015 gav E L James också ut boken *Grey*, på svenska betitlad *Grey: Femtio nyanser av honom enligt Christian*. Boken är just en version av *Fifty Shades of Grey*, berättad ur Christians perspektiv.

14 I februari, mars, april och september 2013, kvalade alla tre böcker ur serien in som etta, tvåa och trea på försäljningslistorna.

15 www.svb.se (inhämtat 2014-03-17)

Liksom *Twilight* har *Fifty Shades* genererat en mängd mer eller mindre relaterad merchandise. Sexleksakshandeln sköt i höjden i relation till *Fifty Shades* framgångar och en officiell linje av sexleksaker har plockats fram i samråd med E L James (Martin 2013). Långt innan filmatiseringen av *Fifty Shades* inspirerade romanserien en rad "soundtracks". Den officiella *Fifty Shades*-skivan heter *50 Shades of Grey: The Classical Album* (2012) och innehåller klassiska stycken utvalda av E L James själv. *Fifty Shades* har vidare inspirerat till porrfilmer, sex- och samlevnadsböcker, sällskapsspel, vinsorter och till och med en egen musikal. Hösten 2013 släppte också den svenska klädkedjan KappAhl en underklädeslinje i *Fifty Shades*-tema i samarbete med E L James. Utöver underkläder i siden och spets i olika grå nyanser, såldes också "Fifty Shades-masken", och "Fifty Shades-slipsen", direkt inspirerade av böckernas omslag.

Den parodiska tonen verkar dominera vid sidan om den inspirerande i de produkter som utkommit runt *Fifty Shades* och den verkar stundom kritisk och stundom hyllande. Boktitlar såsom pseudonymerna Reid Mockerys *Fifty Shades of Beige* (2012) och Ricky Spragues *Filthy Shames of Lame* (2013), verkar såga *Fifty Shades* längs fotknölnarna, medan en något mer hyllande inställning antas i de erotiska uppdateringar av klassiska sagor som *Fifty Shades* har inspirerat till. I titlar som *Fifty Shades of Red Riding Hood* (R.R. Hood 2014) och *The Little Mermaid: 50 Shades of Fairy Tales* (Roxxy Meyer 2013), möter läsaren bland andra karaktärer som "Hans & Greg" och "Janet The Giant Lover". *Fifty Shades* har också parodierats flitigt i Hollywood. 2012 rapporterar Hollyscoop TV om den nya trend där kändisar såsom Ellen DeGeneres, George Takei och *Twilight*s egen Kristen Stewart, skapar en komisk poäng av att läsa högt ur böckerna.¹⁶

Under Alla hjärtans dag-helgen 2015 gick filmen *Fifty Shades of Grey* upp på internationella biografer. Filmatiseringen av bokserien föregicks av intensiva spekulationer i sociala såväl som etablerade medier, om vem som skulle skriva, regissera och framförallt skådespela i detta efterlängta erotiska kärleksdrama. Manusskrivarjobbet gick slutligen till Kelly Marcel och regissörsklappan tillföll Sam Taylor-Johnson. Så sett följer filmatiseringen av *Fifty Shades of Grey* i spåren av *Twilight*, genom att

16 "Celebrities Read 50 Shades". www.youtube.com (inhämtat 2014-03-03)

låta manus- och romanförlaga, regi och huvudroll utföras av kvinnor. Huvudrollen som Ana gick till den relativt okända skådespelerskan Dakota Johnson och Christian Grey spelades av Jamie Dornan: en modell och skådespelare som strax tidigare gestaltat psykopatisk kvinnomördare i tv-serien *The Fall* (2013).¹⁷

Filmen *Fifty Shades of Grey* spelade in över 80 miljoner dollar under den amerikanska premiärhelgen. Med dessa siffror satte filmen rekord som den mest framgångsrika film att ha premiär denna helg någonsin (Lang 2015). Filmen *Fifty Shades of Grey* tappade emellertid i biljettintäkter med 74 procent redan under dess andra vecka på bioograferna. En anledning till denna drastiska vändning kan vara de dåliga omdömen filmen fick från både kritiker och publik (Subers 2015). På sajten Cinemascore, som sammanställer filmers publikomdömen, har filmen fått det ljumma betyget ”C+”. Det är emellertid intressant att första Twilight-filmen inte heller fick högre tittarbetyg än så, medan de följande filmerna fått ett ”B+” och sedan ”A”.¹⁸ Uppföljaren *Fifty Shades Darker* gick upp på internationella bioografer i februari 2017 och den avslutande delen, *Fifty Shades Freed*, är planerad att släppas under Alla hjärtans dag-helgen 2018. För regin till de avslutande två filmerna står James Foley och manusarbetet har tagits över av E L James make, Niall Leonard. Filmen *Fifty Shades Darker* har, i likhet med den andra filmen i Twilight-serien, fått ett högre betyg på Cinemascore än den första, nämligen ”B+”. Däremot uppvisar filmatiseringen av Fifty Shades-serien en motsatt tendens till den hos Twilight, då den andra filmen har spelat in nästan 200 miljoner dollar mindre än den första.¹⁹ Där Twilight-filmerna alltså samverkat i och upprätthållit intresset för Twilight-böckerna, verkar förväntan på Fifty Shades-filmatiseringarna ha varit större än framgångarna för filmerna.

17 I filmens övriga roller syntes många fler ännu okända ansikten, men också en del bekanta. Anas mamma spelas till exempel av skådespelerskan Jennifer Ehle, som många lärde känna som Elizabeth Bennet i den framgångsrika BBC-filmatiseringen av *Stolthet och fördom* från 1995.

18 www.cinemascore.com (inhämtat 2015-10-05)

19 *Fifty Shades of Grey* har en sammanlagd internationell förtjänst på 571 006 128 amerikanska dollar, medan *Fifty Shades Darker* ”bara” har spelat in 378 827 494. www.boxofficemojo.com (inhämtat 2017-05-20).

Urval

Mitt material utgörs alltså av romanserien *Fifty Shades* och film- och romanserien *Twilight*. Detta material använder jag som exempel på nutida populär romance, enligt en förståelse av romance som masskulturella kärleksberättelser som slutar lyckligt. Böckernas och filmernas ekonomiska framgångar och deras globala spridning vittnar om deras popularitet. Mottagandet av *Twilight* och *Fifty Shades* är också, som jag vidare kommer att diskutera, symptomatiskt för synen på romance och romanceläsande. Mitt val att låta *Fifty Shades* och *Twilight* utgöra mina exempel på lågt värderad masskulturell romance istället för exempelvis ett urval ur förlaget Harlequins serieromantik (där jag hade kunnat arbeta med en större mängd texter och mer renodlade exempel på romancegenren istället för, vilket nu är fallet, vad som kan betecknas som genrehybrider) motiveras främst av den uppmärksamhet som de förra har rönt i svenska och internationella medier. Detta ger mig en annan möjlighet att studera mottagandet av de valda romancetexterna och den syn på läsare och läsningar som formuleras. Jag betraktar alltså mitt material som representativt för att studera samtida uttryck för den nedvärderande synen på romancegenren.

Avgränsningen av mitt material till bokserien *Fifty Shades* och bok- och filmserien *Twilight*, genererar emellertid fler frågor. Den första är varför jag inte inkluderar filmatiseringen av bokserien *Fifty Shades*. En avgörande anledning är att filmserien inte hinner färdigställas under den tid som jag arbetar med denna studie. Vidare visar min materialgenomgång att medan *Twilight*-böckerna och -filmerna samverkar i *Twilight*s framgångar och de betydelser som skapas ur dem, verkar filmatiseringen av *Fifty Shades* inte lika tydligt spela in i läsningen av *Fifty Shades*-böckerna eller i deras popularitet. *Fifty Shades*-filmerna, menar jag, utgör helt enkelt inte den centrala texten på samma sätt som *Twilight*-filmerna gör och de inkluderas därför inte i mina närläsningar. Min materialgenomgång visar emellertid hur utbredda *Twilight* och *Fifty Shades* är som fenomen. I en uppsjö av merchandise, fan fiction, parodier, hyllningar och imitationer, är därför en central fråga hur en avgör vad som utgör just själva texten och om en sådan ens går att renodla. Jonathan Gray (2010) använder Gérard Genettes (1987/1997) begrepp ”paratext” för att diskutera alla de texter som omger och ger betydelse

till en text, såsom omslagsillustrationer och författarpresentationer eller reklam och recensioner. Paratexter är alltså de kringliggande texter som fyller upp utrymmet mellan text, industri och publik och som avgör hur de relaterar till varandra. Både industri och publik producerar ett överflöd av paratexter (Gray 2010). I relation till mitt material är detta i det närmsta en underdrift: utöver spin-offs och soundtracks, översvämmas marknaden av sexleksaker, vinkollektioner och lunchboxar. Den mängd paratexter som omger mitt material inverkar otvivelaktigt på hur *Twilight* och *Fifty Shades* förstås och tolkas och vilka meningar de antar i en populärkulturell och samhällelig kontext.

Gray använder benämningen ”spekulativ konsumtion” för hur konsumenten väljer exempelvis vilken film den ska se bland tusentals filmer. Oavsett om jag bestämmer mig för att se en film eller inte, har jag redan i valet ägnat mig åt en spekulativ konsumtion, då recensioner i tidningen, posters i tunnelbanan, omslag, baksidestexter, min förförståelse av filmens regissör och stjärnor, och den genre som jag förknippar filmen med, spelar roll för huruvida jag tror att filmen ifråga är något för mig. *Twilight* och *Fifty Shades* väcker till exempel ilska och äckel hos många människor som varken läst böckerna eller sett filmerna. Ändå verkar de övertygade om att de besitter tillräcklig kunskap om verken för att kunna ha en bestämd uppfattning om dem.

Det är snudd på omöjligt att närma sig ett verk utan att först gå igenom en rad paratexter. Gray (2010) menar därför att paratexter villkorar vår ingång i texten och berättar vad vi har att förvänta oss (ibid:25). Paratexter kring mitt material har som jag nämnt fått ett eget liv och gjort det svårt för vilken populärkulturkonsument som helst att inte ha en uppfattning om det. De paratexter som identifierar *Twilight* och *Fifty Shades* som en del av den bespottade romancegenren fungerar i sin tur inte endast som en varning för konsumenten att hålla sig borta – de är också en viktig del i att attrahera läsare. Då paratexter fungerar så pass avgörande för konsumentens ingång till en text, eller till och med för huruvida den närmar sig en text eller inte, menar Gray att studiet av paratexter i själva verket är studiet av hur texter blir till och hur mening skapas. Därför är en analys av paratexter nödvändig för att förstå vad en text har för betydelse i populärkulturen och i samhället mer generellt (ibid:26).

För att förstå de betydelse som *Fifty Shades* och *Twilight* antar i

relation till och som en del av romancegenren, är inbegripandet av paratexter en förutsättning för min analys. Som nämnt är mängden paratexter inte bara enorm utan också varierad och motsägelsefull. Jag kommer att fokusera på de paratexter som relaterar till *Twilight* och *Fifty Shades* som en del av romancegenren. Min analys kommer röra sig över en extra-, inter- och en intratextuell nivå. Med detta menas att jag inte endast kommer att studera texternas inre sammansättning utan även hur de relaterar till andra texter och till en vidare samhällelig kontext. I mitt urval fokuseras alltså paratexter som placerar *Twilight* och *Fifty Shades* i romancegenren, både genom hur de mottas i ett offentligt medialt sammanhang och genom hur de själva exempelvis refererar till andra romancetexter.

Teori och metod

CULTURAL STUDIES OCH KULTURBEGREPPET

Detta arbete placerar sig i första hand i fältet kulturstudier, eller närmare bestämt det internationella forskningsfältet cultural studies. Min disciplinära hemvist – denna studie är en avhandling i ämnet genusvetenskap – gör vidare att jag placerar mig inom och främst diskuterar med den forskningstradition som kan benämnas som feministiska kulturstudier. Hillevi Ganetz (2004) definierar cultural studies som ett kritiskt, tvärvetenskapligt forskningsperspektiv, som kännetecknas av ett brett textperspektiv och en pluralism i teorier och metoder. Inom cultural studies analyseras samtida kulturfenomen, framförallt vardagliga praktiker och populärkultur. Den historiska kontexten kan emellertid, liksom i mitt projekt som analyserar ett nutida populärkulturellt fenomen, vara av stor betydelse. Ganetz menar att det kulturbegrepp som cultural studies arbetar med är dubbelt. Kultur kan här förstås som:

historiskt bestämda särskilda sätt att leva som bygger på gemensamma kunskaper, värderingar, erfarenheter och tankemönster samt som en samling praktiker genom vilka mening produceras och utväxlas inom en grupp. (ibid:60)

Detta är emellertid inte den enda definition jag gör av kultur i denna studie. Ordet kultur dyker snarare upp i en rad olika former. Raymond Williams (1976/2014), en inflytelserik tänkare inom den brittiska kulturstudietraditionen, beskriver kultur som ett av de mest komplicerade orden inom det engelska språket. Kultur fungerar nämligen som ett viktigt koncept inom en mängd, inte alltid förenliga, sammanhang (ibid:84). Johan Fornäs (2012) diskuterar kulturbegreppet med utgångspunkt i de diskussioner som förts om det inom kulturteori av bland annat Williams. Fornäs delar in kulturbegreppet i fyra definitioner. Det ontologiska kulturbegreppet syftar till människans kultivering av naturen och gör en skarp åtskillnad mellan natur och kultur. Det antropologiska kulturbegreppet innebär en pluralisering av begreppet och syftar till olika gruppers delade levnadsmönster. Det är till det antropologiska kulturbegreppet som den första delen av cultural studies dubbla kulturbegrepp kan kopplas. Vidare identifierar Fornäs det estetiska kulturbegreppet, som syftar till summan av litteratur, konst, musik och andra konstarter som "höjer sig över den vardagliga nyttan ut i en symbolisk sfär av fiktion och fantasi" (ibid:23). Kulturen beskrivs här som en specifikt avgränsad del av samhällslivet och det är också denna definition av kultur som har institutionaliserats i verksamheter så som "kultursektorn", "kulturpolitiken" och "kulturinstitutionerna" (ibid:24). Det estetiska kulturbegreppet används också i mitt arbete när jag refererar till mitt material som populärkultur eller som låg kultur i relation till den mer högtstående finkulturen. Min mer genomgripande användning av ordet kultur syftar emellertid till en kulturförståelse förenlig med det dubbla kulturbegreppets andra led. Kultur avser då en samling praktiker genom vilka mening produceras och utväxlas inom en grupp. Kultur är alltså en pågående produktion av mening och betydelser, som både skapas av och resulterar i särskilda sätt att tänka, leva och organisera samhället och dess institutioner. När Fornäs (2012) talar om denna kultursyn definierar han den som det hermeneutiska kulturbegreppet, där kultur alltså kan ses som synonymt med meningsproduktion. Ingen skarp gräns går emellertid att dra mellan de olika kulturbegreppen och de tidigare tre kan alla i viss mån inordnas i det hermeneutiska kulturbegreppet.

Framförallt vill jag understryka att den meningsproduktion som avses är högst kontextbunden. När jag diskuterar romancegenrens kulturella betydelser avser jag alltså de betydelser som genren antar och har

antagit i en särskilt avgränsad geografisk och historisk kontext. Den geografiska kontexten fokuserar i viss mån Sverige, men i hög grad en bredare kontext till vilken jag räknar Nordamerika och Europa, av enkelhet ofta kallad "västvärlden". Att den svenska kontexten särskilt undersöks i min diskussion av mottagande har att göra med att jag skriver från Sverige.²⁰ Samtidigt betraktar jag den svenska kontexten som oupplösligt sammankopplad med en bredare västerländsk kontext ifråga om romanegenren. Även om lokala variationer förstås finns, både historiskt och idag, gör mitt fokus på genrens normativa mittfåra och på breda normerande kulturella meningsskapanden att jag söker mer efter likheter än skillnader i relationen mellan den svenska och den bredare västerländska kontexten.²¹ Den tidsmässiga kontexten är i första hand koncentrerad till 2000-talet, då jag låter ett nutida material utgöra utgångspunkt för min analys. Den tidsmässiga kontexten utökas emellertid översiktligt, när jag försöker utröna vilka historiska betydelser som ligger till grund för dagens associationer kring romanceläsning.

Centrala begrepp i en kulturstudieanalys av meningsproduktion är text och tolkning. Ganetz (2004) definierar det breda textbegrepp som används inom cultural studies som "alla sorters vävar av meningsfulla symboliska uttryck" (ibid:56). I detta textbegrepp inkluderas alltså litteratur, men också musik, film eller klädstilar och frisyurer. Text avser helt enkelt en specifik sammansättning av olika tecken och symboler som skapar betydelser och går att tolka. Jag använder detta breda textbegrepp för att förklara mitt eget material, nämligen de romaner och filmer som jag använder för närläsning. I min analys av kontexter använder jag också ett eklektiskt urval av artiklar och recensioner i svenska och internationella medier, parodier och hyllningar, mediala rapporteringar om fans eller författares beteenden, och den stora mängd merchandise som *Twilight* och *Fifty Shades* har inspirerat till. Som jag diskuterat

20 Min geografiska hemvist gör också att delvis andra röster får komma till tals och definiera forskningsfält än vad som är vanligt i arbeten skrivna i andra geografiska och språkliga forskningsmiljöer.

21 I relation till exempelvis min genrehistorik menar jag att detta motiverar ett fokus på den angloamerikanska litteraturen, då det är den som i hög grad har fått definiera romanegenren även utanför den angloamerikanska språkkontexten.

betraktar jag nämligen texten som intimt sammanlänkad – till och med samskapad – med de kontexter som omger den. Denna kontext kan likaväl bestå av omgärdande texter, såsom baksidestexter eller recensioner, som av synen på genren eller det rum där läsningen tar plats. Jag är alltså mindre intresserad av att se mitt material som enskilda texter vars inre sammansättning och betydelser jag vill kartlägga och mer som aktiva meningsproducenter i ett större kulturellt sammanhang. Detta är ytterligare vad som placerar mitt arbete i fältet för cultural studies, då intresset för kontexter kan beskrivas som ett av dess viktigaste kännetecken (ibid:61).

Ganetz (2004) beskriver vidare hur cultural studies bryter mot det tänkande som delar upp analysen av symboliska uttryck och mänskliga praktiker i olika vetenskapliga fack. Janice Radways (1984/1991) inflytelserika studie av romanceläsande kvinnor är ett utmärkt exempel på ett sådant arbete, i vilket texterna inte kan förstås utan att sättas i relation till produktionen och receptionen av dem. Radway använder sig också av en typ av metodpluralism, då hon från olika håll plockar samman de verktyg hon behöver och blandar etnografiska metoder med textanalys. Jag betraktar mig själv som textanalytiker och intresserar mig i arbetet mer för symboliska uttryck än för faktiska praktiker. Även om läsaren fungerar som central i min analys – det är ju hon som både skapar och rör sig i det rum där romance läses och hennes begär jag försöker kartlägga i min närläsning – så är det en implicit läsare, en som i första hand konstitueras i kritiken av genren. Hon ska alltså inte förväxlas med verkliga läsare. Anledningen till att jag intresserar mig för denna, kanhända till och med påhittade, läsare är att hon är fullt verklig i och har skapat ett bestående intryck i ett västerländskt kulturellt medvetande. Hur hon läser och varför hennes läsning väcker ett sådant obehag och motstånd är alltså inte att betrakta som en receptionsanalys utan som just en kulturanalys.

Ganetz (2004) påpekar att cultural studies, i en politisk vilja att nå utanför akademins väggar och delta i ett vidare offentligt samtal, kännetecknas av en stilistisk medvetenhet (ibid:63f). Denna text är en avhandling, vilket inte endast ställer krav på vetenskaplig terminologi utan också på att jag redogör för utgångspunkter och tillvägagångssätt på ett vis som skulle kunna upplevas som torrt och styligt. Det är emellertid min ambition att skriva tillgängligt och – ännu hellre – njutbart. Jag hoppas

alltså att mitt arbete ska verka tillgängligt för alla läsare som intresserar sig för romance, populärkultur och frågor om genus och sexualitet. Att mitt språk ibland blir extra ”dekorerat” (kanske till och med ”överlas-tat”) är emellertid inte i första hand en fråga om att jag vill skriva läsar-vänligt – det fyller ett syfte då jag vill försöka beskriva känslösfärer som jag menar är allt annat än ”nedtonade”, ”avskalade” eller ”rakt på sak”.

Jag har tidigare nämnt att romanceforskningen under 2000-talet alltmer lämnat det kulturstudieorienterade studiet av genren. Som jag kommer att utveckla verkar en anledning till detta vara att den senare generationen av romanceforskare är trötta på att behöva försvara genren och sitt intresse för den. Den romanceforskning som tar ett mer generaliserande helhetsgrepp om genren och som diskuterar texternas relation med sin kontext, har ofta hamnat i en återvändsgränd, där genrens övergripande heteronormativitet är svårt att komma runt. Den romanceforskning som inte vill hamna i samma gamla banor verkar då ha lämnat frågeställningen helt och hållet, för att istället studera mer preciserade delar av genren, såsom specifika texter och författarskap.

Men även om romanceforskningen i stort har lämnat studiet av genrens betydelse i kulturen, så är och förblir romance en associationsladdad genre, som bra många fler än de som läser den verkar ha åsikter om. Jag har därför upplevt att det finns ett tomrum i forskningen om romance, ett slags tystnad, där få försök att finna nya sätt att problematisera romancegenrens betydelser i kulturen har gjorts sedan de fortfarande tongivande studierna från 1980-talet. Jag vill alltså återigen närma mig genren genom en feministisk kulturstudieorienterad ingång, men försöka undvika att fastna i samma återvändsgränd som tidigare feministiska kulturstudier av genren. En möjlig ingång är då att börja från ett annat håll än tidigare romanceforskning, både den som kan inlemmas i feministiska kulturstudier och som ofta förhåller sig kritisk till genrens heteronormativa representationer och den senare romanceforskning som i hög grad undviker frågan om genrens kulturella betydelser. Jag börjar nämligen i just dessa betydelser, det vill säga i genrens låga anseende. Jag vill alltså undersöka vad som verkar så obehagligt, förkastligt och störande med idén om kvinnors konsumtion av romance och om det störande kan betraktas som en utmanande och potentiellt omvandlande möjlighet. Genom detta angreppssätt sällar jag mig till en poststrukturalistisk tanketradition som postulerar att alla kulturer har sprickor,

där det som inte kan inordnas läcker fram och stör den normerande ordningen genom att möjliggöra andra konkurrerande tankesätt (Rosenberg 2002:125).

Min analytiska ingång – att undersöka den omvandlande potentialen i det som kulturellt förskjuts och förkastas – tillsammans med de maktordningar som aktualiseras i kritiken mot romancegenren – reträdesvis genus och sexualitet – gör en queerteoretisk analys till en fruktbar ingång för min undersökning.

QUEERTEORI

I min ansats att förklara den queerteoretiska bakgrund som min studie tar avstamp i, är det viktigt att påpeka att jag inte har för avsikt att uttömmande redogöra för queerteorins framväxt eller dess breda och komplexa tankeraster. Min ambition här är endast att ringa in några centrala begrepp och tanketrådar som läsaren av denna bok behöver ta med sig in i analysen. Ingeborg Svensson (2017) beskriver hur queerteorin, som ofta sägs starta år 1990 med de grundläggande verken *Gender Trouble* av Judith Butler och *Epistemology of the Closet* av Eve Kosofsky Sedgwick, har sin teoretiska utgångspunkt framförallt i 1980-talets poststrukturalistiska tankegångar. Centralt är att studiet av makt och meningsskapande fokuserar hur normalitet konstrueras i relation till sexualitet. Svensson beskriver därför Michel Foucaults trebandsverk *Sexualitetens historia* (1976–84) som särskilt viktigt, då Foucault där utvecklar sina makt- och diskursbegrepp just i relation till sexualitet och sexuell identitet (Svensson 2017:320f). När Butler ger ut sin bok *Gender Trouble* (1990/2007), utvecklar hon Foucaults sexualitetsteorier och argumenterar för att kön lika lite som sexualitet ger uttryck för en inre sanning. Kön och sexualitet skapas istället genom vad som är möjligt att tänka och känna om dem. Inte bara det, kön och sexualitet är att betrakta som samkonstruerade när de skapas genom den dominerande diskurs som Butler benämner ”den heterosexuella matrisen”.²² Den heterosexuella matrisen

22 Modellen ”den heterosexuella matrisen” är att betrakta som en utveckling av de tankar som introducerats av Monique Wittig (1989) med ”det heterosexuella kontraktet” och Adrienne Richs (1980) begrepp ”obligatorisk heterosexualitet”.

syftar till att kroppar blir begripliga när de ger uttryck för ett stabilt kön, exempelvis ”en kvinna”. Detta kön behöver överensstämma med ett stabilt genus, så att exempelvis en ”kvinnekropp” hör samman med en ”kvinnlig identitet”. Vidare definieras denna kvinna i motsats till en man genom heterosexualiteten. Kön, genus och begär behöver alltså inrätta sig i ett koherent mönster, där feminina kvinnor begär maskulina män och vice versa (ibid:235f). Om något av dessa led bryts skakas också helheten, såsom en maskulin kvinnas heterosexualitet kan ifrågasättas likaväl som en lesbisk kvinnas ”kvinnlighet”.

Vidare menar Butler (1993) att genus skapas performativt, alltså att genus är något som ”görs” snarare än något en ”är”. Den första gången jag gjordes till flicka var förmodligen när läkaren på BB berättade för mina föräldrar vad deras barn ”blev”. Snarare än att mitt kön alltså processats fram i magen och vid min födsel genererades som ett slags ”slutresultat”, menar alltså Butler att det är här någonstans det tar sin början, som det första i en lång rad uttalanden och handlingar genom vilka jag blir flicka och senare kvinna. När jag tilltalas som könad med ett feminint pronomen och ett flicknamn, när jag uppmuntras till eller avråds från vissa handlingar till följd av föreställningar om vad som är möjligt, intressant eller tillrådligt för en flicka, blir jag flicka. När jag anpassar och förhåller mig till normer och föreställningar om vad som kännetecknar en flicka så betraktas jag som och erkänns som en flicka, det vill säga, jag blir begriplig. När jag sedan upplever mig själv som kvinna, upplever jag det som en form av inre kärna som mina genuskodade känslor och beteenden är en följd av. Men Butler menar alltså att det är tvärtom – mitt ständiga uppreparande av genuskodade känslor och beteenden skapar upplevelsen av en inre kärna, men denna inre kärna är snarare en effekt av dem (ibid).²³

23 Butler (1993) menar inte att kroppar inte existerar, att de inte har en materiell existens, bortom meningsskapande praktiker. Men kroppar kan inte erfaras utan att vi skapar mening om dem och det är därför omöjligt att tala om kön utom som en diskursiv effekt: min kropp beskrivs som en kvinnekropp och blir då också det. Utan koncept om vad som utgör en kvinnekropp hade jag inte kunnat kalla min egen eller någon annans för det (ibid:10f, 67ff). Liknande tankar yttras av Thomas Laqueur (1990) när han visar hur synen på fysisk könsskillnad varierat under de senaste århundradena, vilket inneburit en lika varierad syn på andra skillnader – eller icke-skillnader – mellan kö-

Genom modellen ”den heterosexuella matrisen” försöker Butler (1990/2007) alltså formulera det reglerande ramverk genom vilket kön ges betydelse och görs begripligt i relation till genus och sexualitet. Den heterosexuella matrisen skapar inte bara dikotomin kvinna/man, utan ger också mening till dikotomin homo/hetero eftersom den senare är beroende av en idé om stabila genus och begär. Som Svensson (2017) påpekar är den också det ramverk som gör heterosexualiteten meningsfull och begriplig, medan homosexualiteten blir dess negation som meningslös och obegriplig (ibid:325).

Den heterosexuella matrisen utgör alltså ett slags förklaringsgrund till hur betydelser om kön och sexualitet uppkommer. Begreppet ”heteronormativitet” fokuserar snarare på hur dessa betydelser inrättas och organiseras i det kulturella och sociala livet (ibid:327). Tiina Rosenberg (2002) beskriver den mer vardagliga betydelsen av heteronormativitet som antagandet om att alla är eller borde vara heterosexuella och att det finns en viss typ av heterosexualitet som utgör det normala sättet att leva på (ibid:100). Idén om att ”komma ut” som homosexuell vore till exempel inte möjlig utan antagandet om att alla är heterosexuella tills motsatsen bevisas. Fanny Ambjörnsson (2016) preciserar hur det är själva normsystemet som är under lupp, det vill säga, det system som premierar ett särskilt sätt att organisera livet (ibid:47f). Det heteronormativt privilegierade livsmönstret berör därför inte endast val av sexuell partner, utan var sak har också sin plats och sin tid – det är exempelvis kulturellt begripligt och samhälleligt premierat för en kvinna i dagens Sverige att skaffa barn när hon är runt trettio, snarare än att låta bli att skaffa barn eller att bli mamma i fjortonårsåldern. Av denna anledning har det också utvecklats en förgrening av queerteorin som koncentrerar sig på tid och ålder. Denna teoretiska ingång brukar kallas för queer temporalitet (se t.ex. Edelman 2004, Halberstam 2005, Ahmed 2006, Freeman 2010) och kommer också att få betydelse i min analys.

nen. Laqueur understryker att ingenting som sägs om kön kan sägas utan att också säga något om genus, vilket innebär att inget kön finns att tala om som inte i någon mån är en effekt av vad som är möjligt att säga om genus (ibid). Laqueur har fungerat som en viktig tänkare inom queerteorin, vilket till del motiverar varför Laqueur (2003) intar en central plats när jag söker skriva en kulturhistoria om den illa ansedda romanceläsaren.

QUEERA LÄSNINGAR

Den queerteoretiska ingången inspirerar särskilt den metod jag använder för analys, då jag gör vad jag kallar för en queer läsning. Queera läsningar kan till och med beskrivas som teori omvandlad till metod, då det teoretiska ramverket ger en särskild ingång till och ett särskilt sätt att behandla texten. Jag ska därför först redogöra för min syn på vad som utgör en queer läsart och därefter beskriva hur jag själv tillämpar en queer läsning i denna studie.

Den queera läsarten beskrivs av Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren och Rita Paqvalén i introduktionen till *Queera läsningar* (2012). De menar att queera läsningar har en hemvist i den feministiska motläsningens tradition men att de också skiljer sig från den. Min förståelse av motläsning definierar jag här i enlighet med Stuart Halls (1973/2006) beskrivning av en oppositionell läsning, alltså en där läsaren medvetet bryter ner texten från ett dominant kodsysteem och bygger upp den inom ett annat. I denna typ av motläsning sätter sig läsaren på tvärs med texten, den accepterar inte dess föredragna budskap utan argumenterar för att den betyder något annat (ibid:136ff). Denna typ av motläsning har varit en viktig del i feministisk litteraturkritik, såsom när Kate Millett (1970) inflytelserikt visade hur betonandet av manlig överordning och kvinnlig underordning genomsyrade samtida tongivande manliga författarskap. Det är även i denna form av feministisk motläsning som många analyser av romancegenren kan inlemmas, såsom när Tania Modleski (1982/2008) och Janice Radway (1984/1991) menar att de berättelser som presenteras som romantiska utopier i själva verket inskräper kvinnors beroende av män.

Den queera läsningen, menar jag, ska inte förstås som något radikalt annat än en traditionell motläsning, utan snarare betraktas som en form av variation eller förgrening av en sådan. Den queera läsningen kan emellertid bättre beskrivas som en parallell läsning än som en motläsning (Rosenberg 2002, Kivilaakso et.al. 2012). Snarare än att gå i direkt konfrontation med textens dominanta eller hegemoniska betydelse, möter den queera läsningen texten lite från sidan, från en annan ingång (lite skevt, på sniskan, för att tala med begreppets konnotationer). Eftersom den queera läsningen inte konfronterar den hegemoniska läsningen "rakt framifrån" ger den också sig själv en annan position än den form

av motläsning som placerar sig som textens ”bakomliggande” och därmed kanske också ”egentliga” betydelse. Den queera läsningen placerar sig istället som textens ”parallella” betydelse, det vill säga, det som den ”likaväl” betyder, ”samtidigt”. Queera läsningar pekar alltså mer mot texters och tolkningars pluralism.

Den queera läsningen skiljer sig också från den form av feministisk motläsning som har för avsikt att blottlägga texternas underliggande sexism, då den queera läsningen i första hand riktar sin kritik mot heteronormativiteten. Queera läsningar fokuserar normer och normavvikelser rörande sexualitet och sätter sexualiteten och dess oupplösliga relation till kön i centrum (Kivilaakso et.al. 2012:9f).²⁴ Att queera läsningar intresserar sig för brott mot heteronormativiteten betyder inte att de endast studerar texter som explicit tematiserar sådana. Snarare förutsätter en queer läsart att en queer potential kan existera i vilket verk som helst (ibid). Tiina Rosenberg (2002) påpekar att den teoretiska utgångspunkten är att det queera finns och alltid har funnits i kulturens kärna, även om det inte finns där på samma villkor som det som utgör normen (ibid:120). I en heteronormativ kultur tenderar dominant tolkning att göras heteronormativa, men det betyder inte att de texter som ligger till underlag för dessa tolkningar endast rymmer en betydelse eller går att läsa på ett enda sätt:

Problemet är inte alla gånger kulturen i sig, utan snarare den heterocentriska, för att inte säga heterosexistiska, tolkningstradition som ensamt fått tolkningsföreträde till den gemensamma kulturtraditionen, medan det queera vanligen förpassas till den negativa kulturhis-

24 Det finns visserligen mer och mindre feministiska inriktningar inom queer-teori och likaväl ett större och mindre fokus på genus i den queera analysen. Mia Österlund (2012) preciserar att den queeranalys som tar sin utgångspunkt i feministisk teori kan betecknas som queerfeministisk (ibid:253). Så heter exempelvis Tiina Rosenbergs centrala bidrag till framväxten av queerteori i Sverige just *Queerfeministisk agenda* (2002). Den queerteori som fått fäste i en svensk forskningskontext hänger emellertid oftast nära samman med feministiska ingångar och det är den feministiskt förankrade queerteorin som genomsyrar den svenska queerforskningen. Av denna anledning nöjer jag mig med att kalla min metod för en queer läsning, även om också jag arbetar med en feministisk ingång.

torien, till glömskan, bortseendet och borthörandet. I detta avseende knyter queera läsningar an till både den feministiska traditionen och till lesbiska och gaystudier genom att framhålla aspekter som förträngts till icke-existensens gräns. (ibid:123)

Om kulturen är heteronormativ är det förstås rimligt att anta att den producerar texter som i hög grad är heteronormativa. Romancegenren är således endast ett av många exempel på texter som kan tolkas som att de sjunger den heterosexuella, könsbinära tvåsamhetens lov. Men en av de viktigaste poängerna i den queera läsarten är alltså att produktionen av heteronormativa texter inte är en inneboende egenskap hos texterna själva. Det är lika mycket en heterocentrisk tolkningstradition som skapar detta överflöd av heteronormativa texter. Detta innebär att det heteronormativa likaväl som det queera finns i texterna – det är snarare vad läsaren ser och tar fasta på i en text och vad den samtidigt bedömer som orimligt, oviktigt eller inte lägger märke till eller vikt vid, som är avgörande för vilka betydelser som skapas ur texten. I relation till romance är det alltså möjligt att fråga sig om genrens heteronormativitet är en absolut egenskap, eller om det ständiga antagandet om texternas heteronormativitet i viss grad producerar den.

När Alexander Doty (2000) talar om queera läsningar menar han till och med att klassiska, eller "mainstream"-texter och -personligheter kan var mer öppna för queera läsningar än texter som explicit tematiserar exempelvis samkönat begär. Detta eftersom texter i den normativa mittfåran inte har kunnat eller kan tala öppet om vissa sexuella angelägenheter och därför i sitt uteslutande och undertryckande eller i subtila antydningar kan generera fler och mer svårkategoriserade tolkningar av erotik (ibid:1). Louise Wallenberg (2008) sällar sig till detta resonemang och menar att traditionella, heteronormativa texter ibland kan ge upphov till mer spännande queertolkningar än texter som explicit tematiserar queerhet. När det queera definieras och görs tydligt kan det nämligen förlora något av sin kritiska udd – genom att själv göras till en kategori riskerar det att bli normativt och således förlora sin potential att stöta och störa normer och kategoriseringar (ibid:153). På samma vis ser jag det som en fruktbar ingång att studera romancegenren, inte bara trots att, utan till stor del på grund av att den slentrianmässigt beskrivs som vatentätt och slutet heteronormativ. Om det queera finns i kulturens kärna

och i alla dess texter så finns det förstås även i romancegenren. Att lyfta fram och påvisa queera element i romancegenrens normativa mittfåra, ser jag därför som en del av ett queerteoretiskt projekt att dekonstruera och avnaturalisera dominerande förförståelser som ger legitimitet till vissa sexuella känslor och beteenden framför andra.

Att ifrågasätta heterocentriska tolkningsmodeller och erkänna den queera läsningen som något annat än en alternativ eller minoritetstolkning är, enligt Rosenberg (2002), ytterst en fråga om legitimitet – om vem som kan och får veta och tala (ibid:128). I anslutning till ett sådant resonemang, motsätter sig Doty (2000) en syn på queera läsningar som motläsningar. Det queera finns i texterna, menar han, och därför kan han inte sägas läsa på tvärs med texten när han uppmärksammar det. Queera läsningar bör alltså inte ses som en form av alternativa läsningar som endast är giltiga för en viss subkulturell grupp, menar Doty. Snarare finns queerheten inom texter, i deras produktion, och queera läsningar bör därför placeras sida vid sida med straighta läsningar (ibid:2).

Doty föreslår att ordet ”queera” – att göra något queert – eventuellt borde slopas, eftersom det antyder att läsaren tar något som är straight och förvanskar det. Doty vill hellre tala om hur saker är eller kan förstås som queera (ibid:2). Jag håller till viss del med Doty. En queer läsning behöver förankra sig i texten och om den kan påvisa textens queera betydelser så finns de där. Queera läsningar kan heller inte ses som att de förvanskar en straight texts egentliga betydelse, men detta menar jag framförallt beror på att den ”straighta” betydelsen inte är mer verklig eller mer egentlig än den queera. Av denna anledning kan ”avtäckandet” av queerhet i en text endast ses som en aspekt av den queera läsningen. En annan minst lika viktig aspekt, menar jag, är att alla läsningar, straighta såväl som queera, är performativa. När läsningar ”görs” så ”gör de också något”. Enligt den poststrukturalistiska förståelse av meningsskapande som queerteorin vilar på skapas betydelser genom upprepningar av kulturella diskurser (se t.ex. Svensson 2017). Likaså skapas betydelsen av en text lika mycket i läsningen av den, alltså i mottagandet, som i dess produktion (se t.ex. Hall 1973/2006). En queer läsning, menar jag, kan alltså sägas anta att en text inte har en underliggande eller inre betydelse som är mer verklig eller riktig än andra och som därför kan och behöver avtäckas. En texts queerhet eller dess heteronormativitet produceras lika mycket i läsningen av den och läsningar kan således säga queera texten likaväl som heterosexualisera den.

Eve Kosofsky Sedgwick (2003) föreslår en form av performativa läsningar som hon kallar för ”reparativa”. Sedgwick använder sig av Paul Ricoeurs term ”hermeneutics of suspicion” för att hävda att kritisk humaniora och samhällsstudier, inte minst queera läsningar, präglas av en misstänksamhetens hermeneutik, där den kritiske läsaren gör allt för att undvika obehagliga överraskningar genom att förutse dem. Sedgwick (2003) inleder artikeln med att återge ett samtal mellan henne och en vän där de diskuterat olika samhällseliga konspirationer som möjliga bakomliggande orsaker till 1980-talets aidsepidemi. Sedgwicks kompis avfärdar till sist relevansen i spekulationer som skulle avslöja en djupt institutionellt rotad sexism, homofobi och rasism, med orden ”om vi kunde avslöja det, vad skulle vi då veta som vi inte redan vet?”

Just detta, menar Sedgwick, karakteriserar den paranoida läsningen. Ambitionen att ligga före och undvika obehagliga överraskningar leder nämligen till att forskaren aldrig kommer bortom sina på förhand givna förståelser utan bara bekräftar det den redan vet. Med Melanie Kleins psykoanalytiska termer menar Sedgwick att den paranoide måste nå ett depressivt stadium för att därifrån kunna börja reparera. Med risk för ett något vårdslöst förenklande, vill jag översätta detta till att en ständigt misstänksam läsning, en som outtröttligt söker avtäcka och uppenbara underliggande heterosexistiska strukturer, kan hålla på så för alltid. Ur en sådan paranoid position finns inga andra vägar än en ständig cirkelgång, där fler underliggande orättvisor alltid finns att upptäcka som bekräftar den paranoides misstanke. En depressiv position skulle då kunna vara att nudda botten och konstatera att texter producerade i en heteronormativ kultur med nödvändighet bär med sig en mer eller mindre hög grad av heteronormativt innehåll. Men vad vet vi som vi inte redan vet om vi påvisar exempelvis romancegenrens underliggande – och många gånger på ytan – heteronormativa strukturer?

Till att börja med kanske inte alla inräknas i detta ”vi” som jag just tillät mig att tala med. Alla kanske inte ”vet” eller håller med om romancegenrens heteronormativitet. I sådana fall ser jag en stor feministiskt politisk ”motläsningspoäng” i att uppenbara och peka på problemet: ”titta hur kontrollerande Edward och Christian är, se hur övervakning kallas för beskydd och motiveras med kärlek och hur problem endast löses genom att hjältinnan överlämnar sig själv till hjälten”. Oräkneliga analyser av detta slag har gjorts av romancegenren (jag har själv i

examensuppsatser författat ett par av dem) och jag menar som sagt att de fyller en viktig funktion. Men vad gör dessa avtäckanden för den feministiska forskaren och läsaren mer än att bekräfta och förstärka den misstanke hen redan hade? Om hen istället närmar sig den ”depressiva” positionen – som jag här inte vill associera med en klinisk depression utan mer med det grundläggande antagandet: ”kulturen är hetero-, andro-, etnocentrisk och dess texter likaså” – blir det också möjligt att börja reparera en del av dessa relationer. Sedgwick (2003) beskriver, med hjälp av Klein, den paranoidea positionen som en position av ständig vaksamhet mot de ondsinta delobjekt som den paranoide omges av och förhåller sig till. Den depressiva positionen kan istället ses som en som tillfälligt uppnås och där ångest och oro mildras och personen kan samla sina resurser för att sätta ihop delobjekten till en mer tillfredsställande form av helhet. Den depressiva läsaren, den som istället för att försöka förekomma varje ny upptäckt om underliggande förtryck bara antar att det finns där, ges alltså möjlighet att bli en reparativ läsare och se de sätt på vilka texter också kan erbjuda omsorg, njutning, beskydd, protest och förändring. Eftersom läsarna/mottagarna som jag diskuterat i hög grad producerar textens mening, är läsningar performativa – läsningar *gör* något. Texten kan inte bara sägas betyda något när den tolkas på ett visst sätt, dess betydelse skapas av hur den tolkas. En reparativ läsning kan således sägas *reparera* – den förbättrar och kanske till och med lagar delar av något som den depressive läsaren upplever som trasigt (så som exempelvis en heterosexistisk kultur).

Jag placerar mitt eget sätt att använda mig av en queer läsning i denna tradition av reparativa läsningar. Rosenberg (2002) hänvisar, med referens till David Halperin, till den queera tolkningspositionen som ”det möjligas horisont” (ibid:128) och citerar Vito Russos uttalande om att ”[k]onstens uppgift är att skapa det som inte finns, men måste finnas” (ibid). Med en liknande tankegång använder José Esteban Muñoz (2009) idén om ett utopiskt annanstans som det som utgör det queera. ”Queerness is utopian, and there is something queer about the utopian” (ibid:26), säger Muñoz och syftar på det att begära, be om och önska sig något annat än det som verkligheten erbjuder eller kan föreställa sig. Den queera tolkningspositionen pekar alltså mot det som ännu inte finns, men som är möjligt att ana, möjligt att föreställa sig och hoppas på. Detta menar jag visar på den queera läsningens samtidiga ”avtäck-

ande” och ”performativa” egenskaper. Den queera läsningen är således dubbel: den riktar ljuset mot och avtäckar det queera innehållet i kulturen och i sitt synliggörande av kulturens queerhet kan den också sägas queera kulturen, det vill säga, göra den mindre entydigt heteronormativ.

Begreppet queer har således förmågan att beskriva moment i texter och i deras produktion och mottagande som inte enkelt kan kategoriseras, men som ändå undflyr eller opponerar sig mot det heteronormativa – som pekar åt andra håll (Doty 2000:7). Exempel på detta kan vara de blickar mellan karaktärer som motsäger eller skapar ambivalenser i en annars rak (”straight”) berättelse, som när Twilight-fansen läser Edwards och Jacobs rivalitet – deras överdrivna upptagenhet vid varandra – som laddad med erotiska undertoner.²⁵ På mottagarsidan har teorier om blickar och identifikation spelat stor roll för ett så kallat queerande av åskådarskap. Grundläggande inom feministisk blickteori är filmvetaren Laura Mulveys artikel ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975/1999), där Mulvey introducerar teorin om en ”male gaze”, en manlig blick, som konstituerande för njutningen i att se vid konsumtionen av klassisk Hollywoodfilm. Den som görs till objekt för denna aktiva blick, menar Mulvey, är kvinnan, som i traditionell Hollywoodfilm kodas med en form av ”to-be-looked-at-ness” (ibid:837), när hon på samma gång betraktas och uppvisas som ett erotiskt blickfång för karaktärer inom filmen och för publiken i salongen. Enligt Mulveys teori görs alltså män till bärare av blicken medan kvinnor görs till objekt för den. Män och maskulinitet kopplas samman med aktivitet, medan kvinnor och femininitet kopplas samman med passivitet (ibid).

Lika betydelsefull som Mulveys (1975/1999) teori har varit för feministiska studier av blicken, lika omstridd har den fortsatt att vara inom samma fält. En central kritik är att teorin om den manliga blicken inte kan förklara de njutningar som kvinnliga åskådare kan uppleva i seedet, utan att beskriva dessa som masochistiska eller som att den kvinnliga åskådaren intar en manlig åskådarposition (Sturken & Cartwright 2009:130). 1988 samlade Lorraine Gamman och Margaret Marshment en rad feministiska forskare för att diskutera ”den kvinnliga blicken” i antologin *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*.

25 För mer om erotiska trianglar, kärleksrivalitet och glidningen mellan manlig homosocialitet och homoerotik i litteraturen, se Sedgwick (1985).

Bokens redaktörer problematiserar generaliserbarheten i Mulveys teori genom en rad frågor. Vad händer, undrar de, när protagonisten är en kvinna eller när seendet är uppbrutet mellan en rad olika kvinnliga karaktärer? Vad händer när det bara finns män att titta på och vad händer när en film porträtterar samkönade relationer? Vidare problematiserar redaktörerna rollen av åskådaren – för vad händer om publiken inte består av heterosexuella män och kan det överhuvudtaget antas att genus är den viktigaste kategorin för identifikation? Författarna pekar på att en stor anledning till att Mulveys teori blir både svårarbetad och svår att ta sig runt, är dess användning av psykoanalys. Psykoanalysen, menar de, premierar till att börja med genus framför maktrelationer som klass, etnicitet och ålder, vilka lika väl kan strukturera identitet och fungera avgörande för identifikationen. Av störst relevans i min studie är emellertid den kritik som synliggör att den heterosexuella matris som Mulveys teori kan sägas vara uppbyggd kring skapar svårböjligen kategorier, där lesbiskt begär endast kan förstås som maskulint eller där en sexualiserad man endast kan förstås som feminin (Gamman & Marshment 1988:1–7).

Marita Sturken och Lisa Cartwright (2009) pekar på hur det vidare teoretiserandet kring genus, blickar och åskådarskap har rört sig mot just ett problematiserande av identifikation och njutning. Likaväl som kvinnor kan identifiera sig med en maskulint överordnad position och njuta av att rikta voyeuristiska blickar mot både män och kvinnor, kan bilder av män fungera som det åtråvärda begärsobjektet. Njutningen i seendet kan alltså vara starkt knuten till genus eller till ens sexuella identitet, men det är också möjligt att finna njutning i en rad former som inte stämmer överens med eller går på tvärs med dessa. Sturken och Cartwright (2009) påpekar vidare att även om de njutningar som upplevs i seendet kan vara nära knutna till våra kulturella och sexuella identiteter och preferenser, så är de också starkt kopplade till fantasin. Dessa fantasier kan skilja sig mycket från vad vi vill göra med våra egna eller andras kroppar i verkligheten. En av de mer inflytelserika teorierna i relation till åskådarskap under 1990-talet, menar de, är just queerteorins förslag att seendets njutningar inte är knutna till genusposition hos åskådaren, utan snarare ligger i de identifikationer som görs tillgängliga i seendet. Att exempelvis blicka ”som man”, ”som kvinna”, eller ”som lesbisk”, är något som kan utföras av vem som helst, oberoende av sexuell eller social identitet, genom processer av fantasi och identifikation (ibid:130ff).

Doty (2000) lyfter också de tillfällen då en läsare befinner sig utanför de identitetskategorier som hen medvetet valt eller upplever sig vara född till. Han använder sig själv som exempel, när han – som oftast identifierar sig som ”bög” och ”feminin” – långt ifrån alltid är det i sin sexuella och könade positionering när han ser på film. Detta, understryker Doty, innebär inte att han tillfälligt blir lesbisk, bisexuell eller maskulin. Istället talar han om det som att han inträder i en ”queer zon”, där han varken ”är” eller positionerar sig som bög och feminin, eller helt övergår till att ”bli” eller positionera sig som någon annan tillgänglig genus- eller sexualitetskategori (ibid:9). Jag tycker om detta sätt att conceptualisera ett queert åskådarskap, eller snarare, det queera i åskådarskap och åskådarskapets queerhet – dess queera moment, ögonblick och element. När jag i min analys diskuterar romanceläsningens queerhet vill jag alltså göra det mot bakgrund av idén om en queer zon. När genus- och sexualitetskategorier specificeras åsyftar jag alltså inte att en läsare som identifierar sig som heterosexuell och kvinna exempelvis ”blir” lesbisk när lesbiska begärspositioner görs tillgängliga i läsningen – snarare att hon inträder i en queer zon, där hon varken blir eller överger nya eller gamla positioner, men ändå relaterar till dem alla samtidigt.

MAS(S)TURBERANDE FLICKOR

På engelska uttrycks med- och motläsningar som att läsa ”with or against the grain”. Uttrycket hänvisar till att hugga ved, där en kan hugga i riktning med eller i direkt motsats till riktningen på träets fibrer. Om en traditionell motläsning kan förstås som en som hugger av träets fibrer, kan en queer läsning snarare betraktas som en som studerar dem från fler håll. Kanske drar den queera läsningen särskilt i någon fibertråd eller stannar upp vid vissa oregelbundenheter i en annan. Den tråd som jag har valt att dra i är det motstånd som romancegenren möter. Om jag ser vartåt det pekar, utkristalliserar sig ett mönster där ord som snusk och pornografi används av genrens både feministiska och sexistiska belackare. I Sverige har benämningen ”tantsnusk”²⁶ fått det kanske

26 Uttrycket ”tantsnusk” användes ursprungligen för att benämna den på 1980-talet populära ”FLN”- eller ”flärdlitteraturen” men har sedermera fått en bredare användning. Se t.ex. Fahlgren (2006).

största publika genomslaget, men misogynt laddade benämningar om *Fifty Shades* som "mummy porn" eller om *Twilight* som "abstinence porn" lägger sig bekvämt tillräta som led i samma tradition. Den feministiska kritiken sällar sig ofta till denna beskrivning av romance. I mottagandet av *Fifty Shades* och *Twilight* i svenska och internationella medier sammanblandas en feministisk och sexistisk kritik med ord som snusk och porr.

En bit in i avhandlingsarbetet stötte jag på en referens till Eve Kosofsky Sedgwicks artikel "Jane Austen and the Masturbating Girl" (1991). Aningen hemmablind antog jag att den onanerande flickan som åsyftades var läsaren av Austens böcker. Det väldigt direkta ordvalet, där romanceläsaren utan omskrivningar beskrivs som onanerande, kan i likhet med queerbegreppet ses som ett slags appropriering av just det som genrens läsare ofta beskylls för. Sedgwicks benämning "the Masturbating Girl" verkade tala direkt till denna historia, men inte som den beklagansvärda eller föraktade smygsnuskisen som gömmer sig bakom dessa böcker, utan mer som den i njutningsfull aktivitet inbegripna konsument som plockar upp dem.

Det visade sig emellertid att Sedgwick (1991) inte åsyftar romanceläsaren när hon pratar om onanerande flickor. Sedgwick befattar sig i själva verket inte alls med läsaren i sin artikel. Den onanerande flickan är istället Marianne Dashwood, den dramatiska systemen till Elinor i Jane Austens *Förnuft och känsla* (*Sense and Sensibility*), från 1811. Detta gjorde emellertid inte artikeln mindre användbar för mig. Snarare kunde mina första tankar samtala med Sedgwicks på ett sätt som övertygade mig om att just onani borde fungera som en ovanligt lämplig ingång för en queer analys av romancegenren. "Jane Austen and the Masturbating Girl" utgör alltså en viktig teoretisk utgångspunkt för denna studie. Jag börjar därför med att beskriva Sedgwicks (1991) argumentation, för att sedan beskriva hur jag använder den i relation till romance.

Sedgwick skriver sin artikel endast ett år efter att Judith Butlers *Gender Trouble* och hennes egen *Epistemology of the Closet* har kommit ut. Hon är alltså högst engagerad i det projekt som queerteorin fortfarande sysselsätter sig med, det vill säga att försöka conceptualisera sexualitet genom annat än den hierarkiskt ordnade binariteten hetero/homo. Sedgwick (1991) menar att specificerandet av sexuella identiteter såsom "hetero", "homo" och till och med "bi", försöker samla en persons sex-

uella energier och fixera deras riktning. Samtidigt är det direkta över-sättandet av sexuella energier till en sexuell identitet inte riktigt möjligt, det lyckas inte effektivt och fullt uttömma dem. På samma sätt, menar Sedgwick, måste det ha varit på Jane Austens tid. Det är emellertid svårt att undersöka ett verk som *Förnuft och känsla* genom användandet av begreppen heterosexuell och homosexuell, då dessa sexuella identiteter inte uppkom och omtalades som sådana förrän senare under 1800-talet. En sexuell identitet som i högsta grad redan uppfunnits och som präglade hela samhällsdiskursen vid denna tid var emellertid "onanisten".

Sedgwick (1991) diagnostiserar effektivt karaktären Marianne Dashwood som onanist, genom att jämföra hennes karaktärsbeskrivning och hennes beteenden med en medicinsk fallstudie från 1800-talet, kallad "Onanism and Nervous Disorders in Two Little Girls". Onanistens bristande uppmärksamhet, som varit central i de senaste 300 årens anti-onanidiskurs, är ett av Mariannes mest karakteristiska personlighetsdrag. Mariannes benägenhet att mentalt aldrig riktigt befinna sig där hon är skapar också en stor del av spänningen i romanen. När Marianne är hemma vankar hon rastlös runt i salongen. Hon verkar inte veta om hon vill sitta eller stå, hon blickar ut genom fönstren och lyssnar uppmärksamt efter ljud som kan signalera att en besökare är på ingång. Men när hon väl är i storstaden verkar fester och butiker ha lika svårt att hålla hennes intresse – då är hon istället rastlös och missbelåten och längtar otåligt hem. Marianne är beroende av spänning och behöver lika mycket tid ifred med sina tankar som oavbruten stimulans och miljöombyte. Kroppens ständiga rörelser jämförs med de små onanerande flickorna i den medicinska rapporten, som hela tiden gnuggar sig mot stolar och bord eller låter låren gnida mot varandra när de går. I Mariannes fall yttrar sig detta i en lika laddad relation till möbler. Sedgwick (1991) beskriver det som att sittande är "the most painful and exciting thing for her" (ibid:828) och citerar romanens beskrivning av hur Mariannes otålighet får henne att hela tiden förflytta sig från en stol till en annan. I sina lyckligaste ögonblick låter Marianne också kroppens möjligheter blomma, när hon i full fart springer nerför branten på en kulle eller längtar efter glädjen i att galoppa när hennes älskade Willoughby erbjuder henne en häst (ibid).

Sedgwick menar också att Marianne utstrålar en viss autoerotisk frånvaro, otillgänglighet och självständighet som gör henne attraktiv för

nästan alla som ser henne, kvinnor såväl som män (ibid:829). Samtidigt läser hennes omgivning samma autoerotiska svårtillgänglighet genom samtida diskurser som iscensättandet av en fruktansvärd självkonsumtion. Mariannes autoerotiska ”läggning” beskrivs inte heller stå i konflikt med hennes mer utåtriktade erotiska bindningar, varken till män eller kvinnor. Onanisten Marianne är snarare uppfylld av en överdriven sexualitet och detta våldsamma frosseri i sinnlighet beskrivs som farligt för andra, men framförallt för henne själv. Av denna anledning straffas också Mariannes utspel med passiviserande sjukdomar, då en stukad fot blir följden av hennes våghalsiga språngmarsch och en lunginflammation följer hennes dramatiska utflykt i regnoväder (ibid).

Det är här jag vill gripa in i Sedgwicks resonemang och påpeka att Marianne inte bara är en karaktär i en roman. Hon är också en läsare av romaner. Dessutom är hon en ovanligt karakteristisk romanläsare, eller åtminstone karakteristisk för hur den kvinnliga läsaren av romantisk fiktion har beskrivits genom de senaste tre århundradena. Den beskrivning av Marianne som Sedgwick så övertygande diagnostiserar som en onanist, uppvisar samma översinnliga och världsfrånvända karaktärs-egenskaper som den kanske mest arketypiska romanceläsaren av dem alla, Emma Bovary.

Sedgwick (1991) använder en scen ur romanen *Förnuft och känsla* för att exemplifiera de queera potentialer som hon menar att onanin kan åskådliggöra i en text. Den scen ur romanen som Sedgwick beskriver utspelar sig i systrarna Dashwoods sovrum, där Marianne sitter uppe mitt i natten, halvklädd i nattlinne. Marianne skriver frenetiskt ett avskedsbrev till sin älskade Willoughby, medan tårarna sprutar. Hon avbryts i sitt skrivande av Elinor, som vaknat och hastar till stöd för sin syster. Efter att med ett dramatiskt lugn ha besvarat systemens frågor, återgår Marianne till sitt maniska tillstånd – hon är uppslukad av sitt eget skrivande, sina egna tårar, och utan en tanke på Elinor. Sedgwick tar avstamp i denna scen för att ställa en rad frågor om begärets riktningar. Vi vet mycket väl vilka som befinner sig i sovrummet i denna scen, konstaterar Sedgwick: det är förstås systrarna Marianne och Elinor Dashwood, vars häftiga och innerliga kärlek till varandra utgör ryggraden i romanen. Men här finns även fler deltagare – den frånvarande Willoughby är förstås närvarande i allra högsta grad. Willoughbys närvaro, menar Sedgwick, markerar inte bara detta som en uttalat sexuell

scen, utan hans frånvaro lyckas också förskjuta ”det sexuella” och placera det någonstans utanför scenens sovrums och alltså det rum för samkönad ömhet, intimitet, längtan och frustration som det utgör. Så vad är då detta för en roman och hur kan en definiera detta moment i romanen, undrar Sedgwick. Är det en heteroerotisk scen vi bevittnar? Mariannes starka känslor riktade mot Willoughby verkar bekräfta det. Men om kärlek riktas mot ett objekt och Elinor här rusar mot Marianne, är det då inte lika mycket en homoerotisk scen vi får ta del av? Sedgwick stannar emellertid inte i denna läsning utan fortsätter tankekedjan ett steg längre; för om kärlek definieras endast genom objektsvalets kön, hur kan vi då förstå Mariannes intensiva isolering i denna scen – hennes ohämmade känslomässighet, när hon kramande och spastiskt riktar sig någonstans rakt ut i ingenstans – och hur kan vi förstå skrivandet som gråten ryckvis omväxlas med? Att hävda att Mariannes begär i denna scen enbart riktar sig mot den frånvarande Willoughby verkar vara en alltför snäv läsning. Snarare verkar Mariannes begär rikta sig lika mycket mot henne själv, mot själva det tillstånd som hon gett sig hän åt och den praktik som hon uppslukas av, mot brevskrivandet och det ohämmade uppgåendet i dramatiken runt det, mot sitt eget lidande och sin egen längtan (ibid).

Vad Sedgwick gör i läsningen av denna scen är att stanna upp i scenens eget ”här och nu”, där den i viss mån betraktas som en rumsligt och tidsligt avgränsad enhet. I översättningen jag gör av den onanerande flickan, från Marianne och till romanceläsaren, blir detta ”här och nu” möjligt att översätta till själva läsandet som en i viss mån avgränsad tidslig och rumslig enhet. Liksom Mariannes extatiska brevskrivande till Willoughby omedelbart kan förstås som heterosexuellt, tenderar romanceläsning att utsättas för samma normaliserande förförståelse. Den heterosexuellt identifierade kvinnan antas, vid läsningen av den heteronormativa kärleksberättelsen, onanera heterosexuellt. Den sexuella praktiken förstås som utförd ”med” eller ”i väntan på” de frånvarande män som endast närvarar genom deras omnämnande i respektive texter. Men i det faktiska sovrums där Mariannes brevskrivande sker, liksom i det rum där läsningen av romance sker, närvarar i regel ingen man. Snarare befolkas de rum där romanceläsningen sker av kvinnor – som kommer att utvecklas i mitt arbete omtalas ofta den typ av populärkulturell konsumtion som förknippas med kvinnor som ett ”samtal kvinnor emellan”.

Själva romanceberättelserna, det vill säga de intratextuella rummen, befolkas i sin tur av både kvinnor och män. Det är därför motiverat att problematisera de erotiska begär och riktningar som tar form i dessa rum, inte i syfte att bevisa att texternas heteronormativa karaktär är utan betydelse, utan endast utifrån antagandet att en förmodad heterosexuell identitet hos läsaren inte kan uttömma alla de begär som görs gällande i läsningen. Om läsningen istället betraktas som en sexuell akt i sig, så måste också förståelsen av denna akt som heterosexuell problematiseras.

I detta sammanhang vill jag också presentera Stephanie Burleys artikel "What's a Nice Girl Like You Doing in a Book like This?" (2003). Burley gör en queer läsning av romance där hon uppmärksammar hur genren genomsyras av homoerotik. Även om fokus för min undersökning är onani, spelar Burleys problematisering av en ensidigt heterocentrisk förståelse av romancegenren stor roll för min analys. Jag kommer alltså att utföra en queer läsning av romancegenren – av läsandet, texter och synen på genren – med "onani" som ingång, för att undersöka om onani kan förklara något om romancegenrens låga anseende och den sexualiserade hotbild som framträder i kritiken mot genren. Jag utvecklar också en övergripande metod för en sådan undersökning, inspirerad av Sedgwick (1991), där läsningens "här och nu" kommer att avgöra hur jag närmar mig texter och tolkar dem. Mina närläsningar kan bäst beskrivas som en form av episodiska djupdykningar. Jag koncentrerar mig mindre på kronologi och skeendens samverkan med varandra och fokuserar istället episoder genom att koncentrera mig på läsningens "här och nu". Detta "här och nu" blir också en metod för att undersöka själva läsningspraktiken, alltså "att läsa romance", "att vara romanceläsare".

Min metod för läsning kan vidare beskrivas som en hermeneutisk texttolkning, där jag ständigt pendlar mellan del och helhet. En vanlig bild för att beskriva denna process är "den hermeneutiska cirkeln", eller om en hellre vill, "spiralen". En sådan pekar på hur tolkningen hela tiden fördjupas när läsarens egna förförståelser möter texten. En illustration av hur detta sett ut i min egen arbetsprocess har redan gjorts i föregående resonemang: jag började sätta mig in i den tidigare romanceforskningen och blev, kanske på grund av mitt intresse för queerteori, mer och mer fascinerad av genrens låga status. Sedgwicks (1991) artikel inspirerade mig att fundera närmre över onanins betydelser i och för genren. Med denna ingång återvände jag på nytt till romancegenren och såg plötsligt

andra möjliga analyser av den. Jag behövde alltså först närma mig texten, i detta fall romancegenren, och lära mig något om den. Jag behövde sedan ta ett steg tillbaka och överblicka den för att därpå kunna närma mig den på nytt, på ett nytt sätt och leta mig djupare in i vissa delar av den. På detta vis har också mitt arbete fortskridit. Jag har pendlat mellan analysen av romanceläsningens och onanins kulturhistoria, romance-läsningen som handling och min närläsning av texterna. Varje gång jag har fördjupat min förståelse i en av dessa delar har jag fört med mig nya verktyg för analys, nya betydelser att rikta särskilt fokus mot i andra delar.

Jag arbetar brett och eklektiskt när jag samlar exempel för min analys. I mina närläsningar fokuserar jag, som omnämnts, episoder, teman och motiv, snarare än att analysera de sammanhållna narrativen i dess helhet. Detta motiveras av den metodiska ingång som jag utvecklar, inspirerad av Sedgwicks (1991) fokus på tidsliga och rumsliga ”här och nu” i text och läsning. Vad jag fokuserar på i texten och vilka delar jag särskilt lyfter fram motiveras vidare av den ingång jag har valt för min läsning, då jag betraktar läsningen som onani. Således utesluts andra i materialet centrala innehållsliga och formmässiga aspekter, just eftersom de har mindre betydelse för min valda ingång.²⁷ Jag vill därför återigen understryka att jag i denna studie behandlar mitt material som *exempel* på romanceberättelser. Jag ägnar därför mindre intresse åt mitt material som enskilda verk och bryr mig mindre om att särskilja och visa på skillnader mellan *Twilight* och *Fifty Shades* eller mellan filmer och böcker inom samma serie. Jag letar alltså mer efter vad som förenar de olika verken än vad som skiljer dem åt.

27 Ett exempel på något jag utelämnar är den centrala kärlekstriangeln i *Twilight* mellan Bella, Edward och Jacob. Detta eftersom kärleksberättelsen mellan Bella och Edward fungerar som en fullgod romanceberättelse även utan rivaliteten mellan Edward och Jacob. Att Jacobs motsvarighet i *Fifty Shades*, José, har fått en undanträngd roll bekräftar att en sådan läsning är möjlig. Valet att i det närmaste utesluta Jacobs roll i *Twilight* från min analys motiveras främst av att jag använder mitt material som exempel på romancetexter, alltså på berättelser som drivs av konflikterna och det lyckliga slutet i den centrala kärleksrelationen. I *Twilight* är den centrala kärleksrelation som ges ett lyckligt slut den mellan Bella och Edward.

Disposition

Jag inleder denna studie med ett kontextualiserande kapitel (Vad är romance?) där jag utreder vad som för denna undersöknings syften betecknas som romance genom genredefinition, genrehistorik och en beskrivning av och diskussion om fältet för romanceforskning. Här presenterar jag också tidigare forskning om *Twilight* och *Fifty Shades*. Detta kapitel är utformat i relation till den ingång jag har valt för min studie, det vill säga romancegenrens låga status.

Jag kommer sedan att undersöka den nedvärderande synen på romancegenren och dess relation till onani genom tre ingångar, som jag kallar för "läsningen", "akten" och "texten". Dessa ingångar motsvarar varsitt kapitel. I kapitlet om läsningen (Den föraktade romanceläsaren och den onanistiska läsningen) undersöker jag vilken typ av läsare och läsning som framträder i den nedvärderande synen på romance. Här visar jag hur intimt förknippad den föraktade romanceläsaren är med en kulturhistorisk förståelse av onanins nedbrytande och moralupplösande karaktär. Jag visar hur romanceläsning historiskt har utsatts för en särskild form av sexuell patologisering och undersöker hur denna kan förstås. I detta kapitel identifierar jag alltså "den onanistiska romanceläsaren" och "den onanistiska läsningen" som förkroppsligande den hotbild som framträder i kritiken mot romancegenren. Det är denna läsare och läsning som jag sedan undersöker i mina kvarvarande kapitel.

I kapitlet om akten (Romanceläsningen "när, var, hur?") är det således den onanistiska läsningen som undersöks. Mot bakgrund av Janice Radways (1984/1991) analys av romanceläsningen som en social aktivitet, studerar jag här läsningen som en sexuell aktivitet. I detta kapitel undersöker jag alltså själva läsakten, de sociala och sexuella relationer som upprättas och omintetgörs i den och det rum som läsningen bedrivs i.

Det kapitel som behandlar texten utgörs av mina närläsningar av *Fifty Shades* och *Twilight*. Analyserna görs genom "en onanistisk läsning", vilket innebär att texterna behandlas som att de utgör underlag för onani (i både bokstavig och bildlig bemärkelse). I den första delen (Sinnen och sensationer) undersöker jag vilka begärsriktningar som möjliggörs i själva texterna. I den andra delen (Överflöd och oändlighet) undersöker jag hur texterna behandlar några av de teman som främst aktualiserats i min analys, nämligen tid, rum och överflöd.

Studien avslutas med en epilog (Klimax!) där jag mer övergripande diskuterar hur en förståelse av romancegenren som onanistisk relaterar till och utmanar tidigare forskning om romance och masskultur.

GENREN: VAD ÄR ROMANCE?

Romancedefinition

Det finns inget självklart sätt att definiera romance, den genrebenämning som jag arbetar med i denna studie. Romancegenren rymmer en enorm variation och är, liksom möjligen alla genrer, omöjlig att renodla. *Twilight* och *Fifty Shades* kan exempelvis beskrivas som ”paranormal”, thrillers eller erotiska likaväl som romance. I den massproducerade serie-romantiken, såsom i exempelvis förlaget Harlequins utgivning, delas romance också in i olika undergenrer som avgör allt ifrån historisk och geografisk lokalisering, till grad av humor, spänning eller sexuell explicitet.¹ Det blir därför mer relevant att definiera vad romance är för mig och varför jag till att börja med behöver en genredefinition.

Vad som menas med genre, vad en genre utgör och om det överhuvudtaget är relevant att tala om genre är frågor som varit föremål för många, långa teoretiska och metodologiska diskussioner (se t.ex. Duff 2000, Agrell och Nilsson 2003). Jag lutar mig mot Anders Petterssons (2003) förslag om en mer praktisk syn på genre, där genredefinitionen fungerar som ett intellektuellt verktyg för forskaren att använda. Jag använder mig därför av en stipulativ genredefinition, i betydelsen att jag skapar och avgränsar kriterierna för vad som i denna studie definieras

1 ”Historisk”, ”Passion”, ”Läkarromaner” och ”Romantik” är bara några av de serier Harlequin just nu ger ut i Sverige. www.harpercollins.se (inhämtat 2018-02-12).

som romance. Vad jag betecknar som romance ska därmed förstås som en pragmatisk definition som möjliggör min undersökning. Jag intresserar mig för hur en viss typ av texter förknippas med en viss typ av innehåll, läsare och läsningar. Det är dessa större kulturella betydelse som jag vill komma åt, både med min diskussion och med mitt val av material.

Anders Öhman (2002) beskriver genre som den ram och bakgrund som bestämmer vilket ämnesområde en text uppehåller sig kring och med vilka medel och tekniker (ibid:20). En sådan definition talar alltså om vilka innehållsliga och formmässiga egenskaper en text delar med andra texter inom genren. Det är dessa som jag i första hand vill utreda här, för att klargöra vilken typ av texter jag talar om. Samtidigt utgör en sådan definition endast en del av det jag avser med romance. Den andra delen av min romancedefinition har att göra med föreställningar om produktion och konsumtion. När jag talar om romance syftar jag därför på en masskulturell genre, med den låga status och de föreställningar om den depraverade läsaren som en sådan benämning bär med sig.

Som jag inledningsvis nämnde kan idén om en masskultur och föreställningar om konsumenten av masskulturen som kvinna knyts till sent 1700- och tidigt 1800-tal (Huysen 1986, Persson 2002:19ff). Madame Bovary kan betraktas som det mest arketypiska exemplet på en sådan läsare. I sin kulturhistoriska diskussion om synen på läsande, jämför Rita Felski (2003) Madame Bovary med en annan av litteraturhistoriens mest berömda läsare, Don Quijote. Ordet romance är en anglicism som kan syfta till en litterär tradition av ärofyllda riddarromaner (Regis 2003, Nilson 2015), alltså den typ av berättelser som Don Quijote har förläst sig på, när han i Cervantes roman från 1615 tar sig för att brottas med väderkvarnar. Felski (2003) beskriver emellertid hur begreppet romance bygger på skiftande meningar i relation till genus. I Cervantes roman är romantikberättelsen synonym med äventyrliga hjältedåd. Hjälten uppvaktar ofta en idealiserad och ouppnåelig kvinna, men detta är underordnat berättelsens mer övergripande tema – kampen för ära. Under 1700- och 1800-talet får dock uppfattningen om vad en romantikbok är en annan mening. De manliga hjältedåden hamnar i bakgrunden och istället är kärlekens och känslornas stormar böckernas huvudpoäng. Dessa berättas oftare genom en kvinnlig huvudperson. Felski beskriver alltså hur vad som betecknar en romance förändras genom århundraden.

Samtidigt som läsningen av denna genre blir en sysselsättning som associeras specifikt med kvinnor sjunker dess kulturella status dramatiskt. Det är förstås dessa berättelser om intensiva känslor och kärlekens suveränitet som Emma Bovary ägnar sitt liv åt att förkovra sig i (ibid:23–56).

Så vad var det då för böcker som Madame Bovary läste och vad har de gemensamt med de böcker och filmer som ingår i mitt material? Ett innehållsligt fokus på romantisk kärlek berättat av en kvinnlig huvudperson, men även associationen till läsaren av dem som kvinna och en allmänt nedvärderande syn på både texter och läsare. Eftersom min studie intresserar sig just för synen på romance behöver jag således en genredefinition som tar sin utgångspunkt i gängse uppfattningar om den. Jag vänder mig därför inledningsvis till ett par källor som anger de mer allmänt vedertagna definitionerna, nämligen det svenska uppslagsverket *Nationalencyklopedin* och det användarbaserade uppslagsverket *Wikipedia*. *Nationalencyklopedin* definierar romance som en ”litterär genre, inriktad på skildringar av idealiserad romantisk kärlek. (...) om kärlek som sätts på prov men alltid med en lycklig upplösning för bokens huvudpersoner”.² På *Wikipedia* återfinns en definition av vad jag kallar för romance under sökordet ”kärleksroman”. Här berättas att det mest grundläggande i den västerländska, moderna kärleksromanen är ”att den fäster störst vikt vid utvecklingen av en relation och en romantisk kärlek mellan två människor. (...) Som regel är den skriven ur ett kvinnligt perspektiv med en kvinna som huvudperson. (...) För att en roman skall definieras som en kärleksroman, måste den romantisk-erotiska kärleken mellan två människor vara den centrala handlingen, och deras förening vara intrigens klimax”.³

Dessa definitioner anger alltså att romance allmänt anses vara berättelser som fokuserar på den erotisk-romantiska kärleksrelationen mellan två personer som dess mest centrala beståndsdel. Berättelsen drivs av de prövningar de älskande möter på vägen mot ett obligatoriskt lyckligt slut. Det lyckliga slutet är berättelsens klimax och utgörs av de älskandes förening. Berättelserna är oftast berättade ur hjältinnans perspektiv.⁴

2 www.ne.se, sökord ”romance” (inhämtat 2017-05-02)

3 www.sv.wikipedia.org (inhämtat 2017-04-27)

4 Denna definition avgränsar i viss mån romance från närbesläktade genrer som associeras med kvinnor, så som chick lit eller flärdromaner, där de senare

Denna gängse definition av romance stämmer väl överens med den romancedefinition som anges av branschorganisationen RWA: Romance Writers of America.⁵ RWA menar nämligen att romanceberättelsens viktigaste komponent är en central kärleksberättelse med ett lyckligt slut. En romanceberättelse måste drivas av de konflikter och svårigheter som uppstår i eller på grund av en kärleksrelation. Dessa hinder måste också överkommas i slutet av boken, där de älskande belönas för sin ovillkorliga kärlek med att leva lyckliga tillsammans.⁶

Romanceförfattaren Maya Rodale (2015) berättar att RWA:s definition uppkom i syfte att vara så inkluderande som möjligt.⁷ Det finns exempelvis ingenting i denna definition som kräver att de älskande ska se ut eller vara på något särskilt sätt (mer än förälskade och redo att kämpa) och den säger inte heller något om vad en lyckad kärlekshistoria innebär, hur många den involverar eller hur den bäst bör institutionalis-

i högre grad behandlar andra teman än erotisk-romantisk kärlek så som exempelvis vänskap och karriär. Avgränsningen bör emellertid ses som tillfällig, där genregränser i realiteten snarare oftast är flytande. Så är exempelvis vad som ofta beskrivs som urverket för chick lit-genren, *Bridget Jones dagbok* (*Bridget Jones's Diary*, Fielding 1996), en direkt omarbetning av en av romanegenrens urtexter, *Stolthet och fördom* (*Pride and Prejudice*, Austen 1813).

- 5 Romance Writers of America, som startade år 1979, är den internationellt ledande branschorganisationen och samlar över 10 000 medlemmar från 35 olika länder, alla verksamma inom romanceindustrin. RWA menar att romanceböcker kan vara skrivna med vilken ton eller stil som helst, utspela sig var och när som helst och variera i grad av sensualitet: "from sweet to extremely hot". Men det finns två grundkomponenter som inte kan ruckas på och det är just att romance måste innefatta en central kärleksberättelse och ett lyckligt slut (www.rwa.org, inhämtat 2016-04-29).
- 6 www.rwa.org (inhämtat 2016-03-11). Catherine Roach (2016) beskriver hur det lyckliga slutet (inom romancelandskapet förkortat "H-E-A" = Happily Ever After) fungerar som en form av kontrakt som författaren ingår med läsaren, där många inte skulle läsa romance om de inte kunde räkna med detta lyckliga slut (ibid:166).
- 7 Detta skedde dock inte utan konflikter. Jennifer Crusie (2000) berättar kort om de diskussioner som ledde fram till RWA:s mer öppna definition av genren i "I Know What It Is When I Read It: Defining The Romance Genre" (www.jennycrusie.com, inhämtat 2016-09-19).

seras (ibid:176f).⁸ Allt som oftast handlar det emellertid om ett tvåsamt kärlekspar som utgörs av en kvinna och en man (Nilson 2015:10, 41). Romancebloggarna Candy Tan och Sarah Wendell (2009) talar om gay romance som en växande subgenre. Ändå är de snabba att heterosexuallisera grundpremisserna för genren när de gör en egen definition av romance-formeln:

The basic formula is deceptively simple:
 Boy meets girl.
 Holy crap, shit happens!
 Eventually, the boy gets the girl back.
 They live Happily Ever After. (ibid:11)

En forskare som erbjudit en snarlik men mer utförlig definition av vad som betecknar en romanceberättelse är Janice Radway, i sin klassiska studie *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984/1991). Radway intervjuar en grupp romanceläsande kvinnor, vars svar på vad de föredrar att läsa ligger till grund för den definition hon gör av "the ideal romance" (ibid:119–156). Denna ideala romanceberättelse, menar Radway, bygger på en narrativ struktur bestående av tretton steg:

Hjältinnans sociala identitet är/blir förstörd.
 Hjältinnan reagerar antagonistiskt på en aristokratisk man.
 Den aristokratiske mannen reagerar tvetydigt på hjältinnan.
 Hjältinnan tolkar hjältens beteende som bevis på ett enbart sexuellt intresse för henne.
 Hjältinnan svarar på hjältens beteende med vrede och kyla.
 Hjälten hämnas genom att straffa hjältinnan.
 Hjältinnan och hjälten separeras fysiskt och/eller känslomässigt.
 Hjälten behandlar hjältinnan med ömhet.
 Hjältinnan svarar varmt på hjältens ömma handling.
 Hjältinnan omtolkar hjältens tvetydiga beteende som ett resultat av tidigare smärta.

8 Romancegenren rymmer en stor variation och exempelvis HBTQ-romance är en växande subgenre (Nilson 2015:41f). Exempel på amerikanska förlag som publicerar HBTQ-romance är Riptide och Bold Strokes. I Sverige finns sedan 2015 det Malmöbaserade förlaget Queerlequin.

Hjälten friar/deklarerar öppet sin kärlek till/visar på sitt orubbliga engagemang i hjältinnan genom en storslagen ömhetsgest.
 Hjältinnan svarar sexuellt och känslomässigt.
 Hjältinnans identitet är/blir återställd.

(ibid:134, min översättning)

Denna narrativa struktur illustrerar hjältinnans utveckling från en isolerad, osäker och asexuell tonåring till en mogen kvinna som är säker på sig själv och sin identitet som partner till en man och i förlängningen som moder till ett barn (ibid). Huruvida dessa tretton punkter går att applicera på all romance är en fråga som kan och har diskuterats. Pamela Regis (2003) menar att Radways definition av romanceberättelsen är exempel på en vanlig formel inom romance, men en alldeles för snäv definition av genren (ibid:23ff). Istället introducerar Regis åtta centrala element som hon menar definierar och gör en text till romance. Dessa element kan uppträda i vilken ordning som helst och kan återkomma ett flertal gånger i berättelsen. Hur de olika elementen tar form i berättelsen avslöjar vad som står på spel. De kan varieras men de måste alla finnas där för att texten ska utgöra en romanceberättelse. De åtta centrala element som Regis (2003) presenterar är: samhället definieras, mötet, hindret, attraktionen, kärleksförklaringen, den rituella döden, erkännandet och trolovningen (ibid:30–39, min översättning). Alla dessa element går att återfinna i både *Twilight* och *Fifty Shades*.

Även om jag håller med Regis om att romancegenren innehåller en mängd variationer och att en alltför specifik formel, såsom Radways tretton steg, inte är applicerbar på allt som kan kallas för romance, är det av vikt för min definition att romance ofta beskrivs som just ”formelllitteratur” (se t.ex. Regis 2003:23). Det är visserligen möjligt att beskriva långt fler populärkulturella genrer på detta sätt, alltså som att de skrivs enligt vissa konventionella mönster eller en form av narrativt recept (se t.ex. Cawelti 1976), men idén om formellitteratur verkar ha häftat vid romancegenren i extra hög grad. Detta kanske inte är så konstigt då romanceförlaget *Harlequin* – av Hemmungs Wirtén (1998) beskrivet som ”the quintessential category publisher” (ibid:51) – erbjuder specifika riktlinjer som aspirerande författare till serieromantik uppmuntras ta del av. När den som vill skriva för *Harlequin* besöker förlagets hemsida kan den enkelt söka upp de konventioner som gäller för var och en av förlagets

undergenrer, där allt från tid, plats och antal ord till tonfall, centrala karaktärers egenskaper och mycket mer på ett tydligt sätt anges.⁹

Radways (1984/1991) definition är dessutom fullt användbar för mina syften. Dels kan både *Twilight* och *Fifty Shades* beskrivas i enlighet med den. Båda texterna låter en ung, oerfaren och något missanpassad hjältinginna förvandlas till en självsäker, sexuellt uppvaknad, vuxen kvinna, genom mötet med den hjälte vars ring hon bär och vars barn hon är mamma till vid berättelsens slut. Texterna börjar också i en form av socialt kaos. Vid berättelsernas slut har både Bella och Ana slagit sig till ro och blomstrar i dessa nya omständigheter och de har hittat trygga sociala relationer genom sina hjältar och deras familjer.

Framförallt rimmar Radways (1984/1991) definition mycket väl med den allmänt vedertagna synen på romance, nämligen som berättelser om identitetssvaga unga hjältinnor som upptäcker sin sexualitet och sig själva genom giftermål med en arrogant hjälte som de lyckas bota eller omvända genom kärlek. Denna bild av genren är den som utmålas i kritiken av den, både i den feministiska kritik som befarar idealiseringen av osjälvständiga hjältinginnor och kontrollerande hjältar och i den sexistiska kritik som hämnar den läsare som påstås njuta av sådana ideal.

Romance definieras således i denna studie som masskulturella texter med låg kulturell status som innehållsligt fokuserar på den erotisk-romantiska relationen mellan en hjälte och en hjältinginna och som formmässigt låter hjälten och hjältinginnan gå igenom en rad prövningar innan de kan förenas i det lyckliga slutet. En sådan definition öppnar för möjligheten att låta romance innefatta mer än det skrivna ordet, det vill säga filmer och tv-serier likaväl som litteratur. De flesta kanoniserade verk i romancehistorien, såsom *Stolthet och fördom* (*Pride and Prejudice* 1813/1995), *Shejken* (*The Sheik* 1919/1921) och varför inte *Twilight*, har filmatiserats med stor framgång och det är knappast en hemlighet att Colin Firths rejäla polisonger, Rudolph Valentinos långa ögonfransar och Robert Pattinsons guldlöckiga hårsvall verkar ha gjort lika stora avtryck i läsares hjärtan och mellangården som de litterära förlagor de gestaltar. Vidare är det viktigt att påpeka att *Twilight* och *Fifty Shades*, som jag tidigare nämnt, kan beskrivas som att de befinner sig inom mycket olika undergenrer: den ena en text om tonåringar i ett universum av varulvar

9 www.harlequin.com (inhämtat 2018-02-12).

och vampyrer, den andra en erotiskt explicit roman om unga vuxna i Seattle. Som romanceberättelser betraktade uppfyller de emellertid båda den definition jag gör av genren. Jag vill alltså särskilt betona att jag för denna studies syften läser mitt material som exempel på romancetexter. Deras inslag av exempelvis vampyrism eller BDSM analyseras i den mån det spelar roll för hur den romantiska berättelsen tar form, inte tvärtom.

Romancehistorik

Bland de mest inflytelserika föregångsverken till det som nuförtiden kallas romance brukar nämnas Samuel Richardsons *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), Jane Austens *Stolthet och fördom* (1813) och Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) (se t.ex. Modleski 1982/2008, Öhman 2002, Regis 2003, Nilson 2015).¹⁰ Regis (2003) har gjort det kanske mest utförliga försöket att upprätta en litteraturhistorisk kanon för romancegenren, då hon försöker spåra genrens utveckling från Richardsons *Pamela* till den populära romanceförfattaren Nora Roberts digra produktion kring millennieskiftet. Den första delen av Regis historiska genreöversikt behandlar perioden 1740 till 1908. Bland de verk som hon låter represente-

10 Regis (2003) beskriver hur berättelsen om den dygdiga tjänsteflickan Pamela och hennes chef och beundrare Mr. B kan ses som ett slags urtyp av romance och som det verk som gjorde romanceberättelsen känd. *Pamela* var visserligen inte den första romanceboken, men den var den första bästsäljaren och en omedelbar sensation (ibid:63–74). Jane Austens berömda roman *Stolthet och fördom*, som handlar om den högfärdige Mr. Darcys uppvaktning av den viljestarka Elizabeth Bennet, har gett upphov till ett antal filmatiseringar och remakes. Den har också inspirerat till den populära romantiska undergenren ”regency”. Charlotte Brontës roman om den föräldralösa guvernanten Jane Eyre och hennes älskade Mr. Rochester har i sin tur fungerat som en central förlaga till den under 1900-talet populära gotiska romance, eller skräckromantik, som under 1960-talet når sin höjdpunkt av popularitet i USA. Denna form av skräckromantik kombinerar spänning och romance så till den grad att mysteriet och kärleksberättelsen ofta är samma sak. Prototypen för denna sorts böcker är Daphne du Mauriers *Rebecca* från 1938, som baserar sig på just *Jane Eyre* (Thurston 1987:41f).

ra denna period i den engelskspråkiga romanceberättelsens utveckling finns just *Pamela*, *Stolthet och fördom* och *Jane Eyre*. Regis visar hur dessa verk, som alla var mycket framgångsrika i sin samtid, behandlar ämnet om hjältinnors uppvaktning och äktenskap i en tid när dessa ting ställde höga och motstridiga krav på kvinnor.

Regis (2003) lånar termen "affektiv individualism" av Lawrence Stone för att benämna en förändring i Europa och Nordamerika under sent 1600- och tidigt 1700-tal, där känslor kom att spela större roll i familjerelationer och där individens självförverkligande kom att ses som allt viktigare. Samtidigt och i samklang med detta uppvärderande av individen, hade idén om "companionate marriage" – som jag översätter till "kamrattäktenskap" (alltså idén om att äktenskapets främsta syfte är att bringa ömsesidigt stöd och trygghet till båda parter) – fått ett allt starkare fäste. När romanceberättelser gör sitt breda intåg i engelsk litteratur antas alltså äktenskap bygga på kärlek (ibid:54–7). Regis (2003) beskriver emellertid hur denna förändrade syn på individens mål och möjligheter i relationer vid denna tid krockade med kvinnors faktiska rättigheter. Giftna kvinnor hade ingen rätt till egendom i England förrän år 1870, utan ägor, arv och inkomster tillföll per automatik deras makar. Detta, menar Regis, gjorde uppvaktning till en konfliktfylld ceremoni för kvinnor, då ideal om kärlek och frihet behövde mätas mot försäkringen om en tryggad försörjning och framtid. Att begära skilsmässa var både svårt och sällsynt, i synnerhet för kvinnor, som därför hade, som Regis (2003) uttrycker det, "one chance to make the right choice" (ibid:58). Uppvaktningen blev därför en tid att försöka bearbeta dessa stundom kolliderande krav. Romanceberättelsen, menar Regis, var inte bara den litterära form som skildrade tiden för uppvaktning, utan den bistod också med en arena för att skildra just denna värdekrock (ibid:57ff).

De verk som Regis (2003) använder som exempel för denna första fas ingår alla i en etablerad litterär kanon, såsom den exempelvis tar form i läsanvisningar för universitetskurser i litteraturvetenskap. Däremot omtalas dessa verk sällan som just romance. Regis hävdar därför att även om upprättandet av en litterär kanon kan ifrågasättas, så är det till en sådan som litteraturstudenter vänder sig för att få en karta över genrens utveckling. Men för romancegenrens utveckling fanns ingen sådan karta, utan endast ofullständiga eller nedlåtande representationer (ibid:54). Litteraturvetenskapen verkar traditionellt alltså ha varit relativt ointres-

serad eller ovillig att skriva romancegenrens historia. Däremot införlivar genren själv ständigt sina historiska rötter. Romanceberättelser är ofta fulla av intertexter och referenser till kanoniserade verk inom genren. Nilson (2015) diskuterar de många referenser till Austen och systrarna Brontë som görs både i romancetexter och av forskare som är positivt inställda till genren. Hon menar att dessa har en dubbel funktion. Att placera in dagens romance i ett litteraturhistoriskt sammanhang är ett sätt att visa hur berättelser om kärlek har funnits och spelat roll för läsare i många hundra år. Dessutom, påpekar Nilson, fungerar det även som ett sätt att höja genrens status (ibid:21).

Romancegenren har i hög grad negligerats av litteraturvetenskaplig forskning men – i linje med mer övergripande tendenser inom fältet för romanceforskning – verkar Regis (2003) just försöka höja genrens status genom att koppla samman den med en erkänd konstnärlig produktion. Romancegenrens rötter i den föraktade masskulturen göms mer diskret undan. För samtidigt som få skulle förneka nutida romances släktskap med klassiska verk som *Stolthet och fördom* och *Jane Eyre*, är det lika möjligt att förlägga rötterna till dagens romance i aningen mindre prestigefulla sammanhang. Carol Thurston (1987) pekar exempelvis mot den form av romantikböcker som under genrebenämningen ”domestics” eller ”domestic sentimental” blev populära i USA och England under 1800-talet. Hon menar att dessa böcker kan läsas som den verkliga källan till senare populärfiktion för kvinnor. Böckerna berättar med viss variation en och samma berättelse; den om en hjältinna som genom svårigheter finner sina inre kvaliteter, såsom intelligens, mod och viljestyrka, och som når en form av självvärde som kvinna istället för att förbli ett evigt barn. Denna form av romanceböcker fortsatte att vara populära även efter sekelskiftet 1900, samtidigt som historiska romantiska berättelser – i synnerhet ”regency-böcker”¹¹ – blev mer och mer populära (ibid:34–7).

Bland de författarskap som Regis (2003) lyfter fram som exempel på 1900-talets romancelitteratur finns bland andra Georgette Heyer, som publicerade sig första gången 1921 och skrev minst en historisk romance

11 ”Regency” syftar till den historiska period i vilken berättelserna utspelar sig, nämligen mellan 1811 till 1820, då prinsen av Wales fungerade som regent för England och då *Stolthet och fördom* skrevs.

om året fram till sin död 1974 (ibid:125). Heyer benämns av Thurston (1987) som regencygenrens bästa författare. Hennes hjältinnor beskrivs som unga och oerfarna, men också självständiga, företagsamma och rap-pa i mun. Som en motvikt till Heyer lyfter Thurston fram Barbara Cartland som även hon skrev inom regencygenren (ibid:37). Och inte så lite heller, då Cartlands författarskap som inleddes runt 1920 innefattar över 700 böcker. Cartlands böcker har sålt i över en miljard exemplar och hennes enorma produktion har förärat henne en plats i Guinness rekordbok.¹² Thurston (1987) gör inte mycket för att dölja sitt förakt när hon beskriver Cartlands variationer av regencytemat. Cartland, som var en högst publik person, beskrivs av Thurston som den som gett bränsle åt de mest ihärdiga stereotyperna kring romanceböcker och deras hjältinnor och författare (ibid:37f). Cartlands hjältinnor beskrivs som ”small, soft, gentle, quiet, and spiritual, exemplifying traditional femininity. They are also inarticulate in the extreme” (ibid:38). Cartland själv beskrivs som ”dripping with furs, jewelry, and pink prose” (ibid:37). Om Cartland avfärdas av Thurston så nämns hon inte alls i den romancehistorik som Regis (2003) tecknar för 1900-talet. Cartland avfärdas eller ignoreras alltså trots en produktion och popularitet som överträffar i princip alla andra författarskap aktuella i sammanhanget. Detta menar jag är ett exempel på hur många som vill verka för romances erkännande ofta bemöter den kritik som riktas mot genren genom att ta avstånd från eller inte låtsas om de delar av genren som kritiseras. Istället framhålls att kritikerna har missuppfattat genren, att den inte alls handlar om kärlek och att den inte alls idealiserar maskulina hjältar, feminina hjältinnor och heteronormativ tvåsamhet. Utan att hävda att all romance ser ut som Cartlands produktion, kvarstår ändå hennes betydande plats i 1900-talets romancehistorik. Eftersom jag särskilt intresserar mig för det som avfärdas i genren, vill jag alltså framhålla hur synen på Cartlands författarskap (och Cartland själv) kan betraktas som signifikativ för synen på romance.

Regis (2003) delar in romancegenrens utveckling i två faser, som skulle kunna beskrivas som ”före och efter Shejken”. Den första fasen löper från mitten av 1700-talet då *Pamela* skrivs, fram till det tidiga 1900-tal då Edith M Hulls *Shejken* kommer ut. Boken släpps år 1919

12 www.barbaracartland.com (inhämtat 2018-02-12)

och filmatiseras år 1921 (och Rudolph Valentino i huvudrollen som shejken går till historien som en vita dukens förste älskare). Regis menar att *Shejken* kan ses som förlaga till den romancegenren som växer fram under 1900-talet. Att Regis använder just *Shejken* som förlaga för sin genrehistorik, medan Cartland och hennes mjuka, tysta och traditionellt feminina hjältinnor ignoreras är intressant. Thurston (1987) menar att *Shejken*, liksom de flesta av dess föregångare, beskriver en hjälte som inledningsvis kräver underkastelse av hjältinnan för att sedan förhäxas och förslavas av kärlek till henne.¹³ Hjältinnan Diana Mayo beskrivs som självständig och äventyrlig, som pojkaktig och någon som skyr allt det som traditionellt förknippas med femininitet (ibid:38f). Återigen verkar alltså de egenskaper i romancegenren som fördöms av den misogyniska kritiken – kärlek, beroende, passivitet och känslomässighet – betraktas som underlägsna även av genrens försvarare.

Om Thurston (1987) hävdar att det är Barbara Cartlands person och författarskap som gett romancegenren sitt dåliga rykte, så verkar det som att förlaget Harlequin har spelat en minst lika stor roll i att etablera vad som för många betecknar romancegenren. Thurston (1987) kallar Harlequins serieromantik för just "[b]asically Barbara Cartland-type stories in modern dress" (ibid:42). Det går heller inte att underskatta den roll som förlaget Harlequin har spelat för romancegenrens framväxt under 1900-talet. Redan 1908 grundades i Storbritannien förlaget Mills & Boon. Förlaget hade från början en blandad utgivning av kokböcker, reseböcker och annat, men koncentrerade från och med 1930-talet framgångsrikt sin utgivning till romanceböcker. Förlaget använde sig av massmarknadens distributionskanaler, såsom postorderkataloger och så kallade "2 pence"-bibliotek, där framförallt arbetarklassen kunde hyra böcker för en billig penning. År 1949 grundade Richard Bonnycastle förlaget Harlequin i Kanada. Också Harlequin började med en blandad utgivning, men efter bara några år riktade de in sig mot de alltmer populära romanceböckerna.¹⁴ Harlequin började följaktligen köpa in böcker

13 Till skillnad från tidigare romancehjältinnor kan hjältinnan, Diana Mayo, emellertid låta sig bli förförd och ändå fortsatt beskrivas som dygdig.

14 Det var Mary, Bonnycastle's hustru, som först uppmärksammade sin make på de brittiska romanceböcker av Mills & Boon som hon tyckte om att låna och läsa på stans bibliotek.

från Mills & Boon för att ge ut dem i Kanada, och 1964 hade denna utgivning hunnit bli så framgångsrik att Harlequin gick över till att endast publicera romanceböcker (Hemmungs Wirtén 1998:63f).

Harlequin är för många själva sinnebilden av romance och förlaget har jobbat hårt för att ingjuta en sådan uppfattning i det populärkulturella medvetandet. Efter att Harlequin gått samman med Mills & Boon anställdes en marknadsförare som skulle hjälpa dem att nå en ännu större läsekrets. Denne marknadsförare, W. Lawrence Heisey,¹⁵ arbetade med säljtekniker som egentligen inte var nya, men som inte tidigare använts i bokbranschen. Heisey menade nämligen att böcker kunde säljas som vilken vara som helst. Produktens kvalitet spelade mindre roll – vad som spelade roll var att identifiera och nå köparna och att få dem att associera produkten med firmanamnet. Romanceböcker, med Harlequins logotyp mer synlig än titlar och författarnamn, började således säljas genom prenumerationsservice och i mataffärer, där de (huvudsakligen) kvinnor som köpte böckerna enkelt kunde få tag i dem (Radway 1984/1991:39ff). 1979 öppnade Harlequin sitt svenska kontor. I Sverige klassas deras utgivning som tidskrifter och böckerna säljs i kiosker och mataffärer snarare än i bokhandlar (Hemmungs Wirtén 1998:101–5). På senare år har mer och mer av Harlequins försäljning skett via nätet och genom utgivning av e-böcker. Harlequin har varit tidiga i denna utveckling (Nilson 2015:43f).¹⁶ Harlequin har fortsatt att dominera romancegenren in på 2000-talet. På deras hemsida berättas att de under 2016 sålde 4,1 böcker i sekunden och sammanlagt 131 miljoner böcker världen över.¹⁷ Utan att överdriva kan en konstatera att Harlequin effektivt har spritt bilden av sig själva som representativa för romance och bilden av romance som massproducerad formellitteratur och kiosklitteratur.

Som läsaren kanske uppmärksammat, sträcker sig denna historik mer över tid än rum, då de verk som jag diskuterar nästan enkom pro-

15 Heisey anställdes 1971 och hjälpte Harlequin att utveckla säljtekniker som fick företagets marknad att växa till 98 länder runt om i världen redan innan 1979.

16 Övergången till e-böcker kan emellertid ses som en generell trend inom romancegenren, där allt fler romanceförfattare också förbigår de stora förlagen för att istället ge ut sina böcker själva direkt på nätet.

17 www.harlequin.com (inhämtat 2017-05-19).

ducerats i en anglo-amerikansk kontext. Också jag låter min analys utgå ifrån material producerat i USA och England. Detta kommer sig av att den romance som produceras i Nordamerika och England har en global publik. Förlaget Harlequin rapporterar exempelvis att deras produktion översätts till 34 språk och säljs på 110 internationella marknader över sex kontinenter.¹⁸ Att dessa romantiska berättelser har varit så framgångsrika världen över skulle kunna tänkas signalera att de berättar om något universellt, något som angår och berör alla. Jayashree Kamblé (2014), som själv upptäckte romance genom Mills & Boons serieromantik under sina tidiga tonår i Indien, resonerar kring genrens universella värden. Dessa är egentligen inte många, menar hon. Romancegenrens intresse för uppvaktning och äktenskap kan kanhända delas av många, men den bakgrund mot vilken kärleksberättelserna tar sin form är kulturellt specifik. Romanceberättelserna handlar företrädesvis om heterosexuella, västerländska medelklasspar, men de normaliserar också en ”västerländskhet” eller, som Kamblé benämner det, en vithet (ibid:131).

Kamblé (2014) menar att den vithet som kännetecknar romance, har mindre att göra med betydande karaktärsers hudfärg (även om de flesta romancepar är vita) än med den västerländska visuella tradition mot vilken genren lutar sig.¹⁹ Vithet kan alltså kopplas till kroppar, men även till symboliska värden utan fysiska referenter. Kamblé menar därför att romancegenrens fokus på affektiv individualism och kamratäktenskap,

18 www.harlequin.com (inhämtat 2016-09-12). När Eva Hemmungs Wirtén (1998) skrev en avhandling om romance i litteratursociologi, koncentrerade hon sig på förlaget Harlequins svenska filial i Stockholm och de många översättningar – inte bara språkliga utan också kulturella – som de engelskspråkiga böckerna behöver genomgå när de färdas över en global marknad. Sällan går översättningen åt andra hållet, men Simona Ahrnstedt blev år 2015 den första svenska romanceförfattare att översättas till engelska för en amerikansk marknad (Nilson 2015:47). Så nyligen som 2016 började svenska Harlequin också ge ut böcker på svenska som originalspråk. Först ut var *Kärlek på öppet hav* (2016), en historisk romance om två hjältinnor som förälskar sig i varandra, skriven av författarpseudonymen Samanta Olofsdotter.

19 Kamblé (2014) refererar till Richard Dyers definition av en vit poetik, där vithet utgör ena änden av ett spektrum och representerar skönhet, sexuell kontroll, ekonomiska strävanden och själens evighet, medan mörkret vid spektrumets andra ände representerar korruption, sexuell upplösning och apati (ibid:131f).

värden som hör ihop med etablerandet av en europeisk och amerikansk borgarklass på 1800-talet, gör att genren kan beskrivas som grundläggande "vit". Genren lutar sig mot ett vitt protestantiskt och kapitalistiskt etos, menar Kamblé, och möjliggör en spridning av normer för romantiska beteenden och upplevelser genom sin världsomspännande marknad (ibid:131–4). Vithet kan alltså beskrivas som en av de normer som genomsyrar romancegenren, något som också kan sägas om mitt material.²⁰ Min undersökning av genrens låga status fokuserar på genus och sexualitet, men jag finner det alltså viktigt att påpeka att romancegenrens kulturella specificitet och vithet utgör bakgrund till och kanske till och med förutsättning för den kärlekshistoria som berättas.

När Thurston (1987) gör en översikt över 1900-talets romancegenre skiljer den sig från den som Regis (2003) gör, till stor del eftersom Thurstons fokus är den erotiska romancelitteratur som under 1970-talet blev känd under benämningen "bodice-rippers". "Bodice" är det engelska ordet för klänningsliv och bodice-ripper syftar alltså till klänningsliv som slits sönder. Att de heta historiska kärleksberättelserna fick just detta nedvärderande smeknamn sägs inte endast syfta till de klänningsliv som hjälten river sönder utan också till läsaren, vars häftiga andning stegras av det erotiska innehållet tills hon spräcker sin egen korsett (Thurston 1987:19). Catherine Roach (2016) menar att även om romancegenrens anor löper långt tillbaka i tiden, ligger den moderna romanceberättelsens mest tydliga rötter i just 1970-talets bodice-ripper (ibid:6, se även Tan och Wendell 2009:11).

Bodice-rippern såg dagens ljus 1972, när förlaget Avon lanserade den dittills opublicerade författaren Kathleen Woodiwiss roman *The Flame and the Flower*.²¹ Boken är inte bara en av de mest kända i bodice-ripper-traditionen, utan fungerar också som ett slags ideal prototyp (Tan och Wendell 2009:11).²² *The Flame and the Flower* genererade tusentals

20 En hel del har också skrivits om idealiseringen av vithet i *Twilight*, vilket kommer lyftas under rubriken "Tidigare forskning".

21 Romanen utspelar sig i England och Amerika på 1800-talet och den föräldralösa hjältinnan Heather Simmons hinner misstas för prostituerad och våldtas av hjälten Brandon Birmingham innan han inser hennes oskuld och inleder en öm uppvaktning som leder till ett kärleksfullt äktenskap.

22 *The Flame and the Flower* anges av majoriteten av de romanceläsare som Radway intervjuar vara deras absoluta favoritbok (1984/1991:120f).

beundrabrev och två år senare gav Avon ut en ny roman av Woodiwiss med den likartade titeln *The Wolf and the Dove* (1974). Förlaget gav samtidigt ut fler liknande böcker och 1975 hade deras sex första böcker i genren sålt i mer än åtta miljoner exemplar. Thurston (1987) beskriver hur andra förlag snart tog efter, då efterfrågan på böcker om vilda äventyr och vilda begär gjorde den erotiska historiska kärleksromanen till ett masskulturellt fenomen (ibid:46–50).

Thurstons (1987) historieskrivning över romancegenren fokuserar alltså den mer uttalat erotiska kärleksberättelsen. I hennes historik får *Shejken* en särskild plats då relationen mellan hjälten Ahmed Ben Hassan och hjälttinnan Diana Mayo kännetecknas av ett överväldigande fysiskt begär (ibid:38–41, se även Nilson 2015:107f). Thurston (1987) berättar hur hänvisningar till eller explicit beskrivna sexscener fortsätter att vävas in i de historiska romanceberättelser som blir alltmer populära under 1940-, 50-, och 60-talen (ibid:38–41). I *Shejken* stöter vi inte bara på motivet med hjälten som våldtar, något som gjort 1970- och 80-talets erotiska romanceberättelser ökända. Hjälten i *Shejken*, Ahmed Ben Hassan, är också ett tidigt exempel på den rasistiska bild av ”den exotiske hjälten” som än idag existerar i viss romance. Denna typ av hjälte kombinerar stereotypa bilder av maskulinitet och etnicitet när han beskrivs som mer aggressiv och viril än andra män (Nilson 2015:109). Kamblé (2014) sätter den exotiske hjälten popularitet i relation till en utbredd samhällslig homofobi. Västerländska mytiska bilder av den kultur som den exotiske hjälten kopplas samman med – såsom utbredda idéer om arabisk kultur som patriarkal eller orientalistiska fantasier om österländskt heterosexuellt överflöd när en ensam man tillfredsställer ett harem av kvinnor – verkar då garantera hjälten outtröttliga och icke-ifrågasättbara heterosexualitet (ibid:93–103). Figuren ”den exotiske hjälten” bör alltså förstås som ett inslag i romancegenren med sexistiska, rasistiska och homofoba rötter. Nilson (2015) beskriver *Shejken* som just ”skrämmande sexistisk och rasistisk” (ibid:108), men lyfter samtidigt den roll som den har spelat för romancegenren i dess skildringar av våldtäkt och av hjälttinnans sexuella begär (ibid:108ff).

1970- och 80-talens erotiska bodice-rippers spelar än idag en central roll för synen på romance. Även om Tan och Wendell (2009) menar att den moderna romanceberättelsens tydligaste rötter återfinns i just 70-talets bodice-ripper, påpekar de att genren har genomgått stora för-

ändringar. Den våldsamme och ofta våldtagande hjälten (vars brutala behandling av hjältinnan förklaras genom att han älskar henne) har i hög grad försvunnit. Hjälten beskrivs fortfarande oftast som en form av alfaman, men en något mer varsam sådan (ibid:13–22).

När Kamblé (2014) studerar vanligt förekommande hjältefigurer i romance, menar hon att de är både begärliga och fruktade på grund av det de representerar. Ifråga om alfahjälten, den mest arketypiska formen av romancehjälte, menar Kamblé att han inte kan förstås endast i relation till genus. Istället lyfter Kamblé sexualitet som en lika viktig faktor, då alfahjältens maskulinitet utgörs av ett slags hyperbolisk heterosexualitet. Den exotiske hjälten är som jag nämnde en version av denna alfahjälte. Kamblé visar på samband mellan ökande krav från HBTQ-rörelser, ökande synlighet och social och politisk acceptans för homosexualitet under 1900-talet och en romancehjälte som mer och mer definieras av sin heterosexualitet. Det våldtäktsmotiv som blossade upp i genren under i synnerhet 1970- och 80-talen, menar Kamblé, fungerar som en försäkran om hjältens heterosexualitet – om mäns kraftfulla attraktion till kvinnor – vid en tid när människor görs mer och mer medvetna om att homosexualitet är en utbredd praktik (ibid:87–129).

Men denne alfahjälte utgörs inte endast av en stenhård och sammanhållen maskulinitet, varken historiskt eller idag. Janice Radway (1984/1991) beskriver på 1980-talet hjälten som att han vid slutet av romanceberättelsen kan betraktas som en form av ”mamma-man”, när han kombinerar egenskaper associerade med en ömsint, omhändertagande moder och de auktoritära egenskaperna i en traditionell maskulinitet. Roach (2016) beskriver på 2010-talet samma komplexitet hos hjälten som ”that fantasy paradox of the alpha male who is strong yet lost without the heroine’s love, dominant yet caring and sensitive, sexy yet with eyes for none but his beloved” (ibid:183). Hjälten dominerar i relation till andra män i ett samhälle som premierar män, men han är samtidigt helt underkastad sin kärlek till hjältinnan. I sin analys av nutida romance, som bland annat Simona Ahrnstedts och Nora Roberts böcker, konstaterar Nilson (2015) vidare att hjälten, till skillnad från andra män i berättelsen, ofta ”både uppskattar och söker sig till starka kvinnor” (ibid:52).

Hur mycket kärleken än besegrar hjälten kvarstår emellertid att många romancehjältar har hanterat sina överväldigande känslor genom att övermanna hjältinnan. Tan och Wendell (2009) menar att våldtäkts-

scener, från att ha varit en framträdande del av genren från tidigt 1970-tal, i stort sett har försvunnit ur romanceböcker sedan det sena 80- och tidiga 90-talet. Detta skedde i samband med att hjältinnan gradvis började uppvisa mer blandade känslor inför akten och hjälten i sin tur började uttrycka alltmer ånger. Att enkelt avfärda en kritik mot romancegenren och hävda att den inte alls handlar om våldtäkt är emellertid, enligt Tan och Wendell, en alltför enkel lösning. Det är snarare nödvändigt att erkänna den våldtäktsbenägne hjälten som en del av genrens historia och att undersöka hur våldtäktsmotivet fungerar och figurerar i genren (ibid:137f). Medan de regelrätta våldtäkterna i hög grad har försvunnit är det, påpekar Tan och Wendell, inte ovanligt att hjälten på andra sätt våldför sig på hjältinnans vilja (ibid:24f).

Även skildringen av hjältinnan, menar de, har i viss mån förändrats över tid. I de äldre berättelserna var hjältinnan ofta mycket ung och avsevärt mycket yngre än hjälten. Hon var både oskuldsfull och oskuld och berättelserna var i första hand en form av utvecklingsberättelser. Hjältinnan i nutida romanceberättelser är sällan riktigt lika ung och naiv och det är inte heller ovanligt att hon har tidigare sexuella erfarenheter vid mötet med hjälten (ibid:16–24).²³ Nilson (2015) menar att romancehjäلتinnor idag sällan beskrivs som osjälvsständiga och oskuldsfulla eller som någon som passivt väntar på att en hjälte ska dyka upp och erövra dem (ibid:47f). Samtidigt har inte allt förändrats, för, som Nilson säger: ”Hjältinnan må vara stark från början, men i slutet av romanen, när hon förenas med sin alfaman, då är hon starkare.” (ibid:49). Nilson menar att det inte går att bortse från den heteronorm och konservativa syn på genus som faktiskt präglar böckerna. Jag har inte heller för avsikt att bestrida en sådan uppfattning. Romancegenren, liksom de flesta genrer, visar på både historisk föränderlighet och kontinuitet, samt en normativ mittfåra och en rad variationer av denna. I denna genrehistorik har jag valt att fokusera på den normativa mittfåran snarare än dess variationer, då det är den som aktualiseras i kritiken mot romancegenren.

23 Här bör kanske infogas att mitt material strider mot denna övergripande utveckling i genren. Bella och Ana är båda mycket unga och båda oskulder före mötet med hjälten.

Romanceforskning

I min inledning nämnde jag att romanceforskningsfältet går att dela in i två huvudsakliga inriktningar, som överensstämmer med två olika tidsmässiga skeden, nämligen 1980-talet och dagens 2000-tal. Dagens romanceforskning intresserar sig mer för romance som litterär genre, medan 1980-talets romanceforskning intresserade sig mer för genrens roll i människors liv och i ett större kulturellt sammanhang. Dessa två inriktningar av romanceforskning befinner sig dessutom i en spänd relation till varandra, där den senare romanceforskningen ofta tar avstånd från den tidigare. Denna krock beror till stor del på hurvida forskningen ställer sig kritisk till romancegenren eller har för avsikt att uppvärdera den. Då synen på romance är central för hur jag intresserar mig för genren kommer jag presentera dessa två inriktningar av romanceforskning och konflikten dem emellan.

TVÅ SORTERS ROMANCEFORSKNING

Forskningen om romance kommer igång ordentligt först på 1980-talet (Frantz och Selinger 2012:2, Nilson 2015:25) med grundläggande studier inom fältet av framförallt Tania Modleski (1982/2008) och Janice Radway (1984/1991). Frantz och Selinger (2012) menar att fältet för romanceforskning etablerades 1969 genom en sociologisk studie om läsarpreferenser på beställning av förlaget Mills & Boon. Snart därefter kom *The Female Eunuch* (1971), där Germaine Greer går till attack mot romanceböckernas ”billiga ideologi”. Greers text brukar beskrivas som den första av många feministiska utforskningar av romancegenrens sexualpolitik (Frantz och Selinger 2012:2). Bland föregångare till denna senare typ av studier kan nämnas det feministiska centralverket *The Feminine Mystique* (1963), där Betty Friedmans analys av veckotidningar som riktar sig till kvinnor, visade på representationens roll i naturaliserandet av kvinnans plats i hemmet. Bland senare studier på 1970-talet kan särskilt nämnas Ann Snitows ”Mass Market Romance: Pornography for Women is Different” (1979/2001).

Den studie som verkligen klickar igång forskningsfältet romance kommer emellertid först 1982, nämligen Tania Modleskis *Loving with a*

Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women (1982/2008). Modleski tar här ett helhetsgrepp kring tre populära genrer som riktar sig till kvinnor: Harlequin-romanen, den gotiska populärlitteraturen och såpoperan. Två år senare kommer Janice Radways litteratursociologiska studie *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984/1991). Till skillnad från Modleskis helt och hållet textbaserade studie, väljer Radway att följa hela produktionskedjan i framställandet av den romantiska berättelsen – från produktion, via textanalys, till reception – i en intervju-baserad undersökning av romanceläsning hos en grupp hemmafruar i en amerikansk förort i mellänvästern, kallad Smithton. Läsaren är emellertid central hos de båda forskarna – hos Modleski en föreställd läsare, hos Radway vittnesmål från Smithtonkvinnorna själva – i ambitionen att förstå de behov och begär hos kvinnor som den romantiska berättelsen svarar mot och de önskningar eller känslor av otillfredsställelse som läsningen av den romantiska populärlitteraturen lyckas eller inte lyckas lösa.

Radways och Modleskis studier skrivs inom ramen för en bredare feministisk strömning inom fältet för kulturstudier. 1980-talet utgör ett slags eruption av en mer receptionsinriktad kulturstudieforskning med "kvinnor", "kvinnors konsumtion" och "kvinnors kultur" i fokus (se t.ex. Hobson 1982, Ang 1985, Larsson 1989). Detta intresse kan betraktas som en feministisk intervention i den bredare etnografiska vändning som kulturstudiefältet börjat ta under 1970-talet, där forskare som Stuart Hall (1973/2006) och hans kollegor vid det brittiska kulturstudiecentrat Birminghamskolan, började problematisera konsumenters roll i relation till masskulturella texter och läsarens agens i att skapa mening ur texten. I denna forskning saknades inledningsvis flickor och kvinnor i analysen, och feministiska forskare som Angela McRobbie och Jenny Garber (Garber och McRobbie 1975, McRobbie 1980) poängterade vikten av en teori som bottnar i kvinnors erfarenheter, där kvinnor innehar rollen som både forskare och studieobjekt. Detta projekt kan alltså kopplas till den "medvetandehöjning" som 1970-talets kvinnorörelse använde som politiskt verktyg (Thornham 2000:98–102). I ljuset av detta, kommer under 1980-talet en rad feministiska studier som fokuserar på kvinnors läsande och användning av masskulturella texter.

Det är i detta sammanhang jag menar att Radways (1984/1991) och Modleskis (1982/2008) studier bör förstås, nämligen som delar i en fe-

ministisk kulturstudieforskning som intresserar sig för texters och läsningars politiska, samhälleliga och ideologiska betydelse. Det är också i denna tradition som jag placerar min egen studie. Jag beskriver därför Radways och Modleskis studier mer ingående, då de fungerar som de mest centrala verken inom den tradition av romanceforskning som jag vill samtala med. Båda författarna intar en kritisk hållning till själva romancetexterna, men försöker samtidigt förhålla sig inkännande till romanceläsarna. Deras studier, om än olika i tillvägagångssätt, skiljer sig inte mycket i slutsatser.

Jag har tidigare nämnt den modell för romanceberättelsens narrativa struktur som Radway (1984/1991) utvecklar där hon förklarar hur hjältinnan utvecklas från en osäker och vilse tonåring till en vuxen kvinna, genom sin förening med hjälten. Radway vilar tungt mot Nancy Chodorows (1978) psykoanalytiska teorier om kvinnlig personlighetsutveckling (se även Modleski 1982/2008, Larsson 1989). Chodorow menar att den könade uppdelningen av arbete i en patriarkal familjestruktur resulterar i en asymmetrisk personlighetsutveckling hos kvinnor och män. I en patriarkal familjestruktur är den primära omhändertagaren ofta mamman. Radway (1984/1991) hänvisar till den tidiga symbiotiska relation som Chodorow talar om mellan spädbarnet och mamman, där det symbiotiska bandet ofta är extra intensivt mellan mor och dotter. Detta är en följd av bristen på könsskillnad, menar Chodorow – mor och dotter upplever sig som förlängningar av varandra och flickan fortsätter att behöva och begära modern in i vuxen ålder. Kulturens homofobi tvingar emellertid flickan att undertrycka behovet av en omhändertagande relation med någon av samma kön och gör att hon istället söker dess tillfredsställelse hos en man. Samtidigt utvecklar pojken en manlig identitet genom att ta avstånd från modern och från det som förknippas med femininitet. På det viset utvecklar mannen en personlighetsstruktur som kännetecknas av autonomi och oberoende. Mannen kan därför inte fungera som en relationell partner till kvinnan och hon söker ofta istället i fantasin regrediera genom att identifiera sig med sitt barn i moderskapet (Radway 1984/1991:135ff).

Radway (1984/1991) använder Chodorows teori för att analysera den symbiotiska förening som hjälten och hjältinnan uppnår vid slutet av romanceberättelsen. Dragningskraften i denna symbios, menar Radway, kommer dels från ett oidipalt begär att älska och bli älskad av en

person av det motsatta könet. Men den kommer också från ett fortsatt pre-oidipalt begär att återvinna moderns kärlek, med allt vad det innebär av identitetsskapande, erotisk njutning och symbiotisk fulländning. Kombinationen av hjältens våldsamma maskulinitet och ömma moderlighet låter den romanceläsande kvinnan i fantasin både uppnå en vuxen identitet i en heterosexuell relation och samtidigt regrediera till den ursprungliga symbiosen med modern (ibid:146f). Enligt denna teori kan romanceberättelser sägas underbygga en idé om att män kan fungera som fullständiga relationella partners till kvinnor, när så inte är fallet. Kvinnor kan alltså sägas söka sig till romanceberättelser på grund av ett missnöje i sina relationer med män, samtidigt som berättelserna övertygar dem om att dessa relationer kan vara tillfredsställande.

Modleski (1982/2008) och Radway (1984/1991) närmar sig båda berättelserna genom en psykoanalytiskt inspirerad textanalys som letar beröringspunkter i texten med kvinnors egna erfarenheter i en patriarkal kultur. Genom läsarens förförståelse för genren upprättas en distans i den omedelbara identifikationen med berättelsens hjältinna. En informerad läsare kan nämligen förutse de skeenden som ännu inte blivit uppenbara för hjältinnan. Hjältens kyliga, kontrollerande, arroganta och ibland våldsamma beteende blir i berättelsens slutskede förklarad som beroende av hans rädsla för intimitet, hans bitterhet från tidigare erfarenheter av ”dåliga” kvinnor eller av hans omsorger för hjältinnan. Den informerade läsaren har emellertid redan i bokens början kunnat göra denna retrospektiva omtolkning av hjältens beteenden. Läsarens överlägsna kunskaper tillåter henne att upprätta en nära känslomässig identifikation med hjältinnan, då hon slipper att själv genomgå de känslomässiga prövningar som hjältinnan utsätts för. Genom möjligheten till omtolkning, menar Radway och Modleski, får läsaren också verktyg att översätta de dominans- och våldsytringar som i verkligheten skrämmer dem hos män, med en förklaring som är betydligt mer säker, smickrande och godtagbar.

Modleskis (1982/2008) syn på det arbete som romanceberättelsen gör för den kvinnliga läsaren liknar i mycket Radways (1984/1991) analys. Modleski menar nämligen att romanceläsning härstammar från kvinnors missnöje med sin begränsande livssituation och ger dem redskap att övertyga sig själva om att dessa begränsningar egentligen är möjligheter. Men Modleski lägger extra fokus vid romanceläsarens missnöje

med våldsamhet och aggression hos män, när hon trycker på hjältinnans trots, rebelliskhet och vrede. Liksom Radway poängterar Modleski (1982/2008) att hjältens dåliga beteende förklaras med att han inte kan hantera sina känslor för hjältinnan: ”The message is the same one parents sometimes give to little girls who are singled out for mistreatment by a bully: ‘he really has a crush on you.’” (ibid:35). Men i denna berättelse om kalla, överlägsna och stundtals våldsamma hjältar, vänder sig Modleski mot teorier om att masochism skulle ligga bakom den romantiska fantasin. Snarare, menar hon, drivs den av sadistiska tendenser:

A great deal of our satisfaction in reading these novels comes, I am convinced, from the elements of a revenge fantasy, from our conviction that the woman is bringing the man to his knees and that all the while he is being so hateful, he is internally grovelling, grovelling, grovelling (...). (ibid:37)

Modleski (1982/2008) vänder sig alltså emot en idé om att romanceberättelser om våldsamma hjältar skulle fungera som vittnesmål för våldtäktsfantasier hos romanceläsare. Tvärtom, menar hon, rymmer fantasin en oro och rädsla för våldtäkt och en längtan efter makt och hämnd. Hjältinnans protester och ilska omintetgörs emellertid i romanceberättelsen när upproriskheten görs till ett sätt att tilltala och attrahera hjälten. Detta sätter läsaren i en kluven position, då hon identifierar sig med hjältinnans frustration men samtidigt önskar ett lyckligt slut och därför hellre ser hjältinnans ilska som en kokett krydda än som verklig upproriskhet. Modleski uppmärksammar en likartad dubbelhet i många element i romanceberättelsen, där hjältinnan bör gifta sig rikt men vara helt ointresserad av status och pengar och där hon bör vara vacker som få men totalt omedveten om sin skönhet. Dessa dubbla krav, menar Modleski, är en central del av kvinnors liv. Romanceberättelser är uppbyggda för att lösa denna dubbelhet för hjältinnan, som lyckas erhålla kärlek, skönhet och rikedom utan att hennes karaktär fläckas av manipulativa eller fåfänga tendenser. För läsaren blir effekten den motsatta – hon lämnar läsningen mer splittrad än någonsin och måste genast plocka upp en ny bok ur genren för att återigen kunna identifiera sig med en hjältinna som blomstrar i kombinationen av ofta motstridiga egenskaper. Det är detta som gör att Modleski (1982/2008) drar parallellen mellan romanceberättelser och narkotika: en medicin där dosen ständigt måste

trappas upp för att lindra de symptom som medicinen själv ger upphov till. Samtidigt menar Modleski inte att romanceberättelser är roten till det onda. Felet ligger i de omständigheter som skapar detta behovet. Dessutom vittnar det omständliga arbete som berättelserna måste göra för att neutralisera kvinnors vrede och mäns aggressivitet, just om hur djupt kvinnors missnöje är. Modleski menar därför att varje romanceberättelse blir lika mycket en protest mot som ett existensberättigande av rådande genusrelationer.

Radway (1984/1991) läser också in ett stort mått av motstånd i Smith-tonkvinnornas läsvanor. Radway frågar nämligen inte endast läsarna om vad som är viktigt för dem i de böcker de läser, utan också varför det alls är viktigt för dem att läsa romanceböcker. Bland läsarnas svar framgår att de använder läsningen som en tillfällig flykt från de krav som ställs på dem som hemmavarande hustrur och mödrar. Läsningen fungerar som en stund då dessa kvinnor tas om hand och får omvårdnad, till skillnad från den övriga tid då de förväntas ta hand om andra. Radway undersöker alltså läsningen som en sysselsättning eller social praktik. Som sådan kan den ses som en form av motstånd mot den roll som kvinnor vanligen tilldelas i en traditionell kärnfamilj, då Smithtonläsarna fokuserar på sin egen njutning varje gång de flyr familjens krav genom att dyka ner i en bok (ibid:86–118).

Bland 1980-talets romanceforskning kan också nämnas studier av Kay Mussell (1984) och Carol Thurston (1987). Thurston (1987) undersöker 1970-talets bodice-ripper och menar att böckerna inte endast speglar sociala normer utan att de även kan verka som en aktör i samhällelig förändring. Thurston argumenterar därför för att 1970-talets erotiska romanceböcker var en bidragande faktor i samma tids sexuella revolution för kvinnor (ibid:6f). Mussell (1984) är mer skeptisk till romancegenrens progressiva egenskaper. Hon menar istället att romanceberättelser speglar en patriarkal kulturs oförmåga att föreställa sig ett större äventyr eller självuppfyllande för en kvinna än det att bli utvald av en man som kan ta hand om henne. Samtidigt som Mussell förhåller sig kritisk till romanceberättelser, är hon noga med att påpeka att felet med genren inte är genrens och att även mer välansedd litteratur ofta upprepar samma berättelser om vad som utgör ett framgångsrikt liv för en kvinna. Dessutom, menar Mussell, utgör romancegenren ett rum där värden som kopplas samman med kvinnor – såsom omhändertagande, osjälvskhet,

kärlek och omtanke – hyllas och triumferar (ibid:185–191). Där Thurston (1987) alltså gör en mer välvillig läsning av romancegenrens progressiva potential, är Modleski (1982/2008), Radway (1984/1991) och Mussell (1984) mer skeptiska. Deras förhållningssätt till genren kan sammanfattas i Mussells egen beskrivning: ”This book does not defend romances – either as art or as appropriate models for female lives – but I hope it respects, understands, and thus defends those women who choose to read them” (ibid:xv).

Huruvida romanceläsare verkligen har känt sig respektfullt bemötta av dessa 1980-talsstudier är en annan fråga, som också färgat den fortsatta framväxten av forskningsfältet. I synnerhet Radways (1984/1991) studie av de romanceläsande Smithtonkvinnorna har fortsatt att fungera som ett inflytelserikt verk inom kulturstudier. När *Journal of Popular Romance Studies* uppmärksammar bokens 30-årsjubileum vittnar flertalet forskare om hur de först mötte den genom andra discipliner än romanceforskning, såsom fan studies (Larsen 2014), genusvetenskap (Schell 2014) och en kurs i forskningsmetodik i medie- och kulturstudier (Morrisey 2014). Det är (som jag tidigare nämnt) i detta sammanhang *Reading the Romance* och de andra tidiga romancestudierna bäst kan förstås, nämligen som verk som inte i första hand vill säga något om romance som en litterär genre, utan som vill förstå vilken roll och funktion romancegenren spelar i ett större kulturellt meningsskapande. Inom fältet för romanceforskning har Radway (1984/1991), Modleski (1982/2008) och de andra 1980-talsstudierna däremot intagit en mycket kontroversiell och kritiserad position. Heather Schell (2014) sätter kritiken i relation till det samtidiga instiftandet av Romance Writers of America under det tidiga 1980-talet:

[T]here was suddenly a critical mass of women – some authors, some scholars – working industriously on and around the area of popular romance and, for worse rather than for better, they were operating in ignorance of each other’s efforts. Their eventual discovery of each other’s work was not a happy surprise. (ibid:1)

Den tidiga romanceforskningen skrevs kanhända inte främst för att läsas av de som var verksamma inom romancebranschen, och när den ändå gjorde det verkade den högst förolämpande, menar Schell (2014). Här

hade romanceförfattare just börjat organisera sig, stolta över att genom sitt skrivande kunna bringa andra kvinnor glädje, och så blir de istället kritiserade för att ha en dålig inverkan på sina läsare och ömkade för att lida av ett falskt medvetande. Denna krock, menar Schell, kom under flera decennier att omöjliggöra ett fortsatt fält för romanceforskning.²⁴

På 2000-talet har emellertid det vetenskapliga intresset för romancen genren vaknat till liv på nytt. Det nutida fält som kallas romanceforskning är i hög grad centrerat kring forskarnätverket IASPR: The International Association for the Study of Popular Romance.²⁵ Utöver att hålla konferenser,²⁶ arbetar IASPR för att stärka forskningsfältet genom utgivningen av den vetenskapliga ”open access”-nättidsskriften *Journal of Popular Romance Studies (JPRS)*.²⁷ Den sena starten av IASPR och *JPRS* och det ibland så knappa innehållet som fyra artiklar och lika många

24 Det verkar mycket riktigt som om romanceforskningen tog en paus efter dess relativa storhetstid på 1980-talet. Maria Nilson (2015) påpekar i sin forskningshistorik att hon inte hittat många studier från 1990-talet. Frantz och Selinger (2012) låter i sin tur endast ett verk representera 90-talets romanceforskning, nämligen *Dangerous Men and Adventurous Women* (1992). Boken är en antologi redigerad av den framgångsrika romanceförfattaren Jayne Ann Krentz. Krentz antologi samlar emellertid inte forskare utan andra författare och verksamma inom romancefältet, för att ge dem en möjlighet att göra egna analyser av genren. Bortsett från denna antologi har inte heller jag hittat några mer tongivande forskningsbidrag från denna tid.

25 År 2005 startade Romance Writers of America ett stipendieprogram för akademiska romancestudier och Eric Selinger och Sarah Frantz var några av de första stipendiemottagarna. Selinger använde stipendiet till att starta en mejllista på internet för att samla romanceforskare världen över. Det nätverk som listan skapade startade därefter kollektivt ett webbaserat uppslagsverk, kallat RomanceWiki (www.romancewiki.com), och en akademisk romanceblogg, kallad Teach Me Tonight (teachmetonight.blogspot.com). Båda fungerar fortfarande som centrala inom romanceforskningsfältet. Frantz utvecklade i sin tur Selingers mejllista till den första professionella organisationen för akademiska romancestudier: IASPR (Frantz och Selinger 2012:9).

26 Jag själv deltog för att presentera föreliggande avhandlingsprojekt när IASPR:s konferens hölls i Salt Lake City i USA i juni 2016. Konferensen utgjordes av en liten men entusiastisk och hängiven skara romanceforskare. Av de inte fler än 40 deltagarna, var de allra flesta födda eller verksamma i USA.

27 Tidsskriften *JPRS* ges ut en till två gånger om året sedan starten 2010.

recensioner i ett nummer, vittnar om ett litet forskningsfält. Samtidigt menar An Goris (2012) att dessa initiativ, tillsammans med instiftandet av substantiella vetenskapliga stipendier från RWA och The Nora Roberts Foundation, håller på att stimulera ett ökat institutionellt etablerande och erkännande av ett fält för vetenskapliga studier av romance. Frantz och Selinger (2012) betonar ytterligare vikten av RWA:s stipendier för det växande forskningsfältet:

We do not mean to suggest that the RWA is solely responsible for this sudden explosion in popular romance scholarship. (...) Still, the arrival of popular romance studies as a self-conscious and on-going academic field owes a great deal to the RWA program, a remarkably succesful example of the working "together" of scholars, writers and readers (...). (ibid:9)

När jag närvarade vid RWA:s årliga konferens i New York i juli 2015, anordnades en programpunkt där forskare som vid ett eller ett flertal tillfällen mottagit RWA:s akademiska stipendium deltog för att diskutera vad stipendiet möjliggjort för dem. Bland de närvarande stipendiaterna återfanns ledande namn inom fältet, såsom Jayashree Kamblé, Catherine Roach och Sarah Frantz.²⁸ Stipendiaterna uttryckte gång på gång hur genrens låga status gör det snudd på omöjligt att åska pengar till romanceforskning och underströk även vid detta tillfälle vikten av RWA:s stipendier för framväxten av fältet. RWA:s självproklamerade syfte med stipendiet är att stötta teoretisk och substantiell forskning om romance och att främja ett välinformerat offentligt samtal om genren.²⁹

Det är förstas begripligt att RWA önskar ett offentligt samtal om romancegenren i vilket de som uttalar sig är insatta i ämnet. Som jag nämnt är genren väl bekant med övertygade tyckare som aldrig öppnat en romancebok. Att RWA:s stipendium varit ett välbehövligt och välutnyttjat tillskott till forskningsfältet är alltså uppenbart. Samtidigt förvånar det mig att så lite diskussion förs om att en branschorganisation – den internationellt ledande branschorganisationen – fungerar som en

28 Sarah Frantz heter numera Sarah Lyons och har abdikerat som forskare till förmån för jobbet som chefredaktör på HBTQ-romanceförlaget Riptide.

29 www.rwa.org (inhämtat 2016-08-12).

inflytelserik finansiär av forskningsfältet. RWA, som nära sammankopplade med och starka finansiärer av IASPR:s verksamhet, ges således ett avgörande inflytande över definitionen av forskningsfältet och dess centrala aktörer.

Den oproblematiska hållning som fältet för romanceforskning verkar inta till sammanblandningen mellan bransch och vetenskap är också betecknande för sammanblandningen mellan romanceläsare och forskare. Frantz och Selinger (2012) talar i det närmsta utopiskt om hur romanceforskaren nuförtiden ofta är författare, förläggare och fan samtidigt (ibid:10). Catherine Roach (2016) problematiserar denna syn på fans som forskare som något självklart och odelat positivt. Roach själv är inte bara tydlig med att hon är romance-fan, hon använder också sina egna försök att bli en publicerad romanceförfattare som empiri. Hon använder sig till och med av en författarpseudonym, Catherine LaRoche, för att iscensätta ett samtal mellan den torra akademikern och den överdådiga romancejunkien, där hon demonstrerar hur dessa båda sidor av henne själv inte alltid är överens trots att de båda har sina poänger (ibid:48–77). Forskare, läsare och bransch bör givetvis samtala med varandra, men det måste också diskuteras när de har olika intressen och kunskaper (även när de alla är en och samma person). På samma sätt är det inget konstigt att branschen drar nytta av att det bedrivs en initierad forskning om den och att forskning behöver finansieras. Men frågan om huruvida branschorganisationen RWA:s inflytande på forskningsfältet har påverkat tendensen hos senare romanceforskning att, som Nilson (2015) formulerar det, fastna i positionen att försvara genren och ”se varanda romanceroman som fylld av subversiva element” (ibid:24) bör lyftas för diskussion.

KASST ELLER KANON – SYNEN PÅ GENREN INOM FORSKNINGEN

När Maria Nilson (2015) talar om fältet för romanceforskning menar hon att ”[u]tan att på något sätt ha gjort en statistisk undersökning skulle jag med viss säkerhet påstå att av de populärlitterära genrer som finns är det just romance som är den minst utforskade” (ibid:21). Frantz och Selinger (2012) menar i sin tur att romanceforskningen fortfarande är

i sin linda (ibid:2). Även om forskningsfältet verkar vara på uppsving, beror dess långsamma framväxt till dels på de många förutfattade meningar om genren som forskningen behövt förhålla sig till. Texterna beskrivs allmänt som formelbaserade, triviala och eskapistiska och dess läsare som omätliga i sin evigt upprepade lystnad efter lyckliga slut (ibid:2f, Nilson 2015:21).

Frantz och Selinger (2012) menar att den allmänt vedertagna negativa synen på genren har gjort att både kritiker och forskare behandlat den på ett mer missgynnsamt sätt än annan form av genrebaserad fiktion. De hänvisar till de grundläggande studierna från 1980-talet, som de menar utan vidare avvisade genren som bristande i estetiskt värde (ibid:2f). Frantz och Selinger menar vidare att dessa tidiga forskare inom fältet projicerade sina egna ambivalenta känslor på det material de forskade om. Den brist på respekt som romanceforskning inger i den akademiska världen kan då till exempel förklara Radways (1984/1991) teoretiska anspråk, eller som Frantz och Selinger (2012) kallar det, hennes ”psykoanalytiska jujutsu” (ibid:4, min översättning). Frantz och Selinger menar alltså att Radway försvarar sig mot den vanliga uppfattningen att romanceforskning inte är en akademisk eller intellektuell syssla värd att ta på allvar genom att bli överdrivet teoretisk.

Nilson (2015) pekar på en annan intressant bieffekt som uppstår när romance och romanceforskning beskrivs som trivial och oviktig. Risken är nämligen stor att den forskare som ägnar sig åt en genre med mycket låg status hamnar i försvarsställning och försöker höja genrens status genom att beskriva den som missförstådd, som långt mer än underhållning och som full av kritiska element. Nilson menar att 80-talets forskning tenderade att döma ut större delar av genren medan dagens romanceforskning tenderar att fastna i ett överdrivet försvar och uppvärderande av genren och av dess subversiva inslag (ibid:22ff).

Det är lätt att hålla med Nilson i detta påstående. Frantz och Selinger (2012) säger sig vara dödströtta på den moraliserande frågan: är läsningen bra eller dålig? (ibid:5). Samtidigt verkar det som att denna fråga är långt ifrån utagerad, då de ägnar sitt introduktionskapitel åt att ta avstånd från den mer kritiskt orienterade 80-talsforskningen och att istället framhäva romanceläsare som ovanligt kritiskt kompetenta och varje romanceberättelse som full av innovativa variationer på genrens konventioner. På detta vis verkar romanceforskning påverkas av synen

på genren, lika mycket nu som förr. Där den tidiga romanceforskningen förhöll sig till kritiken genom att själv distansera sig från texterna verkar en tendens i dagens romanceforskning alltså vara att förhålla sig till kritiken genom att offensivt gå till försvar mot den.

Kritiken mot den tidiga romanceforskningen illustreras väl av Pamela Regis (2011) när hon, i ett keynote-anförande på IASPR:s konferens år 2010 (publicerad i *JPRS*, 2011), jämför den tidiga romanceforskningen under sent 1970- och tidigt 1980-tal, och den senare romanceforskning som kommit efter millennieskiftet. Regis fastslår att den tidiga forskningen anser att romancetexter rymmer liten komplexitet och liten samhällsförändrande potential. Hon visar också med tydlighet vad hon tycker om denna tidiga romanceforskning och dess starka inflytande över fältets fortsatta framväxt:

Outliving both the study texts that their conclusions were based on as well as their specific origins in the 1970s and early 1980s, the shorthand labels furnished by these critics have made them the Four Horsewomen of the Romance Apocalypse – Porn, Addiction, Fantasy, and Patriarchy’s Dupes. Like the original four horsemen – pestilence, war, famine and death – they have assumed a dark immortality. (ibid)

Regis (2011) anförande rymmer en stor del av den kritik som riktats mot den tidiga romanceforskningen av den senare, där de tidiga studierna framförallt anklagas för att vara oförsvarbart generaliserande. Trots att Radway (1984/1991) och Modleski (1982/2008) använder sig av ett väldigt litet och specifikt urval av romanceböcker, har deras slutsatser om denna begränsade empiri fått representera hela genren, alltså alla romanceböcker. Det analysverktyg som Regis (2003) utvecklar med sina åtta centrala element, kan betraktas som ett mer välkalibrerat redskap för litteraturvetenskaplig genreanalys, där olika texter inom genren kan ställas mot varandra och mot genrens konventioner och där varje enskild texts specificiteter kan lyftas och studeras.

Det är också denna inriktning som mycket av den senare forskningen har tagit. Pamela Regis *A Natural History of the Romance Novel* (2003) publicerades ett par år innan RWA utlyste sitt första akademiska stipendium. Boken har blivit mycket betydelsefull för romanceforskningsfältet. Även om Radways studie från 1984 fortfarande är den som ett större akademiskt fält oftast associerar med romanceforskning, kan Regis bok

sägas ha gått om Radway inom fältet. Den romancedefinition och de för genren centrala element som Regis identifierar används, citeras eller refereras i den mesta romanceforskning som publicerats sedan den kom (Goris 2013).

Regis studie (2003) markerar också en form av paradigmskifte inom romanceforskningen, där texter numera står i centrum till skillnad från de läsarfokuserade 1980-talsstudierna. An Goris (2012) menar också att det vetenskapliga studiet av populärromantik är inne i en omvandlingsfas. Det inkluderande och generaliserande helhetsgrepp som 80-talets studier tog på genren, håller på att ersättas av mer differentierade och fokuserade ingångar som istället riktar in sig mot enskilda delar av den. Genom att fokusera på specifika undergenrer, författare eller verk, söker dagens romanceforskare efter det särskilda i delarna snarare än efter likheterna i helheten. Denna mer differentierade ingång till fältet leder ofta till mer nyanserade och sofistikerade erkännanden av genrens många variationer. Samtidigt menar Goris (2012) att de möjligen övergeneraliserande äldre studierna fortsätter att fungera som grundläggande, då de används som det normativa ramverk mot vilket de specifika delarna mäts och testas.

I en respons på Regis (2011) anförande påpekar Goris (2011) att kritiken mot 1980-talets romancesudier förutsätter att det är de litterära texterna, som just texter, som är av intresse för analysen. Goris menar att strängt taget alla definitioner av romancegenren är bristfälliga, då de lyfter somligt och döljer annat. Regis (2003) ingång till genren intresserar sig exempelvis inte för textens materialitet, dess läsare eller de institutioner som skapar både dess produktion och reception. Även om kritiken mot Radways (1984/1991) förenklande syn på romancetexter är giltig, menar Goris (2011) därför att den är en något poänglös dörr att slå in – Radways huvudsakliga fokus är ju inte romancetexten som sådan. Radway är intresserad av romanceböcker som ett kulturellt fenomen och som sådant betraktar hon dem som synnerligen komplexa. Jag håller med Goris och vill ytterligare understryka hennes poäng, nämligen att den feministiska kulturstudieforskning som intresserade sig för romancegenren på 1980-talet helt enkelt arbetade med andra fokus och frågeställningar än den romanceforskning som idag intresserar sig för specifika texter inom eller delar av genren.

Goris (2011) menar också att det, när fältet växer och mognar, är

naturligt, att se tillbaka på de grundläggande studierna och – i ett försök att differentiera nutid från dåtid – identifiera, analysera och kanske till och med överdriva de problematiska aspekter som står att finna hos föregångarna. Detta går att betrakta som en form av ”ritual matricide” (ibid), där mödrarna behöver förintas för att fältet självständigt ska kunna utvecklas. Frågan är emellertid, menar jag, om Radway (1984/1991), Modleski (1982/2008) och andra representanter för den tidiga romanceforskningen, överhuvudtaget kan ses som det nuvarande forskningsfältets mödrar. Snarare än att påvisa problem och brister i den tidiga forskningen verkar en tendens nämligen vara att låtsas som att den inte finns. Ett exempel på detta kan ses i Selingers (2013) hyllande beskrivning av Regis *A Natural History of the Romance Novel*:

[B]y doubling back to pre-feminist, non-Freudian approaches to the romance novel, Regis essentially hit the reset button on the whole enterprise of popular romance studies. (ibid:3)

Selinger (2013) avslutar visserligen denna diskussion med att lyfta det möjliga behovet av att återvända till mer kritiskt orienterade teorier. Han hänvisar här till ett uttalande av Modleski, där hon uppmanar nutida romanceforskare att läsa och använda sig av Lauren Berlants bok *The Female Complaint* (2008) (i vilken Berlant kritiserar den typ av opolitiska gemenskaper som formas genom populärkulturella genrer associerade med kvinnor). ”Few of us have responded to that call”, säger Selinger (2013:3) apropå Modleskis uppmaning. Selingers diskussion tydliggör alltså inte bara hur rådande romanceforskning undviker att rikta alltför kritiska blickar mot genren, utan också hur den undviker att diskutera med dem som gör det. Liksom *A Natural History of the Romance Novel* (Regis 2003) verkar ha lyckats nolla tidigare romanceforskning – spolat tillbaka bandet och ”spelat över” den – undviker många romanceforskare också att samtala med den mer kritiska ingång till genren som forskare som Berlant (2008) formulerar idag.

Jag instämmer i att romanceforskningen har plats för en mängd olika fokus, metodiker och infallsvinklar. Därför bör jag också understryka att en sådan blandning i viss mån redan finns och att en enkel uppdelning av romanceforskning i lägren ”för” och ”emot” är en aning tilltydlig. Liksom jag menar att nuvarande romanceforskning överdriver

problematiken i Radways (1984/1991) och Modleskis (1982/2008) studier, är min egen återgivning av deras hållning som oproblematiserat ”för” genren något onyanserad. Nilson (2015) pekar på svårigheten i att ”navigera mellan ett kritiskt förhållningssätt och ett behov av att försvara” (ibid:24) men trycker samtidigt på vikten av att försöka göra just detta. Den negativa synen på romance verkar emellertid vara en så integrerad del av genren att mycket lite kan sägas både i och om den som inte på något sätt förhåller sig till genrens låga status. När jag själv intresserar mig för att utföra en kulturstudie av romance – en som intresserar sig mindre för enskilda texter och mer för vilken plats och betydelse dessa texter intar i ett större kulturellt meningsskapande – verkar den nedvärderande synen på romance alltså behöva spela en central roll. Istället för att försöka navigera mellan att kritisera och försvara vill jag hellre undersöka varifrån kritiken kommer och vad den värjer sig mot – jag vill helt enkelt göra romancegenrens nedvärderade element till min studies huvudfokus.

SVENSK ROMANCEFORSKNING

Jag har tidigare beskrivit hur merparten romance produceras i en anglo-amerikansk kontext och sedan översätts till en global marknad. Detta förklarar till viss del varför det finns väldigt lite svensk romanceforskning och forskning om svensk romance. 1989 kom två doktorsavhandlingar om svensk veckopress (ett medium som möjliggjort publikationen av romancenoveller och -följetonger), närmare bestämt Lisbeth Larssons *En annan historia: om kvinnors läsning och svensk veckopress* och Britt-Louise Wersälls *Veckotidningsnovellen 1950–1975: En sociologisk analys*. Två svenska doktorsavhandlingar har studerat Harlequinromantik. Dels Pamela Schultz Nybackas (2011) avhandling i förlagskunskap, i vilken ett avsnitt ägnas åt att studera konsumtionsvanor i läsande av Harlequinromaner. Dels Eva Hemmungs Wirténs (1998) avhandling i litteratursociologi, i vilken hon studerar den svenska filialen av förlaget Harlequin och de anpassningar som görs när böckerna översätts till den svenska marknaden.

Så sent som 2015 utkom Yvonne Lefflers bok *Sigge Stark: Sveriges mest produktiva, utskällda och lästa författare*. Sigge Stark var som mest framgångsrik i Sverige under 1930- och 40-talet. Hennes många kär-

leks- och äventyrsromaner publicerades ofta som följetonger i tidningar innan de gavs ut i bokform. Trots Starks stora framgångar, var hon inte särskilt uppskattad av sin samtids smakdomare och Leffler (2015) beskriver hur Starks namn vid 1940 blivit ”synonymt med massproducerad underhållning och (...) mer än något annat namn fått representera dålig och utdömd skräplitteratur” (ibid:16). Lefflers bok är den första mer omfattande akademiska kartläggningen av Starks författarskap.

Maria Nilson (2015) lyfter en annan av Skandinavien mest lästa och produktiva författare, nämligen Margit Sandemo. Sandemo ligger bland annat bakom den 47 böcker långa romanserien *Sagan om isfolket* (1982–1989), som Nilson (2015) betecknar som tidig paranormal romance. Sandemo har skrivit över 170 böcker som lästs av sex miljoner människor. Ändå har dessa böcker aldrig recenserats på litteratursidorna i svenska dagstidningar och det mesta som finns skrivet om Sandemo består av studentuppsatser och tidningsartiklar (ibid:90–102). De senare fokuserar sällan på hennes hantverk eller popularitet, berättar Nilson (2015), ”utan hon skildras som en ’märklig’ kvinna som spottar ur sig böcker och som tror på spöken” (ibid:93). Utöver att uppmärksamma Sandemo, är Nilson (2015) också den första att akademiskt undersöka den nu framgångsrika svenska romanceförfattaren Simona Ahrnstedts författarskap. Studiet och kartläggningen av den svenska produktionen av romance och närbesläktade genrer har alltså i hög grad negligerats. Av den forskning som har gjorts i fältet, framgår att den nedvärderande synen på romance är en central förklaring till tystnaden runt genren även i den svenska kontexten och då inte minst den akademiska.

Tidigare forskning om Twilight

Twilight är ett relativt välbeforskat område. 2010 gav de amerikanska feministiska medie- och kommunikationsvetarna Melissa Click, Elizabeth Behm-Morawitz och Jennifer Aubrey ut *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media and the Vampire Franchise*, en bok som tar ett helhetsgrepp på Twilight-fenomenet genom undersökningar av produktion, representation och med ett särskilt fokus på reception. 2011 kom den amerikanska litteratur- och genusvetaren Natalie Wilson ut med sin textanalytiskt

fokuserade bok *Seduced by Twilight: The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga*. Samma år agerade Wilson medredaktör, tillsammans med den amerikanska film- och medievetaren Maggie Parke, till antologin *Theorizing Twilight: Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World* – även den en form av helhetsgrepp på fenomenet genom teoretiska ingångar som intersektionalitet och psykoanalys och analyskategorier som post-feminism, fan-kultur och religion. Utöver dessa tre större amerikanska studier, publicerades i Sverige samma år en liknande bred och mångdisciplinär studie av *Twilight: Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience* (Larsson och Steiner 2011). I den svenska antologin medverkar litteraturvetare, filmvetare och medie- och kommunikationsvetare, samt forskare från fält som ekonomi och pedagogik.³⁰

I den stora mängden forskning om *Twilight* finns alltså de flesta beståndsdelar av fenomenet utforskade, såsom produktion, distribution, textanalyser, fans, fankultur och fanproduktion. Vetenskapliga analyser av *Twilight* har (liksom den offentliga debatten) i mycket koncentrerat sig på huruvida texterna är att läsa som feministiskt emancipatoriska eller antifeministiskt konservativa. Slutsatserna är splittrade, liksom ofta i romance-studier, i framhållandet av Bellas subjektskap, hennes aktiva blick och hennes förhandlingar om jämställdhet (se t.ex. Deffenbacher och Zagoria-Moffet 2011, Kärrholm 2011, Larsson 2011), framhållandet av fansens aktiva läsning (se t.ex. Isaksson och Leavenworth 2011, Leffler 2011, Mukherjea 2011), men också i kritiken mot texternas romantiserande av den kontrollerande Edward och av kärleksrelationen som början, slut och mittpunkt i meningen med Bellas existens (se t.ex. Platt 2010, Tenga 2011, Borgia 2014). Textanalyser har också koncentrerat sig på att visa hur *Twilight* förhåller sig till föregångsverken inom den romantiska litteraturen, såsom Jane Austens och systrarna Brontës romaner. Bellas och Edwards kärleksrelation har satts i samtal med kärleksparen i dessa

30 Bland fler antologier om *Twilight* kan nämnas *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of Immortality* (Housel och Wisniewski 2009), *The Twilight Mystique: Critical Essays on the Novels and Films* (Clarke och Osborn 2010), *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon* (Anatol 2011) och *Screening Twilight: Critical Approaches to a Cinematic Phenomenon* (Clayton och Harman 2014).

klassiska verk och Edward har jämförts med de klassiska romantiska hjältarna (se t.ex. Groper 2011, Wakefield 2011, Lindén 2013).

Postkoloniala teorier har också fått en framträdande roll i forskningen kring Twilight, där jämförelser har gjorts mellan Edward och Jacob. Ursprungsamerikanen Jacob med sin närhet till naturen, sin förhöjda kroppslighet ifråga om storlek, temperatur och avkläddhet och den förvandling till varg som kopplas till hans temperament, sätts här i kontrast till det bildade, vita västerländska maskulinitetsideal som den pianospelande Edward med sin oerhörda självkontroll kan sägas representera. Jämförelsen mellan Edward och Jacob fokuserar vanligen på ras/etnicitet och klass, då Jacob lagar bilar med hjälp av billiga reservdelar ute på reservatet, medan Edward återvänder till en minimalistisk arkitekturtrad villa efter att ha tagit examen från High School för femtielfte gången (se t.ex. Wilson 2010, Lindén 2013, Borgia 2014).

I en sammanställning av forskningen om Twilight är det kanske mest slående att så många väljer en antologiform där de explicit samlar en rad olika perspektiv och infallsvinklar. Som min materialbeskrivning visade rör sig Twilight-fenomenet över en rad olika medier och ställer invecklade frågor om produktion, distribution och läsningar. Twilight-forskningen verkar därför i stort mena att Twilight är ett så pass kulturellt viktigt fenomen att en stor och bred forskning bör ägnas åt det, samtidigt som de flesta verkar anse att inter- och tvärdisciplinära studier är nödvändiga för att förstå fenomenets många nyanser. Jag sällar mig själv till denna uppfattning och hoppas att min analys kan ingå som ett av många inlägg i det vetenskapliga samtalet kring Twilight-fenomenets kulturella betydelser. Samtidigt är fokus för min analys inte Twilight-fenomenet som sådant. Min analys av Twilight koncentrerar sig snarare på hur denna text ingår i ett historiskt och populärkulturellt samtal om och med romancegenren och Twilights andra egenskaper lämnas i hög grad därhän. Samma sak kan sägas om den andra text som ingår i mitt material, nämligen *Fifty Shades*.

Tidigare forskning om Fifty Shades

Fifty Shades har inte genererat lika mycket forskning som *Twilight*. Det vetenskapliga intresse som har riktats mot Fifty Shades-fenomenet går emellertid att övergripande dela in i tre teman, nämligen mottagande, marknad och representation av genus och sexualitet. Dessa teman kombineras i olika variationer och förhåller sig ofta till romancegenren genom sina definitioner av text och/eller läsare.

År 2013 ägnades Fifty Shades ett specialnummer av tidningen *Sexualities*, kallat "Reading the *Fifty Shades* Phenomenon" (med uppenbar referens till Radways *Reading the Romance*). Numret fokuserar framförallt på läsande, genus och sexualitet. I ett bidrag kallat "Reading the BDSM Romance" (Deller och Smith 2013) är artikelförfattarna tydliga med att Radways undersökning inspirerat dem till en etnografisk studie av Fifty Shades-läsande. Artikeln undersöker läsare (huvudsakligen kvinnor) som inte vanligen läser romance eller erotika, utan som närmast sig böckerna "as a 'must-read'" (ibid:934). Läsarresponsen innehöll både kritiska och uppskattande element och många läsare rörde sig mellan att uppskatta vissa delar men vara kritiska mot andra, upphetsas av vissa delar och avtändas av andra (ibid). Den nyanserade bild av mottagande som presenteras i artikeln, skiljer sig från de studier som bedrivits av en grupp amerikanska hälso- och beteendevetare (Bonomi et al. 2013 och 2014 och Altenburger et al. 2017). Denna forskargrupp har skrivit ett antal artiklar om sambandet mellan sexism, våldsamma relationer och läsningen av Fifty Shades. Forskarna etablerar (i en grund analys av första Fifty Shades-boken) att romansviten är avgjort sexistisk och porträtterar en våldsam och osund relation (Bonomi et al. 2013). De menar sig sedan kunna visa samband mellan de sammanlagda livserfarenheterna hos sina informanter (en grupp kvinnliga studenter vid ett amerikanskt universitet) och deras läsande av Fifty Shades (Bonomi et al. 2014, Altenburger et al. 2017).³¹ Dessa studier utgår alltså ifrån läsandet av en enda (omtalad) romanserie och jag menar att de visar en slående brist på kritisk reflektion kring komplexiteten i hur läsare interagerar med populärkulturella texter.

31 Även *Twilight* används som ett jämförande exempel på en annan text som kan ha skadlig inverkan på läsarna (Bonomi et al. 2013 och 2014).

Ovanstående studier aktualiserar den nedvärderande bilden av romanceläsare. Denna dyker även upp när Fifty Shades "anti-fans" analyseras i det nämnda specialnumret av *Sexualities* (2013). Anti-fans är de motståndare till Fifty Shades som läser och analyserar varje rad ur böckerna för att engagerat kunna framföra sin kritik.³² Den kritik som riktats mot Fifty Shades representation av BDSM får också en central roll i detta specialnummer, då kritiker inom BDSM-communityt dyker upp som "anti-fans". Deras motiv för den engagerade kritiken diskuteras av artikelförfattarna utifrån frågor om kulturellt kapital: den överlägsna kunskap som de hävdar på BDSM-området verkar reproducera en bild av romanceläsaren som oförmögen till kritisk distans och i behov av omsorg och upplysning (Harman och Jones 2013).

Ett annat tema som berörs i forskningen om Fifty Shades är den kommers som uppstått kring fenomenet (Martin 2013). Eva Illouz (2014) undersöker, i en längre essä, Fifty Shades som ett "bestseller"-fenomen och diskuterar varför just denna, på många sätt traditionella romantiska och erotiska roman, lyckats utmärka sig så särskilt i nutida populärkultur. Illouz förklaring är att Fifty Shades – som kombinerar romantisk fantasi och självhjälpslement – både iscensätter och ger intryck av att lösa problem som hemsöker nutida heterosexuella relationer och romantiska ideal. Hon menar att Christian kombinerar en stark hypermaskulinitet med en feminint kodad längtan efter känslomässig närhet och symbios. Anas karaktär kombinerar lika mycket feminint och maskulint kodade attribut. Vad Fifty Shades gör, menar Illouz därför, är att presentera en strikt åtskild könsbinaritet och samtidigt hela tiden göra den oskarp. Konflikten mellan dessa, som Illouz betecknar dem, "androgyna viljor" (ibid:46) löses i deras BDSM-rollspel, där stabila genusidentiteter återintroduceras och där en traditionell könsskillnad iscensätts:

32 Tidskriften *Intensities: The Journal of Cult Media* (2016) har släppt ett specialnummer om filmatiseringen av *Fifty Shades of Grey* (2015). Hälften av de sex bidragen (Jones, K, McCulloch) tar avstamp i de upphettade känslor som omger Fifty Shades-fenomenet då de, i linje med min beskrivning av tidigare romanceforskning, verkar finna det svårt att närma sig filmen utan det kontextualiserande ramverk som kritiken mot den ger.

The narrative of *Fifty Shades* is thus able to encode in the character of Ana simultaneously her hyperassertiveness, her self-emancipation through sexuality, and her sexual submissiveness to a male's power and protectiveness. (ibid:61)

Det är inte mycket som skiljer Illouz (2014) analys av *Fifty Shades* från exempelvis Modleskis (1982/2008) och Radways (1984/1991) beskrivningar av hur romanceberättelsen låter en viljestark hjältinna förvandla hjälten till en ömsint partner och samtidigt upplåta sig själv till densamme patriarkalt överlägsne hjälten. Att romanceberättelsen kombinerar en längtan efter autonomi och självständighet med en längtan efter självupplåtande symbios är inte en ny analys. Användningen av BDSM för att göra detta är emellertid ett karakteristiskt drag för *Fifty Shades*. Det bör därför poängteras att återinstiftandet (snarare än ifrågasättandet och upplösandet) av heteronormativitet genom BDSM är vad som upprört många kritiker från BDSM-håll (Barker 2013, Tsaros 2013). Tsaros (2013) visar hur det medvetna valet att göra sig till dominant eller undergiven patologiseras i *Fifty Shades*, medan kontrollerande eller självupppoffrande beteenden – såsom att inskränka någons livsutrymme eller att vara någon till lags mot ens egen vilja – romantiseras. Tsaros sätter detta i relation till heteronormativa mönster och i synnerhet till troper inom romanceberättande. Emma Vossen (2015) menar istället att kritiker ofta förenklar *Fifty Shades* representation av BDSM, men också dess representation av genus och förståelsen av kvinnliga läsare. En anledning till att *Fifty Shades* tenderar att missförstås på detta vis, menar Vossen, är att den tolkas som ett litterärt verk när den borde förstås som pornografi.

LÄSNINGEN: DEN FÖRAKTADE ROMANCELÄSAREN OCH DEN ONANISTISKA LÄSNINGEN

I mina föregående kapitel har jag beskrivit hur romancegenren länge varit illa ansedd. Detta dåliga rykte gör sig inte bara gällande i ett mer allmänt offentligt samtal – såsom i massmedier och kulturjournalistik – även forskningen om romance har präglats av och stundom bidragit till genrens låga status. När Pamela Regis (2011) vill höja genrens anseende, uppmanar hon romanceforskningen att återvända till tidigare avvisade texter och se på dem på nytt. Regis uppmanar romanceforskaren att omvärdera böcker som förkastats för exempelvis deras dåliga prosa – inte genom att uppvärdera hur de använder sig av språket utan genom att leta efter andra centrala element som kan vara värda att fokusera, trots den dåliga prosan. Jag använder mig av Regis uppmaning att gå tillbaka och på nytt se på det som förkastats något mer bokstavligt: jag gör det förkastade till min utgångspunkt. Enligt den queerteoretiska ingång som jag arbetar med, är det nämligen möjligt att tänka sig att just det som skaver, stör och irriterar, det som betraktas som oviktigt, konstigt eller till och med förkastligt, är det som rymmer en utmanande och kanske omvandlande potential. Jag har därför framkastat förslaget att det som verkar mest störande och osmakligt med romance är dess nära koppling till onani. Jag har nu för avsikt att undersöka detta antagande genom att mer ingående visa hur interrelaterade onanins och romanceläsningens kulturhistorier är. Jag menar nämligen att romanceläsning och onani

har utgjort likartade hotbilder i ett västerländskt kulturellt medvetande alltsedan de båda sysslorna började omtalas under 1700-talet. Jag inleder därför kapitlet med att beskriva den syn på läsare och läsning som jag tar avstamp i och visar hur den aktualiseras i det svenska mediala mottagandet av *Fifty Shades* och *Twilight*. Därefter rör jag mig bakåt i historien för att visa hur den onanerande kvinnliga romanceläsaren är en hotbild som återkommande framträder i en västerländsk kulturhistoria. Jag hävdar i kapitlet att romanceläsning utsätts för en särskild form av sexuell patologisering och undersöker vad en sådan innehåller, för att slutligen kunna formulera vad jag betecknar som en onanistisk läsart.

Den föraktade romanceläsaren

I slutet av 1980-talet påpekar Carol Thurston (1987) att hur människor uppfyller sina behov av underhållning och avkoppling varierar inte bara mellan personer, tider och platser, utan också på grund av att människor sällan uppträder helt konsekvent. Detta, menar hon, verkar emellertid helt glömmas bort när en talar om romance (ibid:114). Istället är den gängse förmedlade bilden av både romancetexter och romanceläsare mer eller mindre statisk (ibid:217). Thurston ger exempel på ett typiskt utlåtande om romanceläsaren formulerat av engelskapsprofessorn Tom Henighan i kanadensisk radio. Henighan föreställde sig *Harlequin*-läsaren som:

a woman in a very nice house, a suburban house, fairly bored, doesn't have a job, wants to get away from the very efficiency with which she's surrounded. (ibid:114)

Thurstons hänvisning till Henighans uttalande som typiskt för den vanligt florerande bilden av romanceläsaren rimmar väl med Kay Mussells (1984) beskrivning. Den stereotypa bilden av romanceläsare, menar Mussell, antar att endast missanpassade kvinnor kan dras till denna typ av fantasi och att de antingen är tonårsflickor, uttråkade hemmafruar eller frustrerade nuckor (ibid:12). Några årtionden efter Thurstons och Mussells beskrivningar, ger romancebloggarna Candy Tan och Sarah

Wendell (2009) sin bild av den brett spridda stereotypen av romanceläsare:

[S]omehow, everyone has a very firm idea of what the average romance reader is like. We bet you already know her. She's rather dim and kind of tubby – undereducated *and* undersexed – and she displays a distressing affinity for mom jeans and sweaters covered in puffy paint and appliquéd kittens. (ibid:4)

I denna beskrivning verkar det ha skett en glidning från den uttråkade, välbärgade hemmafrun till en nidbild av en underutbildad, fattig underklasskvinna. Om den uttråkade hemmafrun påminner om Madame Bovary verkar Tans och Wendells beskrivning snarare åkalla bilden av Annie Wilkes, den fasansfulla romanceläsaren i Stephen Kings *Lida* (*Misery* 1987). I denna roman hålls romanceläsförfattaren Paul Sheldon fången av sin mest hängivna läsare, Annie Wilkes, som med en blandning av våld och beroendeframkallande droger tvingar honom att väcka nytt liv i hennes favorithjältinna. Madame Bovary kan betraktas som en arketyp för den borgerliga romanceläsaren – naiv, fåfång, improduktiv och självupptagen – medan Annie Wilkes är ett skräckexempel på den mer underklassbetonade romanceläsaren. Den mordiska Annie Wilkes lever ensam och isolerad i ett hus som dignar av fula möbler och keramikfiguriner föreställande söta djur. Hon är oattraktiv och socialt föraktad, dumpad och ratad, hennes hår saknar liv och ansiktet är uttryckslöst. Annie Wilkes beskrivs också som både manhaftig och tantig. Den fara som hon utgör signaleras genom en blandning av feminina och maskulina hotbilder: hon kväver och passiviserar den manlige författaren med moderlig omsorg och våldtar och kastrerar honom symboliskt med hjälp av yxa, elektrisk kökskniv och en andedräkt som smakar burkmat och jordnötskola. Annie Wilkes slukar alla sötsliskigheter i livet med samma glupande aptit – coctailbär och spraygräde inmundigas lika girigt och okontrollerat som avsnitt efter avsnitt av spännande följetonger.

Även om det alltså verkar ha skett en klassmässig förskjutning mellan Mussells (1984) och Tans och Wendells (2009) beskrivningar av den stereotypa romanceläsaren (som till viss del kan antas bero på hur romanceläsande har gått från att tidigt vara en syssla reserverad för medel- och överklassen till att genom masskulturens kanaler sprida sig till långt fler skikt i samhället) vill jag hävda att de i hög grad är interrelaterade

och samexisterande. Rita Felski (1990) menar till och med att representationen av Emma Bovarys och Annie Wilkes förhållningssätt till litteratur är identisk, då de båda använder den för att omedelbart tillfredsställa känslomässiga behov. I dagens reaktioner på *Twilight* och *Fifty Shades* varvas också beskrivningar av vitvinsdrickande medelklasskvinnor som lider brist på spänning, drivkraft och kritiskt tänkande med nidd bilden av snabbmatsätande underklasskvinnor som lider brist på smak, självkontroll och bildning.¹ En självtillvänd och självcenterad hunger verkar vara deras minsta gemensamma nämnare. När Anders Öhman (2002) beskriver schablonbilden av en romanceläsare som ”en frodig kvinna som ligger på en soffa och läser en roman, samtidigt som hon matar sig själv med praliner” (ibid:12) är det alltså möjligt att känna igen både Emma Bovarys och Annie Wilkes lata, glupska vanor.

Även om romanceläsare, som forskning visar, är en synnerligen heterogen skara sprids denna ensidiga bild av romanceläsaren (se t.ex. Thurston 1987, Tan och Wendell 2009) – en bild som målar upp romanceläsaren som intellektuellt och sexuellt undermålig och understimulerad, någon som förnekas sexuella relationer eller som dragit sig tillbaka från dem, men som samtidigt är onormalt uppfylld av sexuella tankar och lustar.

Bilden av den sexfixerade och understimulerade hemmafrun tar sig

1 I Kathy Bates skådespelargärningar illustreras tydligt hur den uttråkade hemmafrun och den snabbmatsätande underklasskvinnan ingår i samma stereotypa bild av romanceläsaren. Bates spelar den mordiska Annie Wilkes i filmatiseringen av *Lida* (Reiner 1990) och gör ett år senare igen rollen som romanceläsare i filmen *Stekta, gröna tomater på Whistle Stop Café* (Avnet 1991). I den senare filmen spelar Bates just en uttråkad och undergiven hemmafru som tillbringar dagarna med att förbereda middag till den ouppmärksamme maken och kvällarna med kurser för kvinnor som behöver hitta inre styrka och ny glöd i äktenskapet. Bates rollfigur Evelyn har magen full av skräpmat och väskan full av godisapper när hon, iklädd pastelliga, stormönstriga kläder, rör sig mellan stormarknaden och hemmet där hon apatiskt försjunkar i Barbara Cartland-böcker. I *Stekta, gröna tomater på Whistle Stop Café* räddas Evelyn från sin själsdödande tillvaro av vänskapen med den äldre Ninny och dennas berättelser om de modiga och okonventionella kvinnorna Ruth och Idgie. Filmen rör sig implicit (men med tydlighet) mellan platonisk och romantisk kärlek i beskrivningen av vänskap mellan kvinnor.

tydligt uttryck i mottagandet av *Fifty Shades*. I den parodiska kortfilmen *50 Shades of Blue* (Kahn och Palmigiano 2012) spelar den tidigare tonårsstjärnan Selena Gomez huvudrollen som romanceläsande kvinna som, vid besök av en högst opolerad hantverkare, missförstår alla hans beteenden som osande av sexuella undertoner. En likartad bild av läsarna av *Fifty Shades* uttrycks i den satiriskt hyllande musikalen *50 Shades! The Musical – The Original Parody*. Här får läsarna bereda publiken väg in i berättelsen genom musikalens bokklubb, bestående av en grupp romanceläsande hemmafruar. Kvinnorna i bokklubben sjunger om hur *Fifty Shades* skakat om deras förr så ordnade tillvaro med orden:

Hiding in my house all night and day, feeling sorry for myself and drinking chardonnay. Now I wanna go out, maybe even get played, wanna open my eyes and see all fifty shades.²

Likaså tillskriver parodifilmen *Vampyrer suger* (Friedberg och Seltzer 2010) *Twilight*-fansen en så pass stor betydelse att dessa både inleder och avslutar filmen. *Vampyrer suger* börjar med en fight mellan ”Team Edward” och ”Team Jacob” där de oliktankande beundrarna dödar varandra med yxor. I slutet av filmen avbryts också filmens kärlekspar, Becca och Edward, i sin lyckliga förening av just dessa mordlystna fans. Becca har just accepterat Edwards frieri och låtit honom förvandla henne till vampyr när Edward plötsligt slås till marken. Livlös och med en spikklubba fastnaglad vid pannbenet, höjer sig över hans (o)döda kropp en hotfull tonårsflicka. Innan filmen bryts för eftertexter fångar kameran henne ur godperspektiv när hon lutar sig över den oskadliggjorde hjälten och aggressivt deklamerar: ”Team Jacob, bitch!”

Jag kommer snart att diskutera *Twilight*s äldre fans, de så kallade *Twilight*-mammorna, men den publik som *Twilight* i första hand associeras med är unga tonårstjejer. Beskrivningen av de unga tonårsfansen i *Vampyrer suger*, låter den sexuella frustrationen ta sig våldsamma uttryck snarare än den understimulerade tristess som kännetecknar den allmänna synen på *Fifty Shades*-läsaren. Rapporter om *Twilight*-fans som slåss och bråkar var inte heller ovanliga under *Twilight*s storhetsår och eldades ivrigt på av medier, som när Kristen Stewart (skådespelerskan som

2 www.50shadesthemusical.com (inhämtat 2014-03-03)

spelar Bella i filmerna) bedrog dåvarande pojkvännen Robert Pattinson (Edward i filmerna) och hängdes ut i press och sociala medier som en ”Trampire” (se t.ex. Lang 2012). En recension i *Dagens Nyheter* av filmen *The Host*, filmatiseringen av den bok som Stephenie Meyer följde upp sina Twilight-framgångar med, betitlas ”Kärleksrektangel. Äventyr som hade mått bra av färre kyssar” (Strage 2013). Recensionen inleds med att hänvisa till Twilight-fansen:

”Twilight”-sagan är avslutad och fansen, så kallade twihards, lider av abstinens. Några håller sig sysselsatta genom att näthata filmens stjärna Kristen Stewart för att hon bedrog sin expojkvän Robert Pattinson, som spelade den undersköns [sic] vampyren Edward. Andra kastar sig över den nya Stephenie Meyer-filmatiseringen ”The Host”. (ibid)

I recensionen frammanas återigen fansens våldsamhet, där den sexuella frustrationen – den nekade tillgången till sexuellt utlopp i form av Twilight – tvingar dem att antingen kanalisera sin abstinensfrossa i nät-hat eller i nya begärsobjekt. Ingen av de manliga kärleksobjekten i den nya filmen ”är lika ångande het som vampyren Edward”, konstaterar recensenten, ”[m]en de kommer säkert att pryda åtskilliga flickrumsväggar” (ibid). Recensionen avslutas med ett utlåtande om att filmen vore betydligt bättre om den klippt bort i alla fall en del av alla kyssar i motljus. Liksom i *Vampyrer suger* och andra mediala berättelser om fansen sammanblandas här alltså överdriven våldsamhet och överdrivna romantiska och sexuella fantasier. Dessa starka känslouttryck beskrivs inte bara som intimt sammankopplade, utan också som patetiska snarare än kraftfulla.

I en recension av den sista filmen i Twilight-serien på websidan *SVT nyheter*, meddelas att recensenten ”hatar” filmen (Viita 2012). Efter all uppmärksamhet som under många år riktats mot Twilight menar recensenten att den avslutande delen känns som ”att dra ut en kniv ur ett djupt sår. Jag kan äntligen börja läka.” (ibid). Recensionen förhåller sig genomgående raljerande när Twilight beskrivs handla om ”kroniskt kåta” vampyrer och varulvar, att Bella och Edward efter giftermålet slutligen kan ”knulla hur mycket de vill” medan Jacob som varit olyckligt förälskad i Bella ”borde fått pungbräck vid det här laget” (ibid). Recensenten är alltså inte nådig i sin kritik mot Twilight-filmerna men vill

ändå understryka att den allmänna oron över hur de påverkar sin unga publik verkar överdriven:

Ändå tror jag inte att "Twilight"-sagan kommer att hjärntvätta sina tonåriga fans. Det är en naturlig del av livet att växa upp och inse att de flesta killar är idioter. Även om man kommer i puberten [sic] med en fantasi om en gullig vampyr och hans antika familjevärderingar. (ibid)

Recensenten sågar Twilight i sin helhet och beskriver filmerna som både konservativa och "våldigt dåliga" (ibid). Citatet ovan ger därför uttryck för en syn på Twilight-publiken som bakåtsträvande och outvecklad – en barnlighet som spelar mindre roll i tidiga år men som förväntas överges i takt med att publiken växer upp och mognar. Den vuxna Twilight-publiken blir, enligt ett sådant resonemang, onaturlig och fortsatt barnsligt outvecklad. Då jag intresserar mig för just den mest förkastade form av romanceläsare som frammanas i synen på romance, menar jag att den vuxna Twilight-läsaren är mest relevant för min analys. Den unga publiken omtalas som okontrollerad och omogen – som mindre vetande och mindre utvecklad. Det är emellertid den vuxna publiken – den som "borde veta bättre" – som är den läsare som verkligen löpt amok, då hon i sitt fortsatta Twilight-intresse antingen avviker från "naturens gång" eller sätter sig upp mot den.

Som jag inledningsvis nämnde är kritiken mot romance ambivalent och motsägelsefull. Kritikerna uttalar sig dessutom ofta från skilda ideologiska läger. Maria Nilson (2015) sammanfattar den kritik som ofta riktas mot romance i tre delar: 1. Påståendet att all romance ser likadan ut; 2. Idén om att romance är enkla texter som läses av kvinnor som vill drömma sig bort; 3. Idén att romancetexter förmedlar heteronormativa och könskonservativa ideal. Kritiken att all romance ser likadan ut är den som oftast riktas mot genren, menar Nilson, och inte sällan framförs den av kritiker som läst mycket lite romance eller ingen alls. Själv menar Nilson att samtidigt som det finns en stor variation inom genren, ser mycket romance också likadan ut. Det betyder emellertid inte per definition att den är mindre konstnärlig (ibid:16–9). Alla genrer förhåller sig till en typ av formler och detta är på inget sätt unikt för romancegenren. Den andra typen av kritik som ofta riktas mot romance, menar Nilson (2015), är att romance utgörs av enkla texter som läses av kvinnor som vill

drömma sig bort från sin egen otillfredsställande tillvaro och som inte förstår bättre än att välja sådan undermålig litteratur. Det är i relation till denna typ av kritik som Nilson åkallar bilden av Madame Bovary, som exempel på en seglivad stereotyp om den romanceläsande kvinnan som är oförmögen att hålla isär fiktion och verklighet. Nilson påpekar att denna typ av kritik ofta landar i argumentet att romanceläsningen fördummar sina läsare. Den tredje typen av kritik som Nilson identifierar är den feministiska kritik som riktas mot genren, där romance anses vara konservativ om inte reaktionär och en typ av litteratur som borde tillhöra det förgångna (ibid). En sammanställning av dessa tre typer av kritik mot genren och vad de egentligen säger om romancetexter och läsare skulle kunna se ut såhär:

1. "All romance ser likadan ut" = romance är massproducerat skräp utan originalitet = romancetexter är estetiskt undermåliga = läsare av romance är mindre begåvade eller blir fördummade av läsningen.
2. "Romance är enkla texter som främjar eskapism och passivitet" = romancetexter är estetiskt och moraliskt undermåliga = läsare har ingen agens och motståndskraft, de är mindre begåvade eller blir fördummade av läsningen.
3. "Romance är heteronormativa och sexistiska texter som främjar könsförtryck" = romancetexter är moraliskt undermåliga = läsare har ingen agens och motståndskraft.

De tre varianter av kritik som Nilson lokaliserar visar sig alltså alla innehålla en och samma romanceläsare: en person som antingen redan är förtryckt, mindre begåvad och så dum att hon odlar sin egen underordning, eller en läsare som är så oförmögen till egen aktivitet och motståndskraft att hon måste skyddas mot förtryck och fördummande (och alltså egentligen redan är både dum och förtryckt). Som jag diskuterat tidigare gör detta romanceforskning till ett spänningsfyllt fält för den feministiska forskningen, som i sin kritik av romancetexter riskerar att alliera sig med en sexistisk tradition av nedvärdering och omyndigförklarande av kvinnliga läsare. Där den feministiska forskningen om feminint associerad populärkultur, mer eller mindre lyckosamt, ofta är noga med att försöka inta kritiska förhållningssätt till texter utan att för den skull döma ut samma texters läsare, visar den mediala rapporteringen kring *Fifty Shades* och *Twilight* hur lätt denna gräns överskrids.

Recensioner av, kommentarer till och artiklar och krönikor om mitt material, samlar i själva verket alla tre delar av romancekritiken – inte sällan i en och samma text.

Ett exempel på detta är en recension av *Femtio nyanser av honom* i nättidskriften *Feministiskt Perspektiv*, betitlad ”Femtio nyanser av sadistvåld” (Brors 2012). Med en sådan titel i en feministisk tidskrift kan en anta att artikeln i första hand ska utveckla en kritik mot representationen av kärlek i första boken, där Ana mer och mer isoleras och detaljstyrs av Christian. I recensionen läggs emellertid lika mycket utrymme på att raljera över bokens fattiga och obildade språk. Enligt skribentens beräkningar visar det sig att Ana ”biter sig i underläppen 35 gånger, rodnar 125 gånger och (...) Grey lägger huvudet på sned 17 gånger (...) och höjer på ögonbrynen 50 gånger” (ibid). Men det dummaste av allt, menar artikelförfattaren, är att ”han kombinerar titulerande med duande. ’Du får ursäkta, Miss Steele’ och så vidare” (ibid). När boken samtidigt beskrivs som en klassisk historia om kvinnomisshandel kan en tycka att E L James (eller i det här fallet översättarens) brister i etikettsregler är en mindre försyndelse, men det verkar här snarare öka bokens skuldbörda. Beskrivningar av dess, enligt författaren, skrämmande och provocerande innehåll, varvas med gliringar om James ahistoricitet och okunnighet. Detta kanske inte är så konstigt eftersom artikelförfattaren uppger sin ingång till läsningen av boken redan från början:

När jag åtog mig att recensera *Femtio nyanser av honom* var det med avsikten att lustmörda boken och dess författarinna med en svada av fyndiga spydigheter. En kvinna i 40-årsåldern som har skrivit *Twilight*-fanfiction och utvecklat den till en repetitiv snuskroman; så löjeväckande komiskt. (ibid)

I denna inledning ges alltså en förklaring till varför ett så allvarligt ämne som kvinnomisshandel behandlas med ”en svada av fyndiga spydigheter” – idén om en vuxen kvinna som uppskattar romantisk fiktion om tonåringar och sedan skriver ner och delar med sig av sina erotiska fantasier är för patetiskt att inte raljera över. I samma utsaga lyckas skribenten också ringa in en rad av de egenskaper som associeras med den romanceläsare som borde kännas igen vid det här laget: boken, James och i förlängningen hennes läsare, är för gammal och samtidigt för barnslig, obildad och snuskig – hon är helt enkelt ”löjeväckande komiskt”.

Liknande sammanblandningar av en feministisk kritik och ett förkastande av feminint associerad romantisk litteratur görs i andra sammanhang. En recension av samma bok i *Upsala Nya Tidning* betitlas ”Erotisk succé är sexistiskt skröp” (Ronne 2012). Boken beskrivs som ”pornografisk”, fylld av ”triviala vardagssituationer” och ”multipla orgasmer”, berättad med ett ”klichéartat språk” och ”[b]lotta tanken på att en roman som Femtio nyanser kan sätta ny fart på den här sortens sexistiska skröplitteratur” får artikelförfattaren att bäva (ibid). I en artikel i *Dagens Nyheter*, kallad ”E L James läsare längtar inte efter pisk utan efter att tämja mannen” (Berg 2013), beskrivs *Fifty Shades*-läsaren direkt. Framställningen av henne som någon som ”gillar humor på gränsen till buskis, är fett trött på sitt eget muggiga äktenskap och inte är van att läsa mellan raderna” (ibid), beskriver inte bara hur hon kopplas samman med lågkultur och sexuell frustration (alternativt förtryck), utan hennes val av läsning avfärdas också som okunskap. Artikeln koncentrerar sig främst på bokens brist på litterära kvaliteter, som kontrast till den gestaltande litteraturens revolutionära potential. Samtidigt väver den in en kritik av det heteronormativa tvåsamhetsideal som präglar *Fifty Shades* och jämför dess maktdynamik med det kvävande ägande som Wolfgang Priklopil utsatte Natascha Kampusch för, i det uppmärksammade österrikiska fall där han kidnappade och låste in henne i sin källare i tio år.³ Artikeln landar i en slutsats där skillnaden mellan att konsumera fin- och fultkultur jämföras med skillnaden mellan om flickor som läses in i källare lyckas rymma eller får sitta kvar (ibid).

Även i mottagandet av *Twilight* dyker alla tre delar av romancekritiken upp. I början av hösten 2008 pågick en debatt på *Dagens Nyheter*s kultursidor, som startade med artikeln ”Stephenie Myers [sic] böcker om vampyren Edward är fulla av moralism, sexism och våldsam adjektivsjuka” (Kjersén-Edman 2008:1). Redan titeln på detta debattinlägg sammanfattar alltså centrala delar ur den vanliga romancekritiken. Artikeln riktar sig till de vuxna läsare som uppskattar romansviten: ”[V]ad får ni ut av läsningen?”, frågar artikelförfattaren och pekar på *Twilight*s, enligt

3 För en mer utförlig analys av likheterna mellan fallet Kampusch-Priklopil och den normativa tvåsamhets- och kärnfamiljsmodellen, se Rainer Just (2007). Se också Natascha Kampusch självbiografi, *3096 dagar* (2011), där hon själv reflekterar över dessa likheter.

henne, estetiska undermålighet. Påståendet att Twilight-berättelserna är fulla av sexism verkar få förklara sig självt, då det inte underbyggs. Vad som fokuseras är istället språkets platthet, en jämförelse med ett flertal exempel på vad som enligt artikelförfattaren är bättre vampyrlitteratur och en raljerande, egenhändigt komponerad ”exempelmening”, överlastad med just adjektiv:

Jag drunknar i Edwards gyllene blick när hans ljuva andedräkt smeker mitt ansikte i ett överväldigande välbehag och hans röst vibrerar av innerlighet medan han håller armen ömt om min midja och hans gudomliga ansikte förvrids. (ibid)

Artikeln visar återigen på den vanliga sammanblandningen av de olika delarna i kritiken, där det påstått usla språket verkar räcka för att förklara texternas sexism. Den Twilight-läsare som frammanas i kritiken av romansviten är både den unga tonårstjej som ”inte vet bättre” och den vuxna läsare som ”borde veta bättre”. Artikelförfattaren skriver:

Om jag var tolv år idag skulle jag dyrka Stephenie Meyers böcker (...). För när jag var tolv år var allt som hade med sexualitet att göra oerhört skrämmande och fascinerande – som ett vampyranfall. Men. I massor av bloggar ropar nu även vuxna läsare ut att de kärat ned sig i den bossige vampyren Edward. Nu räknar de, liksom många unga tjejer, dagarna tills filmatiseringen av den första boken kommer (...). (ibid)

Beskrivningen talar alltså om unga flickfans som utan urskiljning darrar och ryser under övermannandet av vilken massmedial sexualitetsskildring som helst. De vuxna läsarna framställs istället som patetiska när de sällar sig till dessa unga flickor, när de räknar dagar och när de ”kärar ned sig”. Den bild som skapas av Twilight-läsaren i artikeln sammanfattar alltså väl Mussells (1984) tidigare nämnda beskrivning av det vanliga antagandet om romanceläsare, det vill säga, att de är missanpassade kvinnor av typen tonårsflickor, uttråkade hemmafruar eller frustrerade nuckor. Både unga och vuxna fans beskrivs som passiva i relation till de texter de konsumerar, där de unga flickorna verkar övermannas våldsamt av Twilight, medan de äldre fansen snarare ändlöst väntar vid telefonen.

Den slukande läsningen

Den artikel i *Dagens Nyheter* som jag nyss diskuterade förblev inte oemotsagd. En del av den debatt som följde fokuserade på frågan om all läsning är bra läsning och om den läslust som Twilight framkallade kunde väcka lusten även inför mer kvalitativ litteratur (Khans 2008, Kjersén-Edman 2008:2). Twilight försvarades alltså inte som god, i bemärkelsen kvalitativ, läsning i egen rätt. Däremot lyfte Twilights försvarare fram hur det att känslomässigt fångas av en bok kan vara gott i sig. Med varierande ordval, såsom ”semester”, ”vila” och ”en behaglig avkoppling från reoveringar och små barn” (Anonym 2008), till ”uppslukande” och ”trollbinder” (Khans 2008), verkade samtliga av de vuxna Twilight-läsare som svarade på den första artikelns fråga – ”Vad får ni ut av läsningen?” – instämma i påståendet att ”[s]jälva premisserna för ”Twilight’sagan luktar dagboksfabrikation lång väg, och det är poängen. (...) ibland är det skönt att ta semester från det kritiskt distanserade läsandet och låta sig suggereras in i det rosaskimrande, distanslösa” (Dahlgren och Lindbäck 2008).

Kanske kan det i det här sammanhanget vara på sin plats att kommentera vad som egentligen utgör god och kvalitativ litteratur och om Twilight och *Fifty Shades* verkligen kan beskrivas som särskilt bra. Jag menar emellertid att det är mer intressant att angripa frågan från ett annat håll och diskutera vem som bestämmer vad som är bra och hur bedömningar av kvalitet görs. Sådana utlåtanden måste nämligen i någon mån betraktas som en fråga om smak. När en talar om romance på engelska är benämningen ”popular romance” vanlig för att tydliggöra att det är en specifik typ av romantisk fiktion som åsyftas, nämligen en ”populär” eller ”populärkulturell” sådan.⁴ Begreppet populärkultur har

4 Innebörden i detta, det vill säga vad som egentligen betecknar populärkultur, har diskuterats flitigt både i och utanför akademien. I sin ordbok över centrala begrepp inom kulturstudiefältet, *Keywords* (1976/2014), spårar Raymond Williams de olika betydelser som ordet populär har haft tillbaka till 1400-talet. Ordet populär var ursprungligen en juridisk och politisk term som betydde: ”belonging to the people” (ibid:232). Dess betydelse har sedan dess skiftat mellan att syfta till något som uppskattas av många, till undermåliga verk som många är förmögna att uppskatta och till något som görs i syfte att

ju en tendens att alltid stå i relation till, för att inte säga motsatsförhållande till, vad som betraktas som en mer högtstående kultur. Hillevi Ganetz (2000) problematiserar denna dikotoma uppdelning och pekar på att populärkulturen och finkulturen aldrig har existerat som två separata och väsensskilda enheter. Både nu och historiskt är gränsen mellan dem suddig och var och en av dessa breda kategorier rymmer dessutom en stor variation (ibid). Detta till trots lever föreställningen om de två olika formerna av kultur vidare. Oavsett om skillnaden mellan högt och lågt är verklig, så är det alltså möjligt att kalla den för verksam. Idén om skillnaden är vida spridd och har betydelse för hur olika typer av kulturproduktion uppfattas. För den inriktning jag tar i min studie av romancegenren är den smaksociologiska definitionen av populärkultur som Ganetz (2000) föreslår av särskild vikt:

Begreppet populärkultur kan sägas beteckna de massproducerade kulturprodukter som är använda och spridda i stora lager av befolkningen och som av dominerande smakinstanter klassas som mindre värda. (ibid:28f)

När Ulf Boëthius (1991) undersöker populärlitteraturen pekar han på de många, alltid otillräckliga, försök som gjorts att definiera vad den utgörs av och hur den skiljer sig från övrig skönlitteratur. Också Boëthius menar att en smaksociologisk definition bäst beskriver populärlitteraturen, då den refererar till litteratur som har en stor läsekrets och som *anses* vara moraliskt och estetiskt undermålig. Populärlitteraturen är emellertid inte endast i sig varierande, utan gränsen mot den accepterade litteraturen är också ”artificiell, godtycklig och flytande” (ibid:5). Däremot, menar Boëthius (1991), har två kriterier fått definiera vad som är populärlitteratur sedan romantiken, nämligen de verk som har en stor läsekrets och som använder sig av ett klichéartat språk och upprepar välbekanta mönster. Dessa ingredienser leder vidare till en viss form av läsande, nämligen det känslomässigt eskapistiska, där läsaren kan

uppskattas av många. En viktig skillnad här ligger förstås i om en betraktar det populära som något som människor själva har makten att göra populärt, eller om en istället menar att det populära har som syfte att manipulera sig till gillande (ibid:232ff).

få skaka av sig vardagens problem. Språket i boken får inte lägga sig mellan läsaren och handlingen, menar Boëthius, utan transparensen är själva poängen – den som söker sig till populärlitteratur är ute just efter det (ibid). Jag är alltså mindre intresserad av att bedöma huruvida mitt material formmässigt ”håller måttet” för att kunna betraktas som god estetik och mer intresserad av att diskutera vad formen gör, det vill säga vilka läsningar den möjliggör.

Den smaksociologiska definitionen av populärkultur blir viktig för att kommentera romancegenrens låga status. Här blir det exempelvis möjligt att återvända till Rita Felskis (2003) diskussion av Emma Bovarys läsvanor och det dramatiska statusfall som romantikberättelsen gjorde när den började associeras med femininitet, känslor och kvinnor. I en inflytelserik artikel av Andreas Huyssen (1986) används just *Madame Bovary* som exempel. Huyssen hävdar att masskulturen i sig förkroppsligas som en kvinna. Den föraktade masskulturen associeras med eskapism och sentimentalitet – att förlora sig i drömmar och i icke-produktiv konsumtion – alltså egenskaper som traditionellt associeras med femininitet. Huyssen menar till och med att modernismens litterära ideal utvecklades som en motreaktion, ett sätt att distansera sig från denna emotionella och feminint associerade form av läsning, där kvinnor betraktades som läsare av undermålig litteratur medan män betraktades som skapare av den genuina och autentiska litteraturen (ibid).

Lisbeth Larsson (1989) skiljer på den känslomässiga läsning som förknippas med kvinnor och den typ av läsning som oftare diskuteras i litteraturvetenskapen. Där den senare är distanserad och intellektuell berättar romanceläsare själva hur de hänger sig och uppslukas av läsakten (ibid:237f, se även Radway 1984). Det är den distanserade läsaren som prioriteras av litteraturforskningen. Allt som oftast förläggs värdet och den kritiska potentialen i läsakten till de moment där läsaren fjärrar sig från och intellektuellt reflekterar över texten. Den uppslukande läsarten (ibland kallad ”bovarysm” efter just Emma Bovary) betraktas istället som passiviserande och som utan möjlighet för kunskapsinhämtning eller personlig utveckling (Larsson 1989:238–47). Det går alltså att generalisera över dessa två läsarter som ett motsatspar, den distanserade och den uppslukande. Den förra beskrivs som maskulin och associeras med finkultur medan den senare associeras med femininitet och masskultur (se t.ex. Felski 1990). Dessa skilda läsarter kan också beskrivas som akti-

va respektive passiva, då den känslomässigt hängivna läsarten inte antas aktivera läsaren utan tvärtom söva sinnena och passivisera. I relation till detta kan infogas ytterligare en värdeladdad dikotomi, nämligen produktion och konsumtion. Den distanserade läsaren antas producera ny kunskap, medan den uppslukade läsaren okritiskt ”sväljer allt”.

Ett ensidigt konsumerande associerar ju dessutom till samma form av glupskhet som ordet uppslukande gör. Janice Radway undersöker konsumtionsmetaforiken i relation till läsning i en artikel med den trotsiga titeln ”Reading Is Not Eating” (1986). För även om läsande och ätande inte är samma sak så används ofta likartade termer i relation till masskulturella texter, såsom till exempel ”lättsmält” eller ”färdigtuggat” (ibid). När Magnus Persson (2014) diskuterar associationen mellan ”dålig litteratur” och ”dålig kosthållning” (ibid:132) menar han att en uppenbar förklaring till ätandets negativa associationer är dess kroppslighet: ”Varningar för frosseri och för att det kroppsliga tränger undan det själsliga har varit en konstant i den kristna traditionen” (ibid:133). Men även inlevelsefulla läsningar beskrivs som kroppsliga: ögon som vidgas, puls som stegras, hjärtat som bankar fortare. Det kroppsliga förknippas i sin tur med femininitet, sexualitet och masskultur. Persson (2014) vänder sig därför till just *Lida*, för att illustrera hur ”dålig smak” avser såväl mat som estetik i den snabbmatsätande, romanceläsande Annie Wilkes kitsch-belamrade hus (ibid, se även Felski 1990).

Rita Felski (2008) använder termen ”enchanted reading”, alltså förtrollad läsning, för att diskutera särskilda aspekter av läsarespons som rör sig i fältet för eskapistiska, uppslukande och känslomässiga läsningar. Felski beskriver den förtrollade läsningen som ett tillstånd i vilket läsaren ger upp sin autonomi i relation till texten, men hon lägger inte någon negativ värdering i detta. Istället visar hon hur denna inlevelsefulla läsningsform spänner över såväl högt som lågt. Förtrollning spelar roll, hävdar Felski, just eftersom det att bli förd bort från sig själv och in i ett annat medvetandetillstånd är en av anledningarna till att människor söker sig till konst (ibid:76). Dessutom, menar Felski, kan en texts estetiska värde aldrig separeras från hur den läses eller används. Varje försök att bestämma exempelvis litteraturens värde, måste därför ta i beaktande alla skilda motiv som kan ligga bakom läsningen och alla känslor, förväntningar, rädslor, drömmar, tolkningar, läsningspraktiker och kontexter som inverkar på vilken betydelse en text antar i ett givet

sammanhang (ibid:7–11). Kort sagt, en text kan uppskattas av en mängd olika anledningar (ibid:135).

För att återknyta till den debatt som utspelade sig på *Dagens Nyheters* kultursidor, så instämde de Twilight-läsare som där uttalade sig i kritikernas beskrivning av Twilight som känslomässigt övermåttad. De verkade inte heller ha några problem med att beskriva den som orealistisk. I likhet med Boëthius (1991) resonemang menade Twilight-läsarna att just fantastiken och känslomässigheten är själva poängen. Kritikernas underliggande antagande att romanceläsare har svårt att hålla isär fiktion och verklighet verkar alltså direkt motsägas av läsarnas egna utsagor – de är fullt medvetna om skillnaden men väljer att hänge sig åt fiktionen. Ändå kan stora delar av kritiken mot Twilight och *Fifty Shades* tolkas mot bakgrund av en lång tradition av omsorg om romanceläsarens bräckliga psyke – den överdrivet känslolösa och påverkbara läsare som behöver skyddas från sin läsning och sig själv.

Den privata synden

Läsaren får nu gärna hålla i bakhuvudet den romanceläsare som just skisserats – sexuellt frustrerad och samtidigt översexuell, asocial, apatisk och samtidigt våldsam och okontrollerat njutningslysten. Jag vill nämligen visa hur hon är densamma som framträder i de associationer som historiskt har fästs vid onanin (och vid kvinnligt läsande) i Europa och Nordamerika. Thomas W. Laqueur (2003) delar in onanins kulturhistoria i tre faser: en första som löper från tidigt 1700-tal till omkring sekelskiftet 1900, en andra fas under tidigt 1900-tal och en tredje från omkring mitten av 1900-talet (i vilken vi fortfarande befinner oss).⁵ Laqueur sätter till och med ett ungefärligt årtal för när strålkastarna plötsligt riktades mot denna tidigare ouppmärksammade synd: år 1712

5 Laqueur tittar visserligen på hur onanin förstås existerade och i viss mån talades om även före 1700-talet, men koncentrerar alltså sin diskussion till de senaste 300 åren, då talet om onanin plötsligt exploderade över Europa och Nordamerika.

kom nämligen det anti-onanimanifest som startade en månghundraårig diskussion om ämnet, *Onania* (ibid:13).⁶

De idéer som presenterades i *Onania* spred sig som en löpeld över Europa och Nordamerika under 1700- och 1800-talet. Särskilt viktigt i etablerandet av onanin inom det medicinska området var upplysningsläkaren Samuel Tissot, vars *L'Onanisme* publicerades första gången 1760 och gjorde den påstådda sjukdomen till ett både vetenskapligt etablerat faktum och allmän vetskap. Tissot skickade sitt verk till den bästsäljande upplysningsfilosofen och moralpedagogen Jean-Jacques Rousseau, som svarade genom att flitigt hänvisa till Tissots medicinska expertis i sina egna texter om onanins nedbrytande karaktär (Laqueur 2003:35–45). På detta sätt spred sig bilden av onani som en av de mest skräckinjagande synder som kunde begås – en synd som ledde till både kroppens och själens förfall. I somliga fall fungerade den som en form av gateway-drog till tyngre synder såsom exempelvis sodomi, otrohet eller prostitution. I andra fall ansågs onanin vara att betrakta som den tyngsta synden i egen rätt. Bortom oräkneliga förslappningar eller hysteriska aktiveringar av kropp och sinne – från asocialitet, världsfrånvärdhet och asexualitet, till promiskuitet, dekadent omoral och omätlig njutningslystnad – ledde denna avskyvärda syssla i många fall också till blindhet, dövhet, eller till och med ond bråd död, för den av sinnenas övermättnad uttömde individen (Laqueur 2003).

De motsägelsefulla egenskaper som tillskrevs onanisten i denna första fas av onanins västerländska kulturhistoria är alltså samma egenskaper som tillskrivs den arketypiska romanceläsaren, vare sig hon tar formen av Emma Bovary eller Annie Wilkes. Oförmögen att hålla isär fiktion och verklighet rör sig läsaren mellan soffan och kylskåpet iklädd en urtvättad sweatshirt med kattmotiv. Hon är asocial, världsfrånvärd och asexuell. Hennes smååtande trots ständiga dieter signalerar emellertid lika mycket njutningslystnad som asexualitet. Romanceläsaren kan inte hålla sig borta från skafferiet, lika lite som hon kan hålla sig borta från

6 Den fullständiga titeln var i själva verket *Onania; or, The Heinous Sin of Self Pollution, and all its Frightful Consequences, in both SEXES Considered, with Spiritual and Physical Advice to those who have already injured themselves by this abominable practice. And seasonable Admonition to the Youth of the nation of Both Sexes* (Laqueur 2003:13f).

sina romantiska berättelser. En social tillbakadragenhet signalerar alltså lika mycket en dekadent omoral som en omättlig njutningslystnad. Hon kan inte bekymra sig med sociala strävanden – med yrkesliv, dejting eller stimulerande nätverk – eftersom den promiskuöst njutningslystna romanceläsaren är alltför uppslukad av romantiska fantasier om bystiga oskulder och muskulösa herremän.

Laqueur (2003) påtalar också just hur det privata läsandet, i synnerhet av fiktion och romaner men också av pornografi, har satts i samband med onanin sedan dess ”genombrott” under tidigt 1700-tal. Rita Felski (2003) beskriver i sin tur hur medelklasskvinnor har utgjort en viktig del av den läsande publiken från 1700-talet och framåt och hur läsande för njutning i allt högre grad kom att ses som ett kvinnligt nöje. När olika skribenter ville lyfta fiktionens korrupperande och farliga egenskaper, började de allt oftare porträttera den lättrogna läsaren som kvinna. Emma Bovary må vara det mest berömda exemplet på en enfaldig kvinnlig läsare, men litteraturhistorien svämmar över av hjältinnor som förväxlar fiktion med verklighet (ibid:29). Onani och privat läsning uppstår alltså inte endast som problem i det västerländska kulturella medvetandet vid samma tidpunkt i historien, utan det gemensamma problem de utgjorde förkroppsligades i bilden av den läsande kvinnan. Även Laqueur (2003) uppmärksammar att den onanerande kvinnliga läsaren fick ge ansikte till fiktionens korrupperande faror:

She was the misguided reader par excellence, the enthralled reader, the prototypical victim of imaginative excess, the representative of “the literary marketplace rather than the literary public”, the perfect onanist. (ibid:340)

Mäns fantasier om kvinnors läsande, självabsorbering, sexuella begär och onani, har en lika lång historia som patologiseringen av onani, menar Laqueur (2003), och i den erotiska och pornografiska bildkonsten porträtteras hon som underkastad romanens, konsumtionens, fantasins och njutningens lockelser på en och samma gång. På 1600-talet börjar det dyka upp en mängd porträtt av kvinnor som drömskt läser romantiska brev; något som Laqueur påpekar är nytt i sig då främst män figurerade som läsare av (om än mer professionell) korrespondens i tidigare bildkonst. På 1700-talet har den läsande kvinnan emellertid etablerat sig

som motiv och Laqueur exemplifierar med en rad europeiska målningar där hon, placerad i en luxuös miljö, verkar omedveten om sin omgivning och förlorad i sin bok. Bilderna signalerar i varierande grad, från återhållen till explicit, alltid en viss sensualism, när den läsande kvinnan hänger sig åt fantasier i sin ensamhet (ibid:339–56). Felski (2003) refererar i sin tur till Kate Flints genomgång av synen på kvinnors läsande i 1800-talets England. Också hon riktar särskild uppmärksamhet mot de bilder av läsande kvinnor som Flint sammanställt. På bilderna figurerar den kvinnliga läsaren slappt utsträckt på en soffa eller hemligt försjunken i en förbjuden bok och Felski menar att hon utstrålar en lidelsefull nyfikenhet och hängivelse. Vanliga bilder av kvinnliga läsare bar alltså på en uppenbar sexuell laddning och Felski (2003) beskriver den som betecknad av just autoerotik: "As a solitary activity that can be compulsive and guilt-ridden, women's reading conjured up the specter of auto-erotic pleasure" (ibid:29). De 1700-talsbilder som Laqueur (2003) använder menar han talar till en manligt kodad blick, där den läsande kvinnan utgör en voyeuristisk njutning för den åskådande mannen. Samtidigt, påpekar han, avporträtterar bilderna en kvinna som tar kontroll över sin egen njutning och som, så att säga, lägger vantarna på sin egen kropp (ibid:339–56). Med detta antyder Laqueur det som jag menar utgör det verkliga "problemet" med romanceläsning, nämligen möjligheten att de av den romantiska fiktionen absorberade kvinnorna är totalt oberoende av de män som iakttar och kommenterar dem. Romanceläsaren, liksom onanisten, kan sägas förkroppsliga möjligheten till sexuell självförsörjning.

Apropå försörjning är det på sin plats att återge den roll som Laqueur (2003) tillskriver den nya marknaden i sin förklaring till varför onanin blev ett sådant problem från 1700-talet och framåt. Som jag diskuterat beskrivs ju den form av läsning som associeras med romance som just konsumerande. I linje med detta menar Laqueur att de egenskaper som kopplades till onani utgjorde ett hot mot en välordnad marknad. Med moderniteten kom fantasin, ensamheten och överflödet att upphöjas. Samtidigt blev onanin ett slags elak dubbelgångare till dessa nya dygder, deras mörka spegelbild. Parallellt med marknadens beroende av människors önskan efter mer, efter att begära mer än de faktiskt behövde, spökade nämligen samma egenskaper i onanin. Med marknadens logik kom likhetstecken att dras mellan onani och en okontrollerad kredit,

då de båda byggde på falska behov och var beroende av fantasin, att kunna göra verklighet av något som inte fanns. Sex som involverade mer än en person var dessutom i någon mån styrt av tillgång och efterfrågan, medan onanin lirkade sig runt alla sociala hinder – den var totalt okontrollerad och ostopptbar. Till skillnad från verkliga utbyten av varor, pengar och (också sexuella) tjänster som stimulerade produktion och socialitet, ansågs en okontrollerad kredit såväl som onani göra det motsatta (ibid:276–95).

Onanin kan alltså beskrivas som en ensidig konsumtion, en som tar och tar utan att ge. Den hotade också, liksom andra imaginära resurser, med ett samhällsfrånvänt och samhällsfarligt oberoende. Onanin, liksom romanen, byggde på vad Laqueur (2003) benämner som en falsk epistemologi, det vill säga ett ignorande av verkligheten eller, ännu värre, en medveten förvanskning av den. Laqueur föreslår inte att den nya läsningen – tyst, privat och uppslukande – eller nytt innehåll i läsningen, såsom romanen eller pornografi, eller den nya marknaden för massproduktion och distribution av böcker och bilder, skapade onanin. Men onanin var dit läsandet och skrivandet kunde leda om det förlorades bortom kontroll. Dessutom, menar Laqueur (2003), har människor såvitt vi vet alltid onanerat. Det är emellertid med uppkomsten av den privata läsningen, tillsammans med uppkomsten av privata rum och privat tid, som den tidigare ofarliga sysslan formar sig till en mörk och hemlig synd. Den suspekta ensamheten, den gränslösa fantasin och den upplevda oundvikligheten i beroendeframkallande frosseri, var faror inneboende i både onanin och den privata läsningen, och de skapade så i viss mån varandra (ibid:294–307).

Sexgalen, lesbisk och omogen

Som jag tidigare nämnt menar Laqueur (2003) att onanins kulturhistoria inträder i en ny fas under tidigt 1900-tal. Runt 1900 försvann nämligen den medicinska sjukdomsförklaringen av onanin. Inom det medicinska samtalet förflyttades den istället till psykologins område och onanin blev en avgörande komponent i den nya riktning inom fältet som då växte fram, nämligen psykoanalysen. Istället för Tissot och Rousseau

blev nu Sigmund Freud onanins store uttolkare. Freud skapade ett teoretiskt komplex där onani utgjorde den ursprungliga sexualiteten och skuld över onani den ursprungliga skulden. Onanin formulerades nu alltså som del i en normativ utveckling. Däremot måste den som ville utvecklas normalt successivt överge onanin för mer mogna och vuxna sexuella aktiviteter (ibid:360–71). Den vuxna sexualiteten kan i detta sammanhang översättas till den heterosexuella, reproduktiva sexualiteten. Jag kommer snart att diskutera detta närmare, men vill redan här lyfta hur föreställningar om tid spelar in i dessa uppfattningar om det normala. Elizabeth Freeman (2010) diskuterar detta, när hon beskriver hur tabubelagda sexuella beteenden (såsom exempelvis oral och anal fixering) av Freud definierades som en del i barnets utveckling mot en vuxen, reproduktiv sexualitet. Freeman talar inte om onanin, men påpekar att vissa icke-reproduktiva sexuella handlingar redan på 1700-talet hade börjat omtalas som ”förspel”. Dessa handlingar betraktades som godtagbara förberedelser inför den reproduktiva heterosexuella akten men inte som substitut för den. Hos Freud placeras dessa ”förberedande beteenden” i barndomen och när de uppträder hos vuxna är det som kvarliggande rester som subjektets psyke inte effektivt kunnat hantera och lämna bakom sig. När dessa beteenden gör sig påminda hos den vuxna individen är de alltså symptom på inte endast en sexualitet utan också en temporalitet, som bryter mot det normativa (ibid:7ff). Den syn på onani som utvecklades genom psykoanalysen under tidigt 1900-tal kan alltså möjligen förklara hur intresset för Twilight tycks kunna accepteras i tidig ålder, medan ett vuxet romanceintresse signalerar en utveckling som regredierat eller aldrig egentligen mognat och civiliserats. Den vuxna romanceläsaren, liksom den vuxna onanisten, blir enligt ett sådant resonemang väldigt konkret ”omogen”.

När Laqueur (2003) beskriver synen på onani under tidigt 1900-tal, menar han att det blev samhällets uppgift att omvandla den autoerotiska impulsen från dess okultiverade urform till kultur, genom utbildning och en moraliskt sund och riktig uppfostran. Att onanin slutade betraktas som en fysisk sjukdom hos individen, menar han emellertid inte innebar någon större förändring för det problem den utgjorde i det kulturella medvetandet. Onanin framstod istället desto tydligare som vad den alltid betraktats som, nämligen en moralisk patologi, och i dess led följde allmän moralisk nedbrytning. Somliga kunde till och med

visa statistik, såsom att var tionde fall av ungdomsbrottslighet var en direkt följd av onanins nedbrytning av individens moraliska gränser (ibid:360–71).

Hur främmande idéerna om onanins demoraliserande effekter än kan verka för en nutida läsare, dyker samma tankegodis upp i relation till dagens romanceläsning. Som jag nämnt hävdar en grupp amerikanska hälso- och beteendevetare (Bonomi et al. 2014) till och med att de har fastslagit ett samband mellan läsning av *Fifty Shades* och vad som definieras som riskbeteenden relaterade till destruktiva relationer. Efter att ha intervjuat ett antal unga kvinnor, alla studenter vid samma amerikanska universitet varav ungefär en tredjedel hade läst åtminstone en del ur romantrilogin, menar forskarna bakom studien att de kan visa på ett samband mellan åstörningar, destruktiva relationer, stort intag av alkohol, flertalet sexuella partners (fem eller fler någonsin alternativt att med någon sexpartner haft analsex) och läsningen av *Fifty Shades*. Idén att det är möjligt att uppvisa samband mellan läsandet av en omtalad bestseller och vissa beteenden hos en person under dess livstid är anmärkningsvärt i sig. Denna hälsoundersökning fokuserar snarare en viss problembild – unga kvinnor som uppträder promiskuöst i relation till sex, mat, alkohol och böcker – och jag vill hävda att studien mer än något annat antyder att det medicinska patologiserandet av vissa beteenden fortfarande mest härstammar från idéer om moral.

Jag skulle också redan här i viss mån vilja modifiera Laqueurs (2003) beskrivning av hur onanin förflyttades från en medicinsk till en moralisk sfär i början av 1900-talet. Onanin fortsatte nämligen att utgöra centrum för medicinskt intresse under tidigt 1900-tal, även om det som sjukförklarades (och behandlades) var "livmodern", "klitoris" eller "kvinnan". Men utan att gå händelserna för mycket i förväg vill jag först återvända till Laqueurs (2003) beskrivning av hur talet om onani förändrades under tidigt 1900-tal. Laqueur menar nämligen att de nya beskrivningarna av onani fortsatte tala direkt ur 1700-talets onanidiskurs, även om deras begreppsapparat hämtades från Freud. Ensamsex betraktades som den radikala motsatsen till samlag – att hänge sig åt fantasin och därmed stanna i ett infantilt tillstånd, till skillnad från att uppnå njutning genom det själsliga värde som ges en ansvarstagande vuxen individ. Ur detta följer också argumentet att onanin betraktades som betydligt värre för kvinnor än för män. Onanins kroppsliga effekter skapade ett

avståndstagande från korrekt socialisering och kraven på kvinnor att korrekt socialisera sig var högre. Giftna kvinnor kunde avlägsna sig från äktenskapsängeln när de upptäckte att de var bättre rustade att ge sig själva njutning och ogiftna kvinnor kunde skydda sig från graviditet genom att använda onanin som substitut för heterosexuell samlag. Laqueur beskriver till och med onanin som "the act through which women signaled their rejection of the normative sexual order" (ibid:372).

Freeman (2010) visar som sagt hur centrala uppfattningar om tid är i Freuds teorier om ett normalt och förväntat vuxenblivande. Freeman, som arbetar inom den inriktning av queerteori som kallas för queer temporalitet, använder begreppet "chrononormativity" (ibid:xxii), som en tidsbetecknande motsvarighet till heteronormativitet. Krononormativiteten betecknar alltså den normativa tiden; den som framställer sig som självklar, naturlig och nödvändig. Tid, menar Freeman, utgörs i själva verket av historiskt specifika och maktasymmetriska regler, som organiserar samhället och våra kroppar. Genom krononormativiteten implementeras institutionella krafter i oss som ett slags dolda rytmer. Vi själva upplever dessa som självklara tempon och rutiner. Liksom andra former av normativitet upplevs nämligen krononormativiteten som naturlig av dem som privilegieras av den (ibid:3). Freeman sätter den tidsliga normativiteten i samband med heteronormativiteten. Ett annat exempel på en sådan analys är Judith Jack Halberstam (2005) som särskilt kopplar en heteronormativ tideräkning till reproduktion. Detta eftersom det reproduktiva systemet kan sägas strukturera livet, då en ungdom förväntas bli vuxen och sedan åldras enligt de kulturella föreskrifter som beskriver hur dessa olika delar av livet ska levas. Ett reproduktivt livsnarrativ låter vuxendomen tydligt bryta med barndomen när den vuxna stadgar sig i äktenskap och gör sig ansvarsfull genom föräldraskap (ibid:152f). Fanny Ambjörnsson (2010) visar till exempel hur valet att inte inordna sig i monogama tvåsamheter ofta uppfattas som just omoget, oansvarigt och barnsligt.

Även Sara Ahmed (2006) diskuterar hur det sociala organiseras genom överenskommelser om tid och rum. Det är därför, menar Ahmed, som vi kan uppleva det som att vi är "out of time" eller "out of place" (ibid:13) med andra när vi känner att vi inte passar in – vi är "osynkade" helt enkelt. Föreställningar om tid och rum kan alltså sägas forma både hur vi begripliggör världen och hur vi själva rör oss i den. Hur vi orien-

terar oss – åt vilket håll vi riktar oss, vart vi är på väg eller om vi tappar riktning – formar oss på specifika sätt. Ahmed (2006) väljer därför att undersöka ”sexuell orientering” som en bokstavlig riktning – vi vänder oss bort från vissa kroppar och praktiker och vi närmar oss andra. När vi gör dessa orienteringar förhåller vi oss samtidigt till vissa föreslagna vägval. Vägar skapas genom att tillräckligt många människor beträder dem, och på motsvarande sätt växer de igen om de aldrig används. Om vi följer den väl upptrampade väg som många gått före oss blir resan mer bekväm och vägen själv stakar ut riktningen. Om vi går raka vägen kommer vi snabbare fram. Ahmed relaterar detta till heteronormativitet genom att föreslå att det att följa andras riktning och gå raka (straight) vägen är ett sätt att göra ”straightness”, att ”bli straight” (ibid:16). Den som gör avsteg från denna väg, den som stannar för länge på ett ställe eller letar sig tillbaka på den, är alltså någon som inte går raka vägen, som avviker från en straight väg (ibid:1–24). Den onanistiska romanceläsaren kan enligt ett sådant resonemang sägas rikta sig åt fel håll i sin sexuella orientering: hon vänder ryggen åt andras kroppar och riktar sig inåt (mot fantasin och mot den egna kroppen) och mot fel fysiska objekt (mot böcker). Men onanisten kan också, i enlighet med den syn på sexuell utveckling och mognad som utvecklades under tidigt 1900-tal, sägas sträva både bakåt (när hon ägnar sig åt sexuella beteenden som hon borde lämnat bakom sig) och stanna upp (när hon ägnar sig åt en steril sexuell verksamhet istället för den reproduktiva väg som leder framåt). Den onanistiska romanceläsaren kan ur det perspektivet beskrivas som queer, då hennes vägval är krokiga och riktningen vriden.

Onanin kan också beskrivas som att den intagit en queer position i västerländsk kulturhistoria och den delar en parallell och ofta interrelaterad historia med homosexualitet. Men onanin kopplades inte endast till homosexualitet, utan blev under 1700- och 1800-talet associerad med all form av föreställd avvikande sexualitet. Laqueur (2003) beskriver hur onanin ansågs kunna orsaka såväl sexuell apati som sexuellt raseri och frosseri. För kvinnor ledde idén om onanistens överdrivna sexuella begär till uppkomsten av en särskild diagnos – nymfomani – och lesbiskhet, nymfomani och onani smälte samman och beblandades på diffusa vis (ibid:254–66). Carol Groneman (1995), som undersöker nymfomani under 1800-talet, beskriver hur sjukdomen i likhet med en rad andra utbredda ”kvinno sjukdomar” under det sena 1800- och tidiga 1900-talet,

ansågs härstamma från kvinnans reproduktiva organ. Ibland beskrevs beteenden såsom att slita av sig kläderna och tvångsmässigt onanera bland folk som nymfomani. Ibland beskrevs kvinnor som smyckade sig, använde parfym, flirtade eller talade om giftermål framför män som nymfomaner. En läkare menade att blonda kvinnor mellan sexton och tjugofem års ålder var mest utsatta för sjukdomen, medan andra menade att den huvudsakligen drabbade tonårsflickor, oskulder och änkor. Beskrivningar av nymfomanen liknar alltså, som vi kan se, Mussells (1984) beskrivning av den stereotypa romanceläsaren som tonårsflicka, frustrerad nucka eller uttråkad hemmafru. Nymfomanin associerades med för mycket sex, för vidlyftiga sexuella fantasier och onani. Liksom onanin betraktades den varierande som symptom, orsak och sjukdom i egen rätt.

Men nymfomanin hade som sagt inte bara nära samband med onani utan också med lesbiska beteenden, och Groneman (1995) beskriver hur flickor som onanerade i grupp eller kvinnor som levde tillsammans också beskrevs som nymfomaner. Några läkare beskrev lesbiskhet som att den härstammade från ett överdrivet sexuellt begär och svaga nerver. En brittisk psykiatriker varnade för att låta unga flickor eller nervsjuka kvinnor läsa om lesbisk kärlek då de känslor erfarenheten kunde väcka skulle förslava dem och utlösa nymfomani (ibid). Sexuella begär, fantasier och beteenden hos kvinnor som på minsta sätt avvek från föreskriven heterosexuell sedesamhet kopplades alltså samman och sjukförklarades (och den privata läsningen verkar alltid lura mellan raderna). Elaine Showalter (1987) menar, i sin historiska översikt över kvinnors sinnessjukdom i England, att okontrollerad sexualitet utgör den avgörande definitionen av det som betraktades som kvinnlig galenskap under 1800-talet. Den avvikande kvinnliga sexualiteten centrerades i hög grad runt klitoris. Showalter beskriver hur kirurgiskt avlägsnande av klitoris (och ibland blygdläppar) användes som en behandlingsform för kvinnlig galenskap. Behandlingen var visserligen inte utbredd i praktiken men symboliskt spelade den desto större roll. Avlägsnandet av klitoris innebar nämligen avlägsnandet av en sexuell njutning fristående från reproduktion. Det var den autonoma sexuella njutningen som identifierades som roten till galenskap hos kvinnor, menar Showalter, och det är därför logiskt att många berättelser om framgångsrika behandlingar avslutas med att patienten blir gravid (ibid:74–7).

Även i de psykoanalytiska teorier som växer fram under tidigt 1900-tal spelar klitoris en särskild roll. Som jag tidigare nämnt beskriver Laqueur (2003) att onani från och med sekelskiftet 1900 kunde godkännas i tidig ålder. Det var den vuxna onanin som signalerade en farlig väg och ett avvisande av ens plats i den civiliserade ordningen. Onani betraktades inte endast som ett svek mot samhällets förväntningar på framförallt kvinnor. Den signalerade också, hos kvinnor, en fysisk och psykisk utveckling som på något sätt stannat av, regredierat eller sparat ur. Onanin i barndomen kunde nämligen sägas flagga för sexualitetens senare utveckling; den kunde betraktas som en form av träning för den äkta varan och behövde genomföras och därefter lämnas. Men för kvinnor var detta en ganska komplex affär eftersom de, som Laqueur (2003) uttrycker det, övade inför fel show. Kvinnor var nämligen inte endast tvungna att ge upp onanin för att uppnå ett önskvärt vuxenskap, utan också den typ av orgasm de vant sig vid. Från barndomens stimulans av klitoris, behövde kvinnan flytta över sin erogena laddning till vagina, och enligt psykoanalysens idéer överge fantasier om maskulin aktivitet till förmån för verkligheten av feminin passivitet (ibid:70–3). Genom Freud och den framväxande psykoanalysens syn på onanin som sexualitetens kärna, dess mest primitiva och otyglade urform i det polymorft perversa barnet, kunde den vuxna onanin betraktas som ”det bortträngdas återkomst” hos både kvinnor och män. Men Laqueur understryker alltså att onanin hos kvinnor inte bara var ett tecken på misslyckande i instiftandet av en vuxen sexualitet, utan också ett mer påtagligt hot mot idén om vuxna kvinnors kroppar som ämnade för heterosexualitet – endast valet av erogen kroppsdel i onanin signalerade ett mer radikalt avvisande av den sexuella ordningen (ibid:392f). Återigen blir det möjligt att använda Ahmeds (2006) tankar om sexuell orientering för att förstå hur den vuxna onanisten bryter mot förväntade begärsriktningar, då hon både aktualiserar begär hon borde lämnat bakom sig (hon går åt fel håll) och orienterar sig ”fel” – mot fel kropp (sin egen) och fel delar av den (den ”sterila” klitoris).

Groneman (1995) diskuterar det medicinska intresset för just klitoris. Läkare under sent 1800-tal beskrev nämligen hur kvinnliga onanister lätt kunde kännas igen till följd av deras förstörade eller erigerade klitoris; ett drag de beskrevs dela med nymfomaner och prostituerade. Också lesbiska kvinnor beskrevs ha en förstörad klitoris och tidens läkare

föreställde sig att den fungerade som en form av penis i en imitation av heterosexuellt samlag. Groneman påpekar att detta inte endast påvisar tidens läkares oförmåga att föreställa sig andra former för sex än penetrerande, heterosexuellt, utan även att det var den lesbiskas appropriering av "maskulina" genusbeteenden som särskilt skrämde (ibid:234–6). I enlighet med den heterosexuella matrisens logik gör alltså avvikelser från förväntat feminint beteende att begärsriktningen ifrågasätts, liksom avvikelser från förväntad begärsriktning gör att "kvinnligheten" ifrågasätts. I likhet med den skräckinjagande romanceläsaren Annie Wilkes, beskrivs den "okvinnliga kvinnan", den som avviker från en föreskriven femininitet, som "fallisk". Liksom med Annie Wilkes fungerar hennes falliskhet inte bara som symptom på, utan också som förklaring till hennes avvikelse, det vill säga som en sjukdom som kan och bör behandlas.⁷

Groneman (1995) beskriver hur det vid sekelskiftet 1900 spred sig en rädsla för att kvinnor som rörde sig bort från hemmet genom exempelvis arbete eller utbildning skulle just maskuliniseras. En växande andel yrkeskvinnor, feminister och högutbildade kvinnor som lät bli att gifta sig intog "manliga roller" i samhället och befarades samtidigt anamma vad som betraktades som en maskulin mer aggressiv sexualitet. Det är mot bakgrund av dessa rädslor, menar Groneman, som de psykoanalytiska teorier utvecklas som fastslår att kvinnors naturliga sexualitet är passiv och att den endast kan och bör tillfredsställas genom heterosexuellt vaginalt samlag. Det är i samma historiska kontext, mot bakgrund av den växande kvinnorörelsen, som Huyssen (1986) förlägger sin diskussion om feminiseringen och förkastandet av masskulturen och av den kvinnliga läsaren. Det är också mot denna bakgrund som inte bara Showalter (1987) utan också den svenska idéhistorikern Karin Johannisson (1994) diskuterar den kvinnosjuklighet som utbreddes sig över Europa och Nordamerika vid sekelskiftet 1900.

7 I fallet Annie Wilkes kan en argumentera för att Annies "sjukdom" inte undergår behandling utan förintelse, när hon slutligen dödas av Paul Sheldon. Det är å andra sidan av symbolisk vikt att Annie förintas genom en typ av våldtäkt, där den ditintills passiviserade Paul hämnas genom att med våld pressa in det brinnande manuskriptet till den nya kärleksromanen i Annies mun. Annie, som beskrivits som skrämmande openetrerbar, kan alltså slutligen penetreras och avvärjandet av hotet Annie sker således genom ett återställande av Annie till "kvinna" (se t.ex. Lant 1997).

Liggande läsning

Karin Johannisson kallar sin bok om det sena 1800- och tidiga 1900-talets kvinnosjuklighet för *Den mörka kontinenten* (1994). Titeln lånar hon från Freud, som använde dessa ord för att beskriva sin syn på kvinnan som ett dunkelt och gåtfullt landskap. Johannissons bok behandlar decennierna kring sekelskiftet, en period hon beskriver som: ”präglad av starka inre spänningar och en intensiv medikalisering av kvinnokroppen” (ibid:8). Liksom Laqueur (2003) beskriver onanin som ett moraliskt problem, det moderna livets och jagets baksida, placerar Johannisson den svenska och västerländska kvinnosjuklighet hon undersöker i ett samhälle i omdaning. De nya sjukdomsbilderna ser hon som en direkt effekt av relationen till denna nya sociala ordning.

Johannisson (1994) beskriver hur det under 1800-talet hade formats två viktiga kvinnobilder: dels den bild som kopplades till underklasskvinnan och som beskrev henne som stark, farlig och smittsam och dels den bild som kopplades till överklasskvinnan och beskrev henne som svag, skör och sjuklig. Den framväxande industrialismen förändrade könens roller och sfärer när samhället delades in i en produktions- och en reproduktionssfär och även om arbetarklassens kvinnor fortfarande befann sig inom produktionen som arbetskraft (om än utan makt över dess medel), förlades medel- och överklassens kvinnors hela tillvaro till hemmen. Där levde de sedan relativt isolerade med ansvar för omsorg, hem och barn. Under denna tid växte också medelklassen som klass och borgerlighetens värden och normer kom att ges tolkningsföreträde. Av denna anledning, menar Johannisson, var det också bilden av borgerlighetens kvinna som formade bilden av ”kvinnan” och borgerlighetens kvinnosyn som kom att utgöra ett slags modell för det ideala kvinnolivet (ibid:14ff). Det är i detta sammanhang som den romanläsande kvinnan återfinns. Jag har redan tidigare beskrivit hur borgarklassens kvinna inte bara utgjort en viktig del av den läsande publiken sedan 1700-talet, utan också hur den privata läsningen alltmer kom att associeras med henne (Felski 2003:29). Återigen kan den av sin läkarmake dyrkade hemma-hustrun Emma Bovary få tjäna som exempel – nu på medelklasskvinnans isolering i hemmet.

Johannisson (1994) beskriver vidare hur den borgerliga familjestrukturens beroende av och nära dyrkande syn på hemmafrun förändrades

i ton under andra halvan av 1800-talet. Relationen mellan de kompletärt indelade könen hårdnade och särskiljandet fick en uttalat hierarkisk laddning. Kvinnan började nu framstå som en avvikelse från den norm som mannen utgjorde: ”en människovarelse styrd av sin kropp, en kvinnovarelse präglad av svaghet” (ibid:19). Groneman (1995) beskriver, som jag tidigare nämnt, samma historiska skede i västvärlden när hon diskuterar konstruktionen av nymfomanin. Beskrivningen av kvinnors natur som knuten till deras reproduktiva organ började få medicinskt fäste redan i slutet av 1700-talet. Enligt en sådan kvinnosyn var det naturligt för kvinnor att ägna sina liv åt rollen som hustrur och mödrar. Men under senare halvan av 1800-talet förändrades livet för många kvinnor. Idealbilden av kvinnan – den naturligt passiva och hemorienterade borgerliga hustrun – motsades av att allt fler kvinnor engagerade sig i den offentliga debatten och i kvinnorörelsen, ställde krav på rösträtt och rätt till utbildning och dessutom gifte sig senare och skaffade färre barn. Detta skapade inte endast en sexuell problembild runt de kvinnor som bröt mot normen om den sedesamma medelklasshustrun genom att organisera sina liv på andra sätt. Den kyska medelklasskvinnan i sin roll som dotter, hustru och mor betraktades nämligen som en väktare av traditionella värden i ett samhälle i snabb förändring – minsta gränsöverskridelse i dessa roller hos borgerlighetens kvinnor utlöste därför desto större rädsla hos de som månade om dessa ideal (ibid).

Sjukdomsbeskrivningen nymfomani, menar Groneman (1995), kan ses som en manifestation av dessa rädslor – en kvinnlig sexualitet som är totalt bortom kontroll: bortom kvinnans egen kontroll, men också omöjlig att kontrollera av läkare, mödrar, makar eller av ”naturens lagar”. En farhåga var att över- och medelklassens kvinnor skulle ta efter arbetarklassen om de vistades alltför mycket utanför hemmet. Arbetarklassens kvinnor uppfattades som sexuellt hämningslösa. Men borgerlighetens kvinnor varnades lika mycket för att hemfalla åt överklassens excesser och rekommenderades att undvika nymfomani genom att hålla sig borta från allt som kunde uppmuntra till hedonistiska njutningar – kött och kryddor, feta såser och alltför mjuka kuddar och madrasser (ibid). Båda dessa hotbilder framträder i bilden av den föraktade romanceläsaren: den uppåtsträvande, lyxsuktande Emma Bovary och niddbilden av den proppmätta underklasskvinnan Annie Wilkes med ena handen i chipspåsen och den andra... bläddrandes i en massproducerad romantikberättelse.

Johannisson (1994) berättar en ofta våldsam historia om den kvinnosjuklighet som spred sig bland borgerlighetens kvinnor runt sekelskiftet 1900. Den sjukroll som allt fler kvinnor plötsligt intog beskrivs av Johannisson – i likhet med Laqueurs (2003) beskrivning av onanins relation till modernitetens samhällsideal – som en mörk spegelbild av tidens kvinnoideal. Husets ängel, tyst och passiv, slutade plötsligt röra sig och tala genom hysteriska förflamningar och stumhet. Den till sinne och kropp förfinat bräckliga kvinnan började svimma, blev sängliggande och sjukligt nervös. Intressant i en jämförelse mellan beskrivningar av sekelskiftets kvinnosjuklighet och Laqueurs onanihistoria är att onani faktiskt verkar fortsätta fungera som ett centralt medicinskt fokus även efter 1900-talets inträde. Johannisson (1994) diskuterar visserligen sällan uttryckligen just onanin, men en snabb överblick över hennes rubrik-sättning i kapitlet om ”Kvinnans sjukdomar” gör sambanden tydliga. Varje rubrik behandlar en åkomma som gavs särskild medicinsk vikt vid sekelskiftet 1900, och utöver de sjukdomar som direkt refererar till den mytomspunna livmodern, såsom ”menstruation”, ”graviditet, barnsäng” och ”menopaus”, finner vi förstås också psykoanalysens favoritsjukdom ”hysteri”, som koncist beskrivs av Laqueur (2003) med orden: ”hysterics are those whose autoerotic lives are in conflict” (ibid:389). Här återfinns också den sjukdom som Laqueur (2003) menar oftast kopplades till och uttrycktes som en direkt följd av onani för både kvinnor och män, nämligen nervsjukdomen neurasteni. I Sverige kom neurastenin i första hand att betraktas som en kvinnosjukdom, menar Johannisson (1994), och den främsta sjukdomsorsaken utgjordes av kvinnans underliv (ibid:143). I Johannissons redogörelse för sekelskifteskinnans alla symptom återfinns också ständigt just de åkommor som Laqueur pekar ut som associerade till onanin, såsom nervositet, ångest och depression. Detta antyder alltså att även om onanin slapp sin medicinska sjukdomsbeteckning runt sekelskiftet 1900, så fick ”kvinnan” på sätt och vis överta onanistens sjuksäng – den sjuka kvinnan utgjorde både det onanerande hotet och tidens stora sexuella hot.

Liksom Laqueur (2003) beskrivit den romanläsande kvinnans nära koppling till den framväxande onanistiska synden, anas hon också mellan raderna i Johannissons (1994) sjukdomsskrivning. Den kvinnliga sjukrollen, alltså hur en viss sorts sjuklighet blev ett utbrett kvinnobeteende vid denna tid, beskrevs av antifeminister bero på kvinnoemanci-

pationens onaturlighet och sjukliggörande. Av sexliberaler beskrevs den istället bero på sexuell frustration. I patientrollen intog kvinnan en i viss mån föreskriven kvinnoposition som underordnad sin överordnade manlige läkare och i sjukrollen kunde hon regrediera till ett barn i behov av vård och omsorg. Hysterikan beskrevs till och med som patologiskt attraherad av själva sjukrollen och hysterin behandlades med ett slags ritualiserande av underordning där hon utsattes för starka lavemang, slag, örfilar och kalla duschar (ibid:241ff). Beskrivningen är varken olik den feministiska forskning som talar om romanceläsarens regression till det föroidipala stadiet, eller den bild som ges av dagens Fifty Shades- och Twilight-läsare, där de agerar medskapare i sin egen underordning, på grund av dumhet, sexuell perversion eller både och. Andra förklaringar som erbjöds till kvinnosjukligheten var kvinnors missnöje med sina äktenskap, men också möjligheten att de fungerade som oskuldssfulla brickor i ett ekonomiskt spel, där läkare höll dem halvsjuka och lagom beroende medan de i sin tur finansierade läkarnas löner och forskningslaboratorier (ibid:245). Förklaringarna åkallar i detta sammanhang den uttråkade hemmafrun, likaväl som den naiva läsaren av skräplitteratur, groggy av massindustrins opium. Ytterligare en förklaring till kvinnosjukligheten var den moraliserande: kvinnor insjuknade på grund av ett alltför njutningslystet och lättjefullt liv. Kvinnor i de högre samhällsklasserna beskrevs framleva sina dagar i ett rus av meningslösa njutningar – konditorier, teatrar, baler, eller ”halfiggande i en soffa slukande en roman” (ibid:249) – och denna själsliga utarmning gjorde dem svaga, blodsjuka och nerviga. Att den främsta symbolbilden för en ”klassmedveten sensibilitet, men också för kvinnlig tomhet, leda och apati”, enligt Johannisson, var den ”neurasteniska kvinnan i sängen eller på schäslongen” (ibid:142), skapar inte bara ett intimt samband mellan onanin och kvinnosjukligheten, utan kan också kopplas till bilden av den kvinnliga läsaren av sentimental skräplitteratur. Tania Modleski (1986) ekar av Johannisson när hon beskriver den som: ”the vivid *image* of girls prostrate on chaise-longues, immersed in their worthless novels” (ibid:49).

Johannisson (1994) diskuterar inte den borgerliga kultur av kvinnors romanläsning som jämsides med onanin spred sig över samma geografiska och tidsliga utrymme i historien. Samtidigt anas hon hela tiden mellan raderna, den romanläsande kvinnliga onanisten. Det verkar i det närmaste vara hennes sjukdomshistoria som skrivs – den borgerliga

kvinnan, instängd i hemmet, svag, skör, sjuklig och passiviserad och samtidigt hysterisk, allt igenom sexuell och oändligt vag, dunkel och hotande – någon som behöver tas om hand och någon att passa sig för.

Men Johannisson läser också kvinnosjukligheten som en möjlig position för sekelskiftets kvinnor att inta; en ”sjukroll” som kunde väljas för att skapa handlingsutrymme i ett annars begränsat livsrum. Även Showalter (1987) tolkar sekelskiftets kvinnosjuklighet delvis som en anpassning till och delvis som en protest mot samtidens föreskrivna kvinnoroll. De nervösa symptomen, menar hon, gav uttryck för en olöslig konflikt mellan önskan att underkasta sig den förväntade självupppoffrande kvinnorollen i familjen och att agera som självständig individ (ibid:121–44). Som Johannisson (1994) förklarar kunde den borgerliga kvinnan, annars låst till en kvinnoroll som svag och passiv, agera ut ett helt register av känslor och beteenden genom sjukdomen. I relation till andra kunde sjukdomen ge vinster då familj och läkare visade sympati, vård och omsorg. Sjukdomen blev så ett sätt att tillskansa sig makt, då omgivningen underkastade sig den sjuka kvinnans behov. Dessa kunde likaväl vara ett behov av flykt och vila, en stund ifred och ett eget rum. Johannisson beskriver till och med hur den medicinska kvinnolitteraturen ofta uppgav okvinnlighet, det vill säga en ovilja eller oförmåga att anpassa sig till samtidens kvinnoideal, som anledning till varför kvinnor blev sjuka. En vanlig rekommendation på botemedel var att göra kvinnan gravid (ibid:229–73). Här blir det alltså återigen möjligt att knyta an till den heterosexuella matrisens och den straighta livslinjens logik, där snedsteg från en föreskriven kvinnoroll förmodas ”botas” genom heterosexualitet och reproduktion.

Vart vill jag då komma med denna beskrivning av en kulturhistoria som löper från onanins ”födelse” under tidigt 1700-tal till det sekelskifte och tidiga 1900-tal där borgerlighetens kvinnor plötsligt insjuknar i massor? Framförallt vill jag lyfta det faktum att kvinnosjukdomarnas och onanins likartade symptom tillskrevs just denna tids romanläsande borgarkvinnor. Detta förtydligar den sexuella patologisering som kvinnors privata läsning utsattes för. Samtidigt uppkommer en marknad för massproduktion av romantiska berättelser – föregångarna till vår tids romancegenre – och den mest arketypiska bilden av den borgerliga kvinnliga läsaren, Emma Bovary, hänger sig åt just dessa romantiska fantasier. Dessa samband, menar jag, kan utgöra en förklaring till ro-

manceläsandets låga status och ge en antydning om vad som motiverar den. Det är nämligen inte konstigt att de egenskaper hos onanin som Laqueur (2003) identifierar som viktiga för det hotet den utgör mot ett välordnat samhällssystem – såsom överflöd, omåttlighet, asocialitet och från heteronormen avvikande sexualitet – är teman som återkommer i min analys då de verkar genomsyra varje del av romanceläsning. Kort sagt, romanceläsning – denna främsta företrädare för normativ feminitet, könskonservatism och heterosexism – har ända sedan dess början betraktats som queer.

Skilda vägar

I sin kulturhistoriska översikt visar Laqueur (2003) hur hotet som onani utgjorde under 1700- och 1800-talet, under 1900-talet gradvis kom att samsas med andra betydelser. Dels handlar det om psykoanalysens syn på onanin som del i en normativ utvecklingskedja under tidigt 1900-tal, men också om ett löfte om självupptäckande och frigörelse från moraliskt förtryckande och normativa konventioner kring sexualitet i och med 1960- och 70-talets kvinno- och homorörelser. 1971 släpptes exempelvis första utgåvan av Boston Women's Health Book Collectives *Våra kroppar våra jag* (*Our bodies, ourselves*), där onani framhölls som en aktivitet för självupptäckande, men ännu mer för att bygga och berika gemenskap. Kvinnor kunde exempelvis samlas i grupp för att, i gemensam njutning och upptäckande, lära sig onanera tillsammans (Laqueur 2003:400–3). Normaliseringen av onani under 1900-talet skedde också genom en form av rehabilitering, bland annat genom Kinsey-rapporterna (1948, 1953) som påvisade hur vanlig onanin var och Masters and Johnsons studier (1966, 1970) som visade hur central stimulans av klitoris var för orgasm och hur den på inget sätt övergavs av kvinnor när de gick in i heterosexuella relationer (Laqueur 2003:74f). Onanins och romanceläsningens kulturhistorier kan alltså beskrivas som intimt sammanlänkade från 1700-talet och fram till början av 1900-talet. Under mitten av 1900-talet verkar de emellertid gå skilda vägar, då onanin alltmer normaliseras medan synen på romanceläsning fortsatt är relativt negativ. 1970-talets kvinnorörelse, som jag kommer diskutera mer ingående senare, utgör som sagt en central kraft i hyllandet av onanins frigörande

potentialer, medan den samtidigt kan beskrivas som en av romancegenrens strängaste kritiker.

När Don Kulick (2006) diskuterar mäns onani i dagens Sverige placerar han oss i den tredje fas av onanins kulturhistoria som Laqueur beskriver. Kulick menar att det i 2000-talets Sverige råder en bred social och politisk konsensus om onani som något eftersträvansvärt och nödvändigt. I svenska medier framhålls onanin som en väg till ett friskare och lyckligare liv, ett sätt att öka sin självkännedom och självuppskattning som ett led på vägen mot bättre och mer tillfredsställande relationer med andra. Trots detta närmast hyllande förhållningssätt till onani, menar Kulick, tas ämnet med regelbundenhet upp som en källa till oro och fördärv (ibid:69–72). Liksom Laqueur (2003) hävdar att ingen fas av onanins kulturhistoria egentligen ersatt en annan utan att de snarare samexisterar, verkar synen på onani i dagens Sverige vid närmare undersökning alltså mer komplex och mångbottnad. Kulick (2006) identifierar tre faktorer som inverkar på huruvida onanin betraktas positivt eller negativt. Dessa har att göra med plats, metod och frekvens: onanin bör utföras i det privata, den bör inte ta hjälp av massproducerade visuella hjälpmedel och den bör inte utövas alltför ofta (ibid:71f).

Kulick (2006) koncentrerar sin analys till de fall där mäns onani framställs som problematisk, alltså när den uppträder på fel plats, och utförs för mycket och på fel sätt. Exempel på detta är när mäns onani inspireras av pornografiska bilder och filmer och när denna typ av onani utövas för mycket. Detta framställs i sin tur som en farlig väg som kan leda till destruktiva sociala beteenden, såsom när "sexmissbrukaren" köper sex eller när porrinspirerade tonårspojkar pressar sina flickvänner till "avancerat sex".⁸ I Kulicks (2006) analys framgår det att mäns och

8 Jag sätter "sexmissbrukaren" och "avancerat sex" inom citationstecken då Kulick (2006) för en problematiserande diskussion kring dessa benämningar. Sexmissbruk – en diagnos som blivit allt vanligare sedan den först föreslogs i 1970-talets USA – är en subjektifierande diskurs, menar Kulick, där sexmissbrukaren, liksom 1800-talets hysterikor, onanister och nymfomaner, förkroppsligar "resultatet av en historisk uppsättning diskurser och rädslor, vilka denna tids läkare *skapade*" (ibid:82). Detta betyder alltså inte att det inte finns människor som lider av och söker hjälp för sexmissbruk, men att vad som bedöms som sexmissbruk och därmed problematiskt är en social och relationell

pojkaras onani oftare omtalas i dessa negativa termer än kvinnors. Talet om onani är könat, menar Kulick, och i ett svenskt offentligt samtal framställs kvinnors onani som entydigt positiv och önskvärd (ibid).

Det övergripande antagandet i mitt arbete är att romance kan betraktas som en form av kvinnlig onani som inte sanktioneras i ett svenskt och västerländskt offentligt samtal. Den negativa synen på romance är till och med möjlig att betrakta som ett motstånd mot kvinnlig onani. Detta motsäger inte nödvändigtvis Kulicks analys av talet om onani i Sverige, men det lyfter fram de regleringar och disciplineringar som detta tal skapar. Flickor och kvinnor uppmuntras att onanera, men endast om de gör det under särskilda former. Kulick (2006) visar hur flickor till och med utbildas i onani genom exempelvis tidningen *Veckorevyns* onaniskola. Där uppmuntras de att stänga av all elektronik och att göra det mysigt för sig själva på en privat och ostörd plats. Kulick jämför de råd som sexologen Malena Ivarsson ger till pojkar om att ta hjälp av erotiska bilder eller litteratur för att bygga mentala bilder av erotiska situationer med råden hon ger till flickor om att skapa sina egna fantasier (ibid:77–80). Den socialt sanktionerade onanin är alltså, som Kulick påpekar, den som inte tar hjälp av massmediala hjälpmedel. Om flickors och kvinnors onani uppmuntras i dagens Sverige så är det en onani som håller sig inom de sanktionerade ramarna. Följer vi Kulicks resonemang är det till och med möjligt att hävda att det finns en stark vilja att ”skola in” flickor i denna rätta sortens ensamsex.

Det blir i detta sammanhang relevant att se närmare på mottagandet av romance i den svenska kontexten. I synnerhet i relation till *Fifty Shades* (där den pornografiska potentialen i texten är mer uppenbar än i den kyskare *Twilight*) är många kritiker nämligen noga med att påpeka att de uppmuntrar allt som kan bidra till kvinnors sexuella njutning. Allt utom just *Fifty Shades* och romance vill säga. På hem-

konstruktion. Likaså är definitionen av vad som bedöms som avancerat kontra normalt sex en gemensamt framförhandlad överenskommelse. I detta fall ifrågasätter Kulick den icke-ifrågasatta utgångspunkten att analsex, som det här rör sig om, per definition är att betrakta som ”avancerat sex” (ibid:85ff). Värt att nämna i det här sammanhanget är att analsex identifierades som en del av ett sexuellt riskbeteende hos unga kvinnor, även i den tidigare nämnda hälsoundersökningen av *Fifty Shades*-läsare på ett amerikanskt universitet.

sidan *Feministbiblioteket* berättar exempelvis en recensent hur hon sett fram emot att läsa *Femtio nyanser av honom*, i förhoppning att berättelsen om en ung kvinnas sexuella uppvaknande ska öppna en ny sexuell värld också för henne. Hon blir dock mycket besviken när det visar sig att ”författaren slängt in Madame Bovary från 1800-talet i det moderna västerländska samhället” och att ”knappt något skiljer den från harlequinromanerna som man läste någon gång som vetgirig tonåring. Inga hands-on råd som man kan använda i sängkammaren. (...) Och sextet? Kanske är det här vad man kallar avancerad sex i USA, men här hemma i Norden har vi knullat såhär sedan urminnes tider. Vi brukar kalla det fredagsmys.” (Starkström 2012). När *Arbetsbladet* recenserar *Femtio nyanser av honom*, lyckas artikelförfattaren pricka in alla de saker romance vanligen anklagas för. Författaren ”måste få vittna om att den är lort. Hämta handspriten någon. Man vill gnugga händerna som vänt bladen”. Vidare beskrivs ”mjukporromanen” som ”[h]ar fått en halv värld att sukta” som ”skrattretande fånigt skriven, förutom oroande som tidsyttring” (Juggas 2012). Ändå är författaren nog med att poängtera att sågningen av *Femtio nyanser av honom* inte har något med bokens alla sexscener att göra. Författaren hänvisar till de mer högkulturellt erkända erotiska verken *Berättelsen om O (Histoire d'O, Réage 1954)* och *Venusdeltat (Delta of Venus, Nin 1977)* som bra mycket mer kittlande. ”Erotisk litteratur brukar ibland karaktäriseras som ett framgångsrikt sätt att utmana normer och utvidga samhällets toleransgränser, i förlängningen rent generellt ifrågasätta makten” berättar artikelförfattaren. Men inte *Fifty Shades*, konstaterar hon, som ”liksom 'Twilight', tvärtom manar till en inskränkning av toleransen och speglar det nymoralistiska USA. Håll på dig flicka!” (Juggas 2012).

Båda recensionerna är alltså nog med att understryka att det inte är kvinnors onani eller sexuella begär som är problemet, utan att den tar sig just denna form, i detta fall genom undermålig litteratur som uppmantrar till fel sorts sexualitet. Argumentationen skiljer sig alltså inte från den vanliga romanceskritiken, med undantaget att skribenterna verkar framhäva att de i andra fall vill uppmantra kvinnor att onanera så mycket de kan. Båda recensionerna landar dessutom i ett underkännande av det sex som gestaltas i romanen som faktiskt sex – antingen är det inte mer kittlande än lite folksunkigt fredagsmys eller så uppmanar det till och med till avhållsamhet. En tidigare nämnd *DN*-artikel går ännu

längre när den, som antyds redan i titeln ”E L James läsare längtar inte efter pisk utan efter att tämja mannen” (Berg 2013), hävdar att läsarna av *Fifty Shades* egentligen inte är intresserade av sex. I jämförelse med mer kvalitativt erkänd erotik underkänns inte endast *Fifty Shades* förmåga att utmana maktrelationer, utan även dess funktion som onaniunderlag ifrågasätts. Mottagandet av *Fifty Shades* i en svensk kontext skulle alltså kunna bekräfta Kulicks (2006) hävdande att kvinnors onani uppmuntras i dagens Sverige. Då den onani som förknippas med *Fifty Shades* och annan romanceläsning emellertid inte verkar tolereras, hävdas istället att den inte är att betrakta som onani överhuvudtaget.

Om en istället väljer, som jag gör i denna undersökning, att betrakta romanceläsning som just onani, kan en se hur den snarare än att framställas som en positiv, självutvecklande kvinnlig sysselsättning trillar över i den negativa vågskålen som Kulick beskriver. Romanceläsning blir då en form av onani som 1. tar hjälp av massproducerade, ofta textuella, stundom visuella, hjälpmedel; 2. ständigt befaras gå till överdrift och utövas för ofta, för engagerat, för mycket; 3. visserligen ofta utförs privat, men som ständigt spiller ut i det sociala på olika sätt. Det är denna tredje punkt som jag kommer att koncentrera mig på i mitt nästa kapitel, där jag diskuterar själva läsandet av romance. Romanceläsning, liksom möjligen all läsning, pendlar nämligen ständigt mellan det asociala och det sociala. När romanceläsningen betraktas som en form av onani tar sig denna pendling särskilda uttryck och får särskilda konsekvenser.

Den onanistiska läsningen

I detta kapitel har jag visat hur onanin och den privata (kvinnliga) läsningen verkar uppkomma som problem i ett västerländskt kulturellt medvetande vid samma tidpunkt i historien, under 1700-talet. De verkar också båda utgöra samma typ av samhällliga hot, där modernitetens nya dygder – individualism, oberoende och en ständig önskan om mer – hotar att förvrängas och gå till överdrift. Det var den känslomässigt påverkbara och verklighetsfrånvänt självabsorberade kvinnan som fick ge kropp åt det hot som onanin och den privata läsningen tillsammans utgjorde. Onanin delar också en historia med homosexualitet och andra

beteenden som betraktats som sexuellt avvikande. När onanin blev ett centralt fokus för den framväxande psykoanalysen under tidigt 1900-tal, kommer onani hos vuxna kvinnor – både mentalt och kroppsligt – att signalera ett avståndstagande från en normativ, heterosexuell kvinnoroll. Genom den samtida explosionen av kvinnosjuklighet bland borgarklassens kvinnor – en sjukdomsbeskrivning helt centrerad kring det gåtfulla ”kvinnoöknet” – understryks sambandet mellan onani, privat läsning och kvinnlig sexualitet ytterligare. Att samma associationer görs kring dagens läsare av *Fifty Shades* och *Twilight*, underbygger min tes att romanceläsning utsätts för en sexuell patologisering.

Jag har samtidigt visat hur onanins sjukdomsstämpel gradvis har försvunnit under 1900-talet – onanin betraktas numera ofta som sund och normal, ibland till och med föredömlig. Det är också här jag menar att onanins och romanceläsningens interrelaterade kulturhistorier tar olika vägar. Medan kvinnor i 2000-talets svenska offentliga samtal alltmer uppmuntras att onanera, framställs läsaren av *Fifty Shades* och *Twilight* som sexuellt felande, patetisk och perverterad. Även om onanin under 1900-talet har genomgått en form av rehabilitering menar Laqueur (2003) också att onanin fortsätter att hota, långt efter att den medicinska patologiseringen har övergetts. Det är onanins moraliska implikationer som följer sina egna vägar, då det stora problemet är dess självförsörjande självständighet (ibid:52). Om romancegenren är att betrakta som en sorts typexempel på heteronormativa berättelser, så utgör den onanistiska läsningen av dem vad som kunde beskrivas som det heteronormativa begärets grotesk. Utfört till överdrift, utan begränsningar, ges den onanerande romanceläsaren möjligheten till ett självförsörjande begär som riktar sig bort från heteronormativa relationer. Johannisson läser de hysteriska och nervsjuka borgerlighetens kvinnor vid sekelskiftet som utövare av en form av motstånd – en extremanpassning till omgivande kvinnoideal som gör dem allt annat än ideala (1994, se även Showalter 1987, Bordo 1993). På liknande sätt kan den onanerande romanceläsaren hävdas göra en extremanpassning i sitt begär efter den heteronormativa tvåsamhetens ideal, som gör att hon struntar i den heteronormativa tvåsamheten helt och hållet. Då hon blir fullt självförsörjande i att skapa och ge sig själv njutning genom läsningen, föreslår min analys av romanceläsning som onani att romanceläsningen gör läsaren känslomässig och sexuellt oberoende.

Laqueur (2003) menar att onani under 1700-talet antog formen av ett adjektiv, ett beskrivande ord, vars innebörd levde kvar ända in på 1900- och 2000-talet: "always pejorative, always pointing to an excess of imagination, to a lack of seriousness, to a retreat from reason and from proper, polite behavior" (ibid:62). Det är i denna beskrivning jag placerar min egen användning av ordet onani och dess former. När jag framdeles talar om onani syftar jag alltså mindre på det bokstavliga självmekandet (även om detta förstås ingår) och mer på en bildlig förståelse. Jag använder onani för att tala om en sexuell konnoterad självstimulans, med dess bibetydelser av överdrift, njutningslystnad och omåttlighet. Flera av de teoretiker jag tar hjälp av använder ordet "autoerotik" för att benämna onani eller sexuell självstimulans.⁹ Själv försöker jag skilja mellan den kulturellt associationstyngda förståelse av onani som jag arbetar med, och en något snävare förståelse av autoerotik. Autoerotik syftar hos mig främst till när begäret rör sig tillbaka mot den egna kroppen och personen, alltså när individen gör sig själv till föremål för sin egen erotiska beundran. Onanin däremot syftar till hur begäret rör sig i en mängd olika riktningar, åt alla möjliga håll, samtidigt.

Håll alltså gärna denna breda förståelse av onani i bakhuvudet när jag nu närmar mig själva läsningspraktiken. Det har nämligen blivit dags att definiera vad jag egentligen menar med en onanistisk läsning.

I början av detta kapitel diskuterade jag hur den föraktade roman-
celäsningen utspelar sig i fältet för den typ av läsningar som benämns som uppslukande, känslomässiga och eskapistiska. Det är även i detta fält som Felski (2008) förlägger det hon kallar en "förtrollad läsning". Jag vänder mig därför särskilt till den förtrollade läsningen, för att underbygga och särskilja vad jag menar utgör en onanistisk läsart. Felski definierar den förtrollade läsningen som ett tillstånd av sådan intensiv inlevelse att allt annat tappar betydelse, där du sluts in i en text och i en bubbla av absorberad koncentration som helt skiljer sig från vardagens

9 Laqueur (2003) beskriver hur ordet autoerotik myntades 1899 av Havelock Ellis, för att syfta till all form av sexuell njutning och känsla som produceras i sinnet hos en individ (och det kan således syfta till all form av upphetsning som inte enbart genereras av att någon annan rör vid en) (ibid:67). Jag väljer att arbeta med en betydligt mer avgränsad förståelse av ordet och låter autoerotik syfta till när subjektet gör sig själv till objekt för sitt eget begär.

splittrade uppmärksamhet. Intensiteten i känslor och koncentration gör att detta tillstånd ofta liknas vid att drömma eller att vara berusad eller drogad (ibid:51–5). Gränsen mellan dig själv och texten försvinner och likaså medvetenheten om din omgivning, din vardag och ditt förflutna: ”you exist only in the present and the numinous presence of a text” (ibid:55). Sådär långt liknar den förtrollade och den onanistiska läsningen varandra. Det tillstånd som Felski identifierar där läsaren upplever en förlust av autonomi i relation till texten, liknar dessutom den egenkap hos läsning som Magnus Ullén (2009), i sin bok om pornografisk läsning, kallar för ”pornograficitet”. Pornograficitet definieras av Ullén som ”en förmåga att låta fiktion och verklighet sammanfalla” (ibid:24).

Ullén beskriver hur pornografin inbjuder till en interaktiv läsart då den avkräver ett kroppsligt gensvar hos läsaren. Detta gör att läsaren överskrider distansen mellan sig själv och text och närmar sig den som om dess nu och läsarens eget nu utspelade sig på samma tidsmässiga plan (ibid:86). Läsaren kan då faktiskt sägas sammanblanda fiktion och verklighet och överskrida gränsen dem emellan. Pornografi, menar Ullén (2009), är till exempel ett underlag för onani, det vill säga ”ett handlande som äger rum i samma ögonblick som vi tar del av den fiktiva diskursen” (ibid:57). Jag identifierar pornograficiteten som en viktig beståndsdel i den onanistiska läsningen, då den understryker den roll som kroppslig respons spelar. Oavsett om den onanistiska läsningen inbegriper faktisk onani eller inte så involverar den läsarens kropp – en kropp som pirrar, ryser, vändas och njuter och som alltså i allra högsta grad är närvarande och levande i läsningen. Den onanistiska läsningen är således inte endast en där läsaren innesluts i textens ”nu”, utan där verklighet och fiktion också sammanfaller när läsarens kroppsliga respons innesluter läsare och text i ett verkligt och fiktivt, fysiskt och fantastiskt, gemensamt nu.

Felski (2008) menar emellertid inte endast att den förtrollade läsningen underminerar läsarens autonomi, utan också dess agens. Läsaren förlorar kontroll över sin egen respons på läsningen, hen trolldoms och görs orörlig när hen inte kan släppa blicken från bokens sidor eller filmduken. Läsaren kämpar för att hävda sig gentemot texten, men förfogar inte över den utan står till dess förfogande. När läsaren väl hänger sig beskrivs det av Felski som att hen kapitulerar (ibid:55). Denna beskrivning av läsarens relation till texten utgör en form av känslomässig eller uppslukande läsning, där texten ges agens och beskrivs som att den för-

för läsaren. Då Felski emellertid menar att läsaren aktivt söker sig till den förtrollade läsningen, det vill säga vill förlora sig i texten, menar jag att förlusten av agens kan problematiseras. Den onanistiska läsningen, menar jag, ägnar sig den åt som ger sig hän självmant och på eget bevåg.

Felski (2008) beskriver vidare hur den intensiva inkapsling som betecknar den förtrollade läsningen markerar en distinkt gräns mot verkligheten. När ljusen tänds i biosalongen eller när läsaren slår igen boken efter sista sidan, är det med ett sting av sorg och en viss motvillighet som hen återvänder till verkligheten (ibid:54f). Den onanistiska läsaren däremot, menar jag är den som omedelbart öppnar en ny bok eller som springer ut ur biosalongen och köper en biljett till nästa visning. Den onanistiska läsaren återvänder alltså inte motvilligt till verkligheten utan hen motarbetar snarare verklighetens inträde i fiktionen. På detta vis kan den onanistiska läsningen betraktas som en förlängning och förstärkning av den förtrollade läsningen. Den onanistiska läsningen är den som ger fiktionen företräde över verkligheten, för den som aktivt vill förlora sig i fiktionen och stanna kvar i den.

AKTEN: ROMANCELÄSNINGENS ”NÄR, VAR, HUR?”

I min kulturhistoriska genomgång har jag velat visa hur synen på romanceläsande och onani har varit nära förbundna ända sedan 1700-talet. Betoningen av detta förändrar det ramverk som omger romancegenren. Det visar nämligen att romanceläsning alltid har betraktats som queer, i betydelsen att den har stämplats med en viss form av avvikande sexualitet. Jag vill därför studera vilka betydelser som uppstår i själva läsakten, när den förstås som ett slags onani. I detta kapitel ska jag därför uppehålla mig i det rum där romance läses, för att undersöka de sociala och sexuella relationer som hotas och möjliggörs när romanceläsningen betraktas som onanistisk. Genom en jämförelse mellan andra vågens kvinnorörelse och den kvinnogemenskap som uppstår i romancegenren, kommer jag att argumentera för att det i romancegenren etableras en form av onanistiskt kontinuum. Med detta menar jag att romancegenren utgör en sfär där gränserna blir suddiga mellan en själv och andra kvinnor – mellan läsare, författare och hjältinnor – och där positioner, relationer och identifikationer pendlar, rör sig och byter plats. Detta onanistiska kontinuum, kommer jag vidare att hävda, antar två samtida betydelser: att kvinnor ensamma är förmögna att sexuellt och känslomässigt tillfredsställa varandra och att läsaren är känslomässigt och sexuellt självförsörjande.

När Janice Radway (1984/1991) intervjuar romanceläsande kvinnor

i Smithton, upptäcker hon att de flesta kopplar njutningen av romance till själva läsakten. Läsarnas utsagor tvingar Radway att blicka bortom romancetexten, då de hela tiden återkommer till aktiviteten i att plocka till sig och sätta sig ned med en bok. Smithtonläsarna är alltså till en början mer intresserade av att diskutera betydelsen av att läsa romance än romanceberättelsers handling och uppbyggnad. Romanceläsningen verkar erbjuda en flykt från vardagens press och ansvar och en plats där de kan söka den omvårdnad och bekräftelse som de inte får i samma utsträckning i sina vanliga liv. Jag kommer att använda Radways analys av själva läsakten som en utgångspunkt för min analys framöver. Där Radway diskuterar läsningen som en social handling, kommer jag emellertid att diskutera den som en sexuell handling.

Ett av de kännetecken som främst karakteriserar associationerna runt onani och romanceläsning är den ständiga möjligheten till överdrift. I romanceläsningens fall kan detta särskilt syfta till läsningens repetitiva karaktär, där en ny bok påbörjas så snart den förra har avslutats. Eftersom jag särskilt intresserar mig för den syn på genren som frammanas i kritiken mot den är det just denna repetitiva (eller enahanda) form av läsning som jag vill studera. Jag väljer därför att betrakta romanceläsningen mindre som en avskild sexuell handling och mer som en sexuell praktik, i betydelsen ett invariant, ofta och regelbundet upprepat handlingsmönster.

Stöttande kvinnor och låtsaskompisar

I min kulturhistoriska genomgång diskuterade jag hur den sammankopplade synen på onani och romanceläsning i mycket kretsar kring den privata läsningen, det privata rummet och de faror som ruvar i asocialiteten. Radways (1984/1991) Smithtonläsare understryker också hur den stora behållningen i romanceläsning ligger i att det är en privat akt där läsaren får vara ifred med sig själv. Detta gör alltså att romanceläsning kan betraktas som en synnerligen asocial akt där läsaren vägrar vara relationell. Samtidigt är fokus i själva texterna just relationer, intimitet och läsningen av och kommunikationen med andra. Radway hänvisar till Robert Escarpit (1958) som noterat att läsning kan betraktas som

både asocial och social; asocial i bemärkelsen att den tillfälligt undertrycker läsarens relation till dess vanliga universum och social i bemärkelsen att den konstruerar nya relationer med och i textens universum (1984/1991:91). Romancetexternas form och innehåll kommer att fokuseras i mina närläsningar, medan jag här uppehåller mig vid texternas extra- och intertextuella nivå. Även på dessa nivåer skapar emellertid romanceläsningen en rad sociala relationer, just genom det universum som konstrueras i och genom själva läsningen.

Radway (1984/1991) talar om de nätverk som romanceläsare skapar, som i någon mån jämförbart med sociala kvinnogemenskaper i förindustriella samhällen i USA. Här refererar hon till Nancy Chodorow (1978) som menar att kvinnor, i brist på mer institutionaliserade former av känslomässig uppbackning, skapade egna sociala nätverk genom kyrkan eller som informella granngemenskaper. I dessa kunde kvinnorna tillfälligt släppa rollen som familjens känslomässiga försörjare och gå in i en mer passiv roll som mottagare av uppmuntran, stöd och sympati från andra kvinnor. Med en ökad sekularisering och en förflyttning och isolering av många amerikanska kvinnor till förorter och till hemmet, blev dessa sociala gemenskaper svårare att upprätthålla. Radway (1984/1991) menar emellertid att Smithtonläsarna, trots att deras möten sällan sker i verkligheten, skapar ett slags motsvarighet till dessa svunna tiders möjlighet att söka känslomässigt stöd i en kvinnogemenskap (ibid:96).

Eftersom Smithtonkvinnorna sällan kommunicerat med varandra om sin läsning före Radways studie, kan den kvinnogemenskap hon talar om inte beskrivas som en faktisk grupp som arbetar på en lokal nivå. Istället beskriver Radway romancegemenskapen som ett ”huge, ill-defined network composed of readers on the one hand and authors on the other (...) mediated by the distances of modern mass publishing” (ibid:97). Den gemenskap som Radway talar om förmedlas alltså genom cirkulationen av texter, där läsaren – även om hon är fysiskt ensam i sin läsning och inte kommunicerar direkt med andra faktiska personer – ingår i en idé om en gemenskap med andra som delar hennes intressen och erfarenheter och som kan fungera som känslomässigt stöd för henne. Jag tänkte därför uppehålla mig en stund vid denna kvinnogemenskap för att diskutera möjliga sätt att förstå den.

Lauren Berlant (2008) använder benämningen ”women’s culture” (ibid:viii–ix), alltså kvinnokultur, för att tala om denna typ av mass-

medialt förmedlade kvinnogemenskap, och hon placerar den i vad hon kallar för en intim offentlighet. En publik sfär blir intim, menar Berlant, när de deltagande konsumenterna upplevs dela en historia och gemensamma erfarenheter. De produkter och berättelser som produceras inom denna sfär upplevs ge uttryck för denna historia. En intim offentlig sfär fungerar därför som en plats för igenkänning och identifikation mellan främlingar och utlovar en känsla av tillhörighet. Samtidigt drar de produkter och berättelser som produceras i den intima offentliga sfären hela tiden gränser för vad och vem som kan ingå i den. Denna sfär erbjuder därmed en komplex blandning av tröst och bekräftelse, disciplinering och diskussion om vad det innebär att leva i världen som exempelvis ”kvinna” (ibid:viii–ix). Den ”kvinna” som kvinnokulturen åsyftar antas alltså redan finnas och kvinnokulturen kan således sägas samla och adressera kvinnor. Samtidigt drar kvinnokulturen gränser för vilka människor och erfarenheter som räknas till och inom den. Kvinnokulturen kan därmed sägas producera kvinnor genom fostran och regler för deltagande, det vill säga, kvinnor blir kvinnor när de känner sig tilltalade av, anpassar sig till och skapar erfarenheter inom kvinnokulturen (ibid:viii–5). Enligt Berlant är den delade erfarenhet som erbjuds i kvinnokulturen centrerad runt vad hon kallar för den kvinnliga klagan. Denna sammanfattas kärnfullt i citatet: ”women live for love, and love is the gift that keeps on taking” (ibid:i). Den kvinnliga klagan talar alltså om kvinnor som relationella och omhändertagande men aldrig riktigt uppskattade. Den kvinnliga klagan liknar också Radways (1984/1991) beskrivning av kvinnors ständiga och sällan återbördade omsorgsarbete, som hon menar är just det som driver romanceläsaren till genren.

När Berlant (2008) talar om den massmedialt förmedlade kvinnokulturen beskriver hon den med termen ”juxtapolitical” (ibid:x), alltså som ”nära politisk”, ibland i det närmaste politisk, men sällan mer än just i närheten av politisk organisering. Det är dock intressant att Berlant använder just termen kvinnokultur för att beskriva denna nära-politiska kvinnogemenskap, då termen kvinnokultur är starkt förknippad med det som ofta betecknas som andra vågens feminism, det vill säga det sena 1960- till det tidiga 1980-talets kvinnorörelser i västvärlden. Denna politiska kvinnokultur kan kopplas samman med den inriktning inom feminismen som betecknas som radikalfeminism. Lena Gemzöe (2014) beskriver i sin introducerande översikt till den feministiska tanketradi-

tionen radikalfeminismens utgångspunkter. Centralt är uppfattningen att kvinnor är förtryckta i egenskap av sitt kön och att kvinnors gemensamma erfarenheter behöver lyftas, analyseras och ligga till grund för politiskt motstånd. Därav utvecklades inom radikalfeminismen exempelvis slagordet ”det personliga är politiskt”, där kvinnors personliga erfarenheter av förtryck, såsom kvinnomisshandel, sexuellt våld och kvinnoförakt, ges en central plats i analysen av maktojämlikheter (ibid:48f).

Redan här blir alltså likheterna mellan den politiska respektive den nära-politiska kvinnokulturen tydliga, då de båda centreras kring idén om kvinnors delade erfarenheter av att vara kvinnor och nödvändigheten i att samlas för att dela med sig av sina personliga men samtidigt gemensamma berättelser. Denna idé utgjorde till och med en viktig politisk strategi i den radikalfeministiska traditionen, som kallades för medvetandehöjning. Medvetandehöjning går ut på att kvinnor samtalar med andra kvinnor om sina personliga erfarenheter av kvinnoförtryck. Dessa bekännelser ligger sedan till grund för en politisk analys och förändringsarbete (Gemzöe 2014:49). Det senare ledet sker inte explicit i det samtal mellan kvinnor som bedrivs i romancegenren och underbygger således Berlants (2008) poäng om att samtalet är nära politiskt men sällan riktigt politiseras. Jag håller till viss del med Berlant om detta, men vill ändå uppehålla mig mer vid de likheter som hennes användning av ordet kvinnokultur föreslår, mellan det ”kvinnliga samtal” som romancegenren genererar och de övergripande tankegångarna inom radikalfeminismen. Jag menar nämligen att dessa likheter öppnar upp för annars osynliggjorda beståndsdelar i romancegenren som, vare sig de aktivt politiseras eller inte, utgör underlag för en rad möjliga sätt att förstå missnöje, gemenskap och begär, som inte alltid uttalas i relation till romance.

En viktig grundsten i det radikalfeministiska tänkandet är idén om patriarkatet som det samhälleliga system där mäns dominans över kvinnor genomsyrar alla områden och därmed uppfattas som naturligt av både män och kvinnor. Kvinnor lär sig från tidig ålder om mäns överlägsenhet och internaliserar så också idén om sin egen underlägsenhet. Utöver denna ideologiska dominans upprätthålls mäns överläge genom hot om våld och i synnerhet sexuellt våld. Enligt det radikalfeministiska tänkandet är kvinnor alltså utsatta för en särskild form av förtryck i egenskap av att vara kvinnor och deras gemensamma erfarenheter skapar

således en naturlig grund för gemensam organisering. Därför betonas också ofta vikten av en viss grad av separatism, så att kvinnor ska kunna enas utan mäns inblandning (Gemzöe 2014:49ff). Emma Isaksson (2007) beskriver kvinnlig särorganisering i den svenska kvinnorörelsen på 1970-talet. Isaksson menar att separatismen huvudsakligen motiverades med två argument: dels fyllde den en politiskt viktig funktion för att samla kvinnors röster snarare än låta dem drunkna i männens ointresse för kvinnofrågor; dels skapade det separatistiskt inrättade rummet utrymme för en inre process, där kvinnor som subjekt kunde utforma sina egna krav och intressen och i förlängningen en ny kvinnlig identitet. Somliga såg den politiska särorganiseringen som ett nödvändigt men tillfälligt steg på vägen mot att kvinnor och män skulle kunna förenas i en enad klasskamp. Andra förespråkade en mer långtgående särorganisering, där separatismen kan beskrivas som ett mål i sig (ibid:117–21).

Till denna senare form av separatism kan benämningen ”den kvinnoidentifierade kvinnan” länkas.¹ Hos Hanna Hallgren (2008) fungerar denna politiska benämning som en central figuration för att analysera den lesbiskfeministiska kvinnorörelsen i Sverige under 1970- och 80-talen. Den kvinnoidentifierade kvinnan kan beskrivas som en kvinnlig subjektivitet som är fristående och frigjord från män. Den kvinnoidentifierade subjektiviteten bygger alltså på idén att kvinnor kan vara helt och fullt i och av sig själva, utan att sättas i förbindelse med en man. Detta kan ske om kvinnor endast omger sig av och relaterar till andra kvinnor (ibid). Inom radikalfeminismen finns nämligen också en stark kritik mot den av samhället påbjudna heterosexualiteten, som ses som sammanhängande med det patriarkala maktutövandet. I en inflytelserik text beskriver Adrienne Rich (1980) den obligatoriska heterosexualiteten som själva grundbulten i mäns fysiska, ekonomiska och känslomässiga utsugning och förtryck av kvinnor. Heterosexualiteten, menar Rich, gör att kvinnor identifierar sig med och är lojala mot män och därmed deltar i nedvärderingen av sig själva. Den lesbiska identiteten erbjuds som en väg för att frigöra sig från både patriarkatets och den obligatoriska heterosexualitetens förtryck. När Rich talar om lesbiskhet syftar hon emellertid inte endast på kvinnors sexuella dragning till andra kvinnor.

1 Uttrycket kommer från Radicalesbians manifest ”The Woman-Identified Woman” från 1970.

Hon föreslår istället termen ”lesbiskt kontinuum” för att beskriva hela den erfarenhetsfär där kvinnor söker sig till, identifierar och glädjer sig med, tröstar och stöttar andra kvinnor. Med denna definition erbjuder Rich en bredare syn på vad som utgör det erotiska, då hon uppmuntrar alla kvinnors deltagande i den glädje som kvinnoidentifikationen i det lesbiska kontinuumet erbjuder (ibid).

Sedan 1970-talet har mycket feministisk kritik riktats mot kvinno- rörelsens något ensidiga kvinnobild. Isaksson (2007) beskriver hur 1970-talets användning av ordet ”kvinna” fungerade som en form av signum för kvinnokampen och en symbol för uppror och motstånd mot underordning (ibid:189). En sådan oproblematiserad användning av ordet ”kvinna” tenderar emellertid att synliggöra endast vissa kvinnors erfarenheter och att samtidigt osynliggöra maktrelationer mellan kvinnor. Isaksson beskriver hur kvinnokulturen i Sverige under sent 1970-tal ofta beskrevs som ”kultur för, om och av kvinnor, dvs. den skulle rikta sig till kvinnor, den skulle handla om kvinnor och den skulle vara skapad av kvinnor” (ibid:189). Den underliggande uppfattningen i en sådan användning, menar Isaksson, blir ju att kvinnorörelsen därmed såg till och gagnade alla kvinnor (ibid). På liknande sätt används just uttrycket ”för, om och av kvinnor” flitigt i relation till romance, där det i det närmaste fungerar som ett mantra för att förklara varför genren fungerar så stärkande för kvinnor och varför den utsätts för en sådan enveten kritik.²

Isakssons (2007) problematisering av ”kvinnan” i den politiska kvinnokulturen går att likna vid Berlants (2008) beskrivning av hur den massmedialt förmedlade kvinnokulturen skapar sina egna avgränsningar för vem som är kvinna. Om de kvinnor som läser romance antas dela behov, begär och värderingar utifrån erfarenheten att vara kvinnor, så innebär det ju inte endast att genren skapar en gemensam identitetsskapande erfarenhetsgrund som i någon mån skapar kvinnor – det innebär också att den som inte känner sig delaktig i detta samtal inte inbegrips i begreppet kvinna. Radikalfeminismens syn på kön är emellertid inte enhetlig, menar Gemzöe (2014), och lyfter att teoretiker som Andrea Dworkin exempelvis benämner människan som en ”multikönad’ art, där ett otal varianter och sexualiteter är möjliga” (ibid:56) och att Monique Wittig lanserar tankar om heterosexualitetens roll i skillnads-

2 Se bl.a. Rodale (2015:7), Nilson (2015:12).

görandet som varit centrala för den senare framväxten av queerteori (ibid:52–6). Som diskuterat bör en alltför enhetlig syn på romance också problematiseras, då genren rymmer en stor variation i representationen av genus. Samtidigt arbetar både den politiska och den nära-politiska kvinnokulturen med en idé om att kvinnor i någon mån är lika och har en typ av gemensamma erfarenheter som de kan och behöver dela med varandra.

Begreppet kvinna fungerar alltså som centralt i båda dessa typer av kvinnosammanslutningar, men hur denna kvinna definieras skiljer sig mellan dem. Det kvinnokulturella projektet vände sig exempelvis mot den passiva, borgerliga kvinnotyp som är en central urmoder i romancegenren. Isaksson (2007) berättar hur industrialismen sågs som en vattendelare i kvinnornas historia. Kvinnor i förindustriella samhällen, såsom den strävsamma bondekvinnan, lyftes inom kvinnorörelsen fram som förebilder (ibid:214–7): de hade varit ”aktiva starka och delaktiga i arbetet för människornas överlevnad” (ibid:215). I jämförelse betraktades den senare borgerlighetens kvinnor som ”passiva, kraftlösa, ömtåliga och samhällsmässigt perifera” (ibid). I ett politiskt projekt med fokus att höja statusen hos det som associeras med kvinnor och femininitet, kan detta premierande av maskulint konnoterade egenskaper som aktivitet och styrka framför passivitet och ömtålighet ses som en ganska besynnerlig form av femininitetsförakt.

Det kvinnokulturella projektet kan alltså beskrivas som en feministisk politik som i mångt och mycket liknar den inte lika politiserade kvinnogemenskap som romancegenren ger upphov till. Båda typer av kvinnokultur bygger på en idé om kvinnors (socialt konstruerade eller inte) särart, med ett fokus på gemensamma erfarenheter som behöver uttryckas i separatistiska rum. Uppvärderandet av dessa erfarenheter och av det som associeras med kvinnor och femininitet är också centralt i båda dessa typer av kvinnokultur. Det verkar emellertid finnas viktiga skillnader i synen på vad för sorts femininitet som bedöms som önskvärd, alltså vad som faktiskt utgör en ”kvinna”. Skillnaden i synen på heterosexualitet mellan 1970- och 80-talens politiska kvinnokultur och den massmedialt genererade kvinnogemenskap som omger romance bör heller inte underdrivas. Den heterosexuella tvåsamhet som utgör det lyckliga slutet i romancegenren är, som jag tidigare nämnt, en av de mest centrala instanserna för kritik inom radikalfeminismen. Genrer såsom

1970-talets bodice-rippers var ju ett mål för stark kritik från den samtida kvinnorörelsen. Adrienne Rich (1980) menar exempelvis att romantiska berättelser, likaväl som pornografi, lär kvinnor att betrakta sig själva som sexuella villebråd. En annan av radikalfeminismens frontfigurer, Germaine Greer (1971), kritiserar de romantiska berättelsernas ”billiga ideologi” som förvrider huvudet på ”uttråkade hemmafruar”.

Det är emellertid inte helt rättvisande att, som Berlant (2008), beskriva den massmedialt genererade kvinnogemenskapen som ett missnöje som aldrig politiseras (även om en, liksom Berlant, förstås kan vara kritisk mot de ideologiska implikationerna eller den frigörande potentialen i denna politik). De texter som romancegemenskapen centreras kring erbjuder ofta individualiserade lösningar på strukturella problem, där det är hjälten som lyfter hjältninnan från hennes utsatta position i en patriarkal ordning. Detta utesluter emellertid inte att strukturella förändringar är möjliga eller drivs på i romancegemenskapen. Radway (1984/1991) avslutar sin studie av de romanceläsande Smithtonkvinnorna med att peka på potentialen i just de kvinnliga nätverk som etableras runt romancegenren. Radway nämner det då nyligen startade RWA (Romance Writers of America) som ett exempel på hur romanceläsningen kan tänkas röra kvinnor i andra riktningar än de vägar som görs möjliga i själva romanceberättelserna. RWA är fortfarande en relativt liten organisation när Radway skriver, men dess syfte att samla romanceproducenter och i viss mån läsare, menar hon motverkar kvinnors traditionella isolering från varandra och samlar dem runt en angelägenhet som specifikt berör dem. Även om RWA:s syften skiljer sig från de i de feministiska grupper som uttalat arbetar för att förändra ett patriarkalt system, påpekar Radway (1984/1991), verkar det vara en alltför snar slutsats att anta att de kvinnliga nätverk som romancegenren genererar inte delar något alls med sina uttalat feministiska systrar (ibid:218f). En titt på de kvinnliga nätverk som omger *Fifty Shades* och *Twilight* kan bekräfta detta.

När *Twilight*-fenomenets arv och efterverkningar i populärkulturen analyseras i en antologi av Laurena Aker (2016) fokuserar mer än en författare på den unika relation som utvecklats mellan producenter och fans. Fansen har inte bara fått agera aktiva medproducenter i omvandlingen av böckerna till film, utan fanproduktioner av olika slag – såsom parodier, konvent och fan fiction på nätet – tillmätts en central roll i *Twilight*s framgångar. Författaren Stephenie Meyer beskrivs också som

osedvanligt generös i relation till sina kreativa fans; i synnerhet när hon lät bli att stämma E L James, trots att den senare hävade in en förmögenhet på en omstöpt version av Meyers berättelse med *Fifty Shades*-trilogin. Meyers reaktion beskrivs istället som stöttande, när hon citeras från en tv-intervju där hon kommenterat James och *Fifty Shades* med orden: ”Good on her – she’s doing well. That’s great!” (Coker och Benefiel 2016:157).

En artikel i samma antologi betitlas – med explicit referens till det jämställdhetspolitiska uttrycket ”glastak” – ”Breaking the Celluloid Ceiling” (Wilson och Aker 2016). Artikeln beskriver *Twilight* som en jämställdhetspolitisk framgångssaga, då en produkt som i huvudsak skapats av en mängd kvinnors hårda arbete trängde igenom alla hinder och hierarkier i Hollywoods mansdominerade filmbransch. Artikeln lyfter särskilt fram kortfilmstävlingen ”The Storytellers: New Voices of *The Twilight Saga*”. ”The Storytellers” utlystes av Stephenie Meyer, Kristen Stewart och Catherine Hardwicke år 2014. Tävlingen uppmuntrade aspirerande kvinnliga filmskapare att utveckla kortfilmer baserade på olika karaktärer från *Twilight* och beskrivs som ett projekt med syfte att göra kvinnors kreativa röster hörda. I utlysningssvideon görs de feministiska anspråken tydliga, när Meyer, Stewart och en rad andra kvinnor i filmbranschen, talar om sin tacksamhet till tidigare generationer av starka kvinnor och sin skyldighet att fortsätta bana vägen för kommande generation av kvinnliga filmskapare. Projektet, menar Wilson och Aker (2016), vittnar om Meyers, Stewarts och Hardwicks engagemang i en större rörelse som vill generera möjligheter för kvinnor.

Denna uppmuntran från ”författare” till ”läsare” att ”börja skriva”, som projektet ”The Storytellers” gör, kan ses som en central del i romanegenren, där just förvandlingen från läsare till författare ofta framhävs i exempelvis den massproducerade serieromantikens författarpresentationer. E L James förvandling från *Twilight*-läsare till *Fifty Shades*-författare kan beskrivas som ett exempel på detta. James uppmuntrar i sin tur sina läsare att finna sin egen kreativa röst i *Fifty Shades of Grey: Inner Goddess* – en typ av anteckningsbok som släpptes i relation till *Fifty Shades* framgångar, där läsaren kan skriva ner sina egna kärleksberättelser och fantasier. Jag diskuterar dessa exempel längre fram, men vill nämna dem även här som en del i den stöttande uppmuntran som är central i romanegenren. Ur denna synvinkel kan romancegemenskapen nämli-

gen beskrivas som ett homosocialt professionellt nätverk, där ”syster” håller varandra om ryggen och uppmuntrar varandras företagande, karriärer och möjlighet att finna kreativt utlopp. Detta, bör nämnas, liknar mer en individualistisk form av den ”kvinnor kan”-rörelse som växte fram på 1980-talet än radikalfeminismen. Margaretha Fahlgren (2006) jämför, i en diskussion om 1980-talets FLN-litteratur, de ”tantsnuskiga flärdromanernas” relation till den samtida kvinnorörelsen. Dessa kan på många sätt betraktas som lika och närbesläktade, menar hon, men liksom i relationen mellan 1970-talets bodice-rippers och deras samtida kvinnorörelse riktade den senare stark kritik mot den förra.

Romancegenren har undergått en stor förändring sedan Radway (1984/1991) genomförde sin studie i mitten av 1980-talet. Som exemplen på de kvinnliga nätverk som utvecklats kring *Fifty Shades* och *Twilight* visar ges dagens romanceläsare en rad möjligheter till faktisk interaktion med andra läsare och författare, både genom verkliga möten och på internet. Jessica Matthews (2014) diskuterar skillnader mellan att studera romanceläsare då och nu. Hon menar att Dot i Radways studie (vars nyhetsbrev om romance Smithtonläsarna följer) numera skulle vara bloggare, likt Candy Tan och Sarah Wendell med sin *Smart Bitches*-sida. Nutida Dot skulle posta sina rekommendationer som tweets eller på facebook, och följarna av hennes nyhetsbrev skulle direkt kunna kommunicera med henne och varandra genom sidans kommentarsfält. Även om romanceläsning fortfarande verkar betraktas som en privat akt, så ges alltså allt fler möjligheter att interagera och samtala med andra om denna privata handling. Matthews (2014) menar att denna förflyttning av läsningen, från det privata till det sociala, är något som kan ge romanceläsare större självförtroende, känslomässigt stöd och kamratskap.

I likhet med läsare av övrig romance ges alltså *Fifty Shades* och *Twilight*s läsare många möjligheter till social interaktion. Jag skulle emellertid vilja problematisera en syn på faktisk social interaktion som den nödvändigtvis premierade formen av gemenskap. Som Matthews (2014) nämner betraktas ju romanceläsning fortfarande som en privat akt, även när samtalet om den är socialt. Här vill jag problematisera uppdelningen i privat och offentligt som två av varandra uteslutande entiteter. Som jag nämnt placerar Berlant (2008) den nära-politiska kvinnokulturen i en intim offentlighet. Mot denna bakgrund vill jag beskriva den som en privat sfär som görs kollektiv.

För att illustrera detta vill jag dela med mig av mina egna erfarenheter från mitt besök på RWA:s årliga konferens i New York i juli 2015. Denna konferens är ett utmärkt exempel på ett tillfälle då romanceläsare tar sig ur sin annars möjligen isolerade tillvaro och ses i verkligheten. Konferensen riktar sig till branschfolk och bland de 2000 deltagarna fanns representanter för storförlag som Harlequin, liksom aspirerande romanceförfattare som sparat semesterkassan för att kunna betala den ganska saftiga konferensavgiften. Själv noterade jag omedelbart i mitt anteckningsblock hur de två ledorden för konferensen verkade vara omsorg och professionalism.³ Samtidigt som olika representanter för konferensen var noga med att poängtera att detta var ett professionellt sammanhang, genomsyrades den nämligen av intimitet, omsorg och uppmuntran. För oss förstagångsbesökare arrangerades ett informationsmöte där vi rekommenderades att bära lågskor, dricka mycket vatten och ta det försiktigt med alkoholen för att orka ta oss igenom det späckade konferensschemat. Paneldeltagare och åhörare talade öppet om sina privata relationer, vare sig dessa var av romantisk och/eller sexuell art, eller om det rörde sig om vänskaps- och familjereaktioner. Vid en session fick vi åhörare lova att inte twittra eller filma, då en känd romanceförfattare berättade om sina erfarenheter av psykisk sjukdom. Stämningen i rummet var den av en fredad zon och publiken var lika generös som panelisten med att dela med sig av sina mest intima känslor och upplevelser. Känslan var att hela konferensen utgjorde ett slags fredad zon, där kritiken mot romancegenren ofta lyftes och där konferensen omtalades som en av få platser där en kunde känna sig fri från den misskreditering som en mötte i världen utanför konferensrummet. En kvinna i publiken sammanfattade detta, när hon berättade att alla i hennes vanliga liv hade fel när de trodde att hon inte hade några vänner: ”ni är ju alla här!”

Utän att veta hur många närmre relationer denna sistnämnda kvinna faktiskt hade på konferensen, tolkade jag hennes uttalande som att det i någon mån inberäknade alla oss konferensdeltagare. Vi var alla hennes vänner, till skillnad från i världen utanför där sådana vänner kan vara svårare att hitta. Vad jag vill understryka är att romancegenren alltså för-

3 Eftersom romance sällan betraktas som riktig litteratur, tycks det desto viktigare att framhålla professionalismen. Se t.ex. Morrissey (2014:4).

medlar en idé om gemenskap, som inte bara centreras kring en tänkt likhet, utan också kring en föreställd omsorg och omtanke. Vid sidan av de möjligheter till faktisk interaktion och organisering som romancegenren förmedlar, skapas alltså också ett imaginärt sammanhang inom vilket en kan känna sig omhändertagen, skyddad och begriplig. Detta senare sammanhang kan beskrivas som både asocialt och socialt. Det är asocialt – eller med ett bättre ord i det här sammanhanget, onanistiskt – i bemärkelsen att en skapar det själv. Det är också självförsörjande: varje romanceläsare kan fylla det med sitt eget innehåll och sina egna idéer om samhörighet med likasinnade. Det är förstås också socialt, då upprätthållandet av det är en kollektiv insats.

Inre gudinnor i himmelska rum

När tidningen *Filter* följde med den svenska romanceförfattaren Simona Ahrnstedt på samma RWA-konferens som jag var på, noterar artikelförfattaren Christopher Friman (2015) hur svårt det är att inte tänka på sex i konferensens lokaler. Överallt översköljs konferensens besökare av bilder på barbröstade män: ”barbröstade män med kilt, barbröstade män med cowboyhatt, barbröstade män med brandmanshjälm, barbröstade män med huggtänder eller (...) fyra barbröstade män med halsband gjorda av djurtänder” (ibid:59). Catherine Roach (2016) noterar samma sak när hon, som en del av sin studie av romancegenren, besöker ett antal av RWA:s konferenser. Konferensen beskrivs som ett rum där en ges frihet att glädja sig åt och leka med alla tänkbara former av feminina njutningar, vare sig det rör sig om tillfredsställelsen i att hitta sin röst i skrivandet eller om lusten till smycken, sex och sötsaker. Roach beskriver romancegenren som en fantasifylld arena för kvinnor att utforska sin sexualitet och konferensluften som laddad med sexuell energi (ibid:104–12). Ändå känner hon sig tvungen att lägga in en brasklapp, där hon understryker att hon på inget sätt menar att dessa deltagande kvinnor skulle vilja ha sex med varandra:

Don't misunderstand me: I don't mean to imply that these women were *having* sex. This place was no orgy. As conferences go, it was

probably unusually celibate. From the conversations I had, most of the women seemed to be heterosexual, with lots of stories of supportive husbands at home. But this sisterhood was definitely sexually energized (...). (ibid:111f)

Roach (2016) ägnar alltså så pass mycket skrivutrymme åt att beskriva den sexuellt laddade stämningen i detta kvinnliga rum att hon anser att ett förtydligande kring huruvida dessa kvinnor har sex med varandra eller inte måste göras. Hon lämnar heller inte saken där, utan understryker istället att de förmodligen inte har det. Till skillnad från på andra konferenser där lite vad som helst kan hända på hotellrummen, tycker sig Roach kunna anta och behöva påpeka att det förmodligen inte sker här (detta trots att konferensdeltagare av RWA uppmanas att dela rum med varandra). Jag ser Roachs förtydligande som ett sätt att försöka förhålla sig etiskt korrekt till det fält hon undersöker, där deltagarnas heterosexuella identitet understryks samtidigt som de rör sig i ett sexuellt genomsyrat homosocialt sammanhang. I enlighet med en syn på romancegenren som en form av heteronormativitetens högborg, blir det dock intressant att denna typ av förtydliganden behöver göras.

Jag vill återigen lyfta den analysmetod som den onanistiska ingångengen ger, alltså den metod som, inspirerad av Sedgwick (1991), fokuserar läsningens här och nu. I läsningens här och nu, alltså i det rum som den sexuella praktiken romanceläsning utspelar sig, tycks det bara finnas kvinnor. Även om läsningen ofta sker i ett privat rum och oavsett om romanceläsaren någonsin träffar andra romanceläsare eller författare (och oavsett om dessa egentligen är kvinnor eller inte) så omges romanceläsningen av ett diskursivt rum i vilket endast kvinnor ingår. Romanceläsning kan alltså hävdas vara en sexuell praktik som utspelar sig i och genom ett homosocialt separatistiskt sammanhang.

Stephanie Burley (2003) gör en queer läsning av romancegenren, där hon lyfter fram den homoerotik som verkar ligga och bubbla under genrens heteronormativa yta. Frågan Burley ställer sig är hur en genre som är befolkad av kvinnliga författare och läsare och centrerad kring erotisk njutning i läsandet, undgår att betraktas som homoerotisk. En del av svaret är att det feminina samtal som omger romance trycker så hårt på homosocialiteten, alltså på att alla som ingår i det "bara är vänner". Ändå, menar Burley, sipprar homoerotiken fram genom sprickor, både i texterna och i den kvinnliga gemenskap som omger dem.

Radway (1984/1991) berättar hur Smithtonläsarna, trots att få verkliga möten sker, känner sig nära förbundna med sina favoritförfattare. De intresserar sig för författarnas privatliv och är övertygade om att de vet hur de ska få dem att känna sig lyckliga och tillfredsställda. Romanceförfattarna är i sin tur inte bara tacksamma för och måna om att göra sina läsare lyckliga, utan de är ofta själva romanceläsare och har egna känslor för sina favoritförfattare (ibid:97). Burley (2003) riktar uppmärksamheten mot ett särskilt exempel hos Radway (1984/1991), där romanceförfattaren LaVyrle Spencer berättar hur stor roll Kathleen Woodiwiss och hennes bok *The Flame and the Flower* spelade för hennes egen lust att börja skriva. Jag återger detta citat från Radway i sin helhet:

LaVyrle Spencer has explained that her first book "was written because of one very special lady, Kathleen Woodiwiss', whose book, *The Flame and the Flower*, "possessed me to the point where I found I, too, wanted to write a book that would make ladies' hearts throb with anticipation." She continued, "I even got to the point where I told myself I wanted to do it for her, Kathleen, to give her a joyful reading experience like she'd given me." (ibid:68)

Det behövs inga avancerade omskrivningar för att se de homoerotiska elementen i Spencers önskan att skriva en bok som får damernas hjärtan att bulta av förväntan. För tydlighetens skull vill jag ändå påminna om att jag ser på läsakten som en sexuell akt, där njutningen som läsandet ger i första hand kan beskrivas som sexuell upphetsning. Spencers omnämnande av Woodiwiss som "one very special lady" vars ord tar henne så i besittning att hon vill skriva en bok till henne, för att ge Woodiwiss (eller nej, "Kathleen") samma njutningsfulla upplevelse som hon gett Spencer, antar då formen av en förälskelse där den älskande vill återbörda samma sexuella njutning som hon själv erhållit. I nämnda *Filter*-reportage från RWA:s konferens, 2015, går samma blandning av homoerotisk beundran och nära känslomässiga relation att utläsa ur beskrivningen av möten mellan författare och fans:

Många av de fans som kommer fram till borden har tårar i ögonen och omfamnar sina idoler som om det rörde sig om gamla vänner de inte sett på flera år. Författarna kramar lika hårt tillbaka, svarar på frågor, ställer upp på bilder. Simona betar metodiskt av namnen på sin lista: presenterar sig, bedyrar sin kärlek och förklarar hur författarna påverkat och inspirerat henne. (Friman 2015:54)

Den kvinnogemenskap som romancegenren genererar verkar alltså inte bara genomsyras av homosocial omsorg utan också av en underliggande homoerotik i sitt fokus på intimitet och uppskattning i detta sexuellt laddade och könsseparatistiskt inrättade rum. Romancegemenskapen kan alltså sägas utgöra ett lesbiskt kontinuum, så som det beskrivs av Rich (1980), där kvinnors identifikation, umgänge med och uppbackning av andra kvinnor står i fokus och där relationer verkar pendla mellan det homosociala och det homoerotiska.

När Burley (2003) vill lyfta de homoerotiska elementen i romanceläsning, menar hon att den psykoanalytiska modell som sätter läsarens begär i relation till en regressiv längtan till den tidiga symbiosen med modern, infantiliserar det vuxna begär som gör sig gällande i romancegenren och skymmer de homoerotiska strömningar som den bygger på. Jag menar tvärtom att den regressiva fantasin kan sägas knyta an till ett vuxet homoerotiskt begär, i synnerhet i en så till synes heteronormativ genre som romance. För att återkoppla till den massmedialt genererade kvinnokulturens släktskap med den politiska kvinnokulturen, kan det vara viktigt att påpeka att andra vågens feminism faktiskt uppmärksammade en erotisk potential i den tidiga symbiosen med modern. Rich (1980) går till exempel i direkt samtal med just Chodorow (1978), när hon konstaterar att om modern är både pojk- och flickbarnets första erotiska objekt, så borde ju både män och kvinnor på ett grundläggande plan i första hand orientera sig mot kvinnor.⁴

För mig blir det mest relevanta i Burleys (2003) analys att hon visar hur den omhändertagande hjälten endast är en av många sexuella attraktioner i romanceläsningen. Romanceläsarna verkar lika mycket åtrå hjältinnor, författare och själva de feminint kodade texter de läser.

4 Betydelsen av denna första anknytning till modern har ägnats vidare intresse av feministisk teori. Judith Butler (1997) vidareutvecklar till exempel Freuds (1917 och 1923) psykoanalytiska teorier om melankolins roll i skapandet av maskulina respektive feminina genus genom att visa hur incestförbudet föregås av ett förbud mot samkönat begär. Butler tolkar också flickbarnets första anknytning till modern som erotisk och utvecklar en teori om det samtidiga begäret till kvinnor och förnekandet av det som centralt i vuxna heterokvinnors görande av både genus och sexualitet.

Burley placerar detta inom ramen för samkönat begär och visar hur homoerotiken både genomsyrar och görs osynlig i genren. Jag håller med, men menar samtidigt att det vore ett misstag att stanna vid en läsning som endast uppmärksammar de samkönade begär som görs gällande i konsumtionen och produktionen av romance. En sådan analys läser nämligen i viss mån den queera läsning av begärsriktningar som jag försöker möjliggöra genom konceptet onani. Jag vill därför röra mig vidare från homoerotiken för att diskutera hur den samspelar med autoerotiken och återigen påminna om min syn på läsningen av romance som en sexuell praktik, alltså som onani. Radways (1984/1991) Smithtonläsare diskuterar inte särskilt ingående hur deras egen sexuella upphetsning eventuellt speglar den sexuella spänningen i romancetexten (ibid:67). Radway pressar dem inte heller att avslöja vad de faktiskt gör vid läsningen, men, som Burley (2003) noterar, ligger onani som en ständigt outtalad trolighet:

[T]he language of hedonism, shame, and guilt that these women use to describe their lives as romance readers at least suggests masturbation. The flowery vernacular of breathless, heart throbbing sensuality (...) is the socially acceptable discourse that allows words like "masturbation" to remain unspoken. (ibid:137)

Burley (2003) diskuterar vidare romanceläsares beskrivningar av hur de stressar hem från jobbet för att kunna sjunka ner i ett varmt bad eller i morgonrock och tofflor krypa ner under lakanen med en bok. Dessa närmast ritualiserade förberedelser liknar Burley vid dem som görs i amerikansk dejtingkultur, och hon menar att de antyder att det rör sig om en sexuell praktik. Hon drar således slutsatsen att det i relation till romanceläsning finns ett homoerotiskt kontrannarrativ, i vilket kvinnor uppnår njutning på/(för) egen hand och genom de kvinnliga författare som de älskar och beundrar. Varför Burley ändå väljer att fokusera endast på de homoerotiska elementen är oklart. Som hon påpekar uppnås ju njutningen i rent praktisk mening genom onani. Jag menar att det är nödvändigt att trycka på autoerotiken som en minst lika viktig impuls i romanceläsningen. Detta eftersom romanceläsaren inte bara älskar och beundrar författaren, utan eftersom hon också beskrivs vara som – eller kanske till och med vara – författaren. För likaväl som författaren inspirerar romanceläsaren att ge njutning tillbaka genom att själv bli

författare, så framhävs det ofta att romanceförfattaren är läsare. Det är likhet som understryks i det att hon inte bara hade kunnat vara du – en helt vanlig läsare som blev inspirerad att skriva – utan också *är* du – fortfarande en hängiven romanceläsare.

När Harlequin ger ut serieromantik utrustas varje bok med en presentation av författaren. Här berättas om romanceförfattare som ofta själva kunnat vara romancehjältinnor då de upplevt äventyrliga jobb, resor och utbildningar innan de träffat och slagit sig till ro med sin alldeles egna hjälte. *Fifty Shades* och *Twilight* är utrustade med liknande författarpresentationer. I både de engelska och svenska utgåvor av *Twilight*-böckerna som jag arbetar med, beskrivs hur Stephenie Meyer bor med sin make och tre söner i Glendale, Arizona. I de svenska och engelska utgåvor av *Fifty Shades* som jag arbetar med, framhävs James tidigare arbete som tv-producent, men lika centralt är hennes nuvarande familjeliv i London och rollen som hustru och tvåbarnsmor.

Viktigt i dessa författarpresentationer tycks vara att författaren själv är läsare. I *Twilight*-böckerna informeras läsaren om Meyers universitetsexamen i engelsk litteratur och i den engelska utgåvan av *Fifty Shades* informeras läsaren om att James, ända sedan tidig barndom, drömt om att skriva berättelser som läsare skulle kunna förälska sig i. Efter att ha skjutit författarambitionerna på framtiden och koncentrerat sig på familj och karriär, berättas det, fann James slutligen mod att sätta penna till papper i vad som skulle bli hennes första roman, *Fifty Shades of Grey*. Som framgår i presentationen av James, beskrivs författarna också ofta som en form av ”icke-författare”. Fokus läggs mer på deras status som ”vanliga kvinnor” som råkat börja skriva. I den tillblivelsehistoria som lanseras kring *Twilight* verkar berättelsen nästan ha vuxit fram organiskt och Meyer beskrivs mindre som en genomtänkt skribent och mer som en form av medium som kanaliserat fram en berättelse med eget liv. Idén till *Twilight* kom till den då hemmavarande amerikanska småbarnsmamman Stephenie Meyer genom en dröm. I tidskriften *Entertainment Weekly's* specialnummer *Twilight: The Complete Journey* (2012) beskrivs hur Meyer en juninatt år 2003 drömmer om en vampyr som förälskat sig i en tonårsflicka, för att morgonen efter börja skriva ”for what was essentially the first time in her life” (Valby 2012:14). Historien återberättas av Meyer själv i *The Twilight Saga: The Official Illustrated Guide* (2011) som ett intensivt pusselläggande, där livet som hemma-

mamma med allt vad det innebär av nattning, lunchlådor och simskola, pågick parallellt med långa nätter av skrivande på den historia som verkade vilja berätta sig själv och som höll henne vaken tills boken var slutförd (ibid). Utan professionell uppbackning, uppmuntrad endast av sin syster och en grupp stöttande kvinnor i branschen för trivia-böcker och gratulationskort, tog den oerfarna författaren Meyer sedan kontakt med olika bokförlag (Valby 2012:14).

Romanceförfattaren beskrivs alltså som romanceläsare och uppmuntrar läsaren att själv författa. Även hjältinnan i romancetexten beskrivs ofta som romanceläsare. Bella jämför sin kärleksrelation med de böcker hon läser – Austen, Shakespeare och systrarna Brontë – och Ana är till och med litteraturstudent och senare bokförläggare. Både *Twilight* och *Fifty Shades* är späckade med referenser till andra romancetexter, framförallt till följd av hjältinnornas egna läsvanor. Detta fokus på läsare, författare och hjältinna som lika gör dem i förlängningen också till densamma. Genom detta menar jag att det i romancegenren skapas en form av onanistiskt kontinuum, som alltså kan liknas vid det lesbiska kontinuum av sociala, sexuella och identifikatoriska relationer mellan kvinnor som Rich (1980) föreslår. Detta kontinuum antar två samtidiga betydelser. Den ena är ett separatistiskt kvinnorum i vilket kvinnor ensamma är förmögna att ge varandra omsorg och njutning. Den andra är ett autoerotiskt rum där romanceläsaren – som i förlängningen är både hjältinna och författare – är självtillräcklig; hon och endast hon är vad hon söker och behöver.

Ett exempel för att illustrera detta är den tidigare nämnda anteckningsbok som gavs ut i samband med *Fifty Shades* framgångar, kallad *Fifty Shades of Grey: Inner Goddess* (2013). Denna fungerar som ett slags dagbok för läsaren av *Fifty Shades*, där E L James kommunicerar direkt med dagboksskrivaren. James skriver ett inledande förord där hon inspirerar sina läsare att själva fatta pennen. På dagbokens i övrigt tomma blad dyker det sedan upp citat från *Fifty Shades*, tips på stämningsskapande musik och inspirerande skrivartips från författaren. Boken är utformad för att ge en intim och personlig känsla med läderliknande pärm, blodröda försättsblad och en möjlighet för ägaren att skriva in sitt eget namn. Dagbokens tomma blad ber om att fyllas med erotiska fantasier, dekorerade som de är med handbojor och hemliga nycklar, teatermasker, fjädrar och piskor.

I förordet tilltalar James (2013) läsaren som potentiellt lik henne själv, med orden: "If you're like me, you have a thousand thoughts in your head and an imagination working overtime". James fortsätter sedan att framhäva fantasin som ett eget rum där vad som helst kan hända om en ger sin inre gudinna fria tyglar. James berättar att det inte finns någon bättre tillflykt från en grå och slitsam vardag än in i den värld som hon skapar själv, som hon styr över och som hon älskar. James hänvisar till läsarens möjligen delade erfarenhet med henne, av att vara så inbegripen i ett inre samtal att ens läppar börjat röra sig; något som förbipasserande kan notera och undrande höja på ögonbrynen åt. Då är det betydligt tryggare, menar James, att låta dessa konversationer få utspela sig i den privata dagboken, där en kan utforska sina känslor och dela sina mest intima tankar med dagbokens sidor och ingen annan. James skriver:

It's the perfect place to get to know your *inner goddess*, whether she's feeling five years old or embracing her inner bitch. You can let her run wild, follow her lead and see where she'll take you. I followed mine – and here I am talking to you, from within the safe confines of your journal. (ibid)

I *Fifty Shades of Grey: Inner Goddess* för alltså romanceförfattaren James (2013) ett intimt personligt samtal med sina läsare. Detta samtal frambringar likhet: författaren James och hennes läsare är likadana. Likheten består av deras rika inre liv, deras behov av att uppgå i fantasin. Men James är inte bara likadan som läsaren utan hon är också ett föredöme. Hon har valt att låta sig uppslukas av sin fantasi och att följa sin inre gudinna, och läsaren uppmuntras att göra detsamma. När James följde sin inre gudinna blev resultatet en kioskvältartrilogi med miljontals läsare. Detta uttrycks emellertid av James (2013) genom det intima tilltalet: "I am talking to *you*, from within the safe confines of *your* journal" (ibid. min kurs.). När James sedan dyker upp på de i övrigt tomma bladen i dagboken, med uppmuntrande ord såsom "You have to be in tune with all your senses: look, hear, smell, taste. . . touch" eller "Don't be afraid – when you write for yourself, you have nothing to fear" (ibid) tar hon plats som både spegelbild, föredöme och partner i dagboksskrivarens mest intima fantasi. Runt James förtroligheter fyller romanceläsaren dagbokens blad med sina egna erotiska fantasier. Det samtal som skapas mellan läsare och författare genom en paratext som *Fifty Shades of*

Grey: Inner Goddess rymmer alltså en rad olika erotiska strömningar, där den homoerotiska intimiteten i läsarens och författarens delade och gemensamt utformade fantasi är en. Den intimt homoerotiska relationen mellan läsare och författare är en del i den onanistiska fantasin, det vill säga, läsarens samtal med en författare som är som hon själv i en personlig fantasi på den privata dagbokens blad. Den erotiska njutning som verkar erbjudas är alltså att gå till sängs med sig själv, med sin egen inre gudinna.

I beskrivningen av James och Meyers författarskap läggs, som nämnts, fokus på deras icke-författarskap, där Meyer i det närmsta verkar ha kanaliserat fram en berättelse med eget liv. I *The Twilight Saga: The Official Illustrated Guide* (2011) berättar Meyer själv hur hon skrev berättelsen kronologiskt för att hon var så nyfiken på hur den skulle sluta: ”I was just like any reader with a story – you want to find out what happened” (ibid:5). Inte olikt James förtroeligheter i *Fifty Shades of Grey: Inner Goddess* understryker Meyer hur hon under hela skrivprocessen betraktade sig själv som en läsare av den egna berättelsen och hur hennes blyghet hjälptes av att hon föreställde sig att hon skrev för sig själv. Men Meyer beskriver också sitt skrivande som något som liknade en besatthet. Den första delen i Twilight-berättelsen blev bara längre och längre ju mer hon skrev och ändå avslutade hon den på mindre än tre månader, helt enkelt för att hon inte kunde hålla sig borta från den. Meyer tänkte på berättelsen varje vaken och sovande stund och hon kunde knappt engagera sig i ett enkelt samtal med människor runt omkring henne. Trots att Meyer skrev berättelsen under en varm och kvav sommar, minns hon den som sval och grön eftersom hon själv tillbringade största delen av tiden i den fiktiva grönskan i staden Forks. Det kom till och med till en punkt, berättar Meyer, då hennes vänner trodde att hon lämnat dem

5 På ett liknande sätt beskriver den svenska romanceläsnaren Simona Ahrnstedt sitt skrivande som att hon drabbades av en ”besatthet” (Friman 2015:60), i nämnda artikel i tidningen *Filter*. Det första Ahrnstedt gjorde på morgonen och det sista hon gjorde innan hon gick och lade sig var att skriva. Inte ens på julafton eller när hon och hennes man hade gäster, kunde författaren Ahrnstedt låta bli att smita upp på övervåningen för att fortsätta arbeta med sin första bok. Till slut gick hennes nyfunna intresse så långt att hon och maken separerade, då han beskrev det som att hon ”stämplade ut från äktenskapet” (ibid).

för gott till förmån för sin egen fantasivärld (ibid:2–10).⁵ Meyer trycker på nödvändigheten i att så småningom finna en balans, där en kan ge sig själv kreativt utlopp och tillåtelse att gå upp i sin fantasi, men där en samtidigt kan upprätthålla och engagera sig i sitt verkliga liv och sina relationer (ibid:8–11). Hennes berättelse handlar emellertid om hur hon helt hängav sig åt den underbara fiktiva värld som hon själv skapade med sin romanceberättelse. Jag skulle därför vilja uppehålla mig en stund vid den ”överdrift” som detta signalerar.

I sin studie av romancegenren väver Catherine Roach (2016) samman sina olika roller som forskare, romanceläsare och romanceförfattare. Läsaren av studien kan till och med ana en självbeskrivning av Roach som romancehjältinna genom de återkommande referenserna till maken Theo som hon är passionerat förälskad i. Roach ägnar, som jag tidigare beskrev, ett kapitel i sin bok åt att diskutera just romancecommunityt, genom det fältarbete hon gjort när hon vid fyra tillfällen besökt RWA:s årliga konferens. Som omnämnts besökte jag själv en av RWA:s konferenser, när jag i juli 2015 gjorde de andra deltagarna sällskap i fyra dagar på hotell Marriott Marquis i New York. RWA hade bokat fyra våningar av det imponerande hotellet vid Times Square, där fler än tio parallella sessioner gavs varje timme, mellan den morgonpilates som inledde dagen vid 6.30 och de festligheter som förlagen erbjöd på kvällstid. Utöver en imponerande frukostbuffé, en generös presentpåse vid registrering och en mängd gratisböcker vid de olika signeringstillfällena, stod ett ”goody room” ständigt öppet på våning fyra fyllt med ytterligare presenter från förlagen. Höjdpunkten på konferensen var den årliga prisutdelningen, RITA and Golden Heart Awards Ceremony. Klockan åtta på lördagskvällen bänkade vi oss alla under kristallkronorna i konferenshotellets stora sal, Broadway Ballroom, för vad som kan jämföras med romancevärldens Oscarsgala. Roach (2016) beskriver motsvarande galakväll på en av de konferenser hon deltagit i:

I have never witnessed such sugary extravaganza in my life. (...) Shot glasses of cappuccino cream with brandied berries. Caramelized fruit skewers. Coconut flan with blackberries. And then there are the dresses. (...) Silver and black, red and purple, sequins and lamé, velvet and silk. Thigh-high slits, strapless bustiers, and plunging necklines. Evening wraps, matching purses, stilettos and platform heels. Body glitter and up-dos. (ibid:112)

Roachs andaktsfulla återgivande av denna excess av femininitet verkar både beundrande och överväldigad. Den detaljerade beskrivningen av utsmyckade kvinnokroppar är uppenbart erotiserande. I detta sammanhang – en konferens som nästan uteslutande utgörs av kvinnor och en galakväll som hyllar kvinnors bidrag till andra kvinnors njutning – verkar homoerotiken i den feminina extravagansen närmast flöda över. Men den sexualiserande beskrivningen av galakvällens överflöd riktar sig inte endast mot andra kvinnors kroppar. Den storslagna dessertbuffén verkar minst lika sexuellt laddad, när rätterna beskrivs i all sin detaljerade härlighet med hjälp av ord som får munnen att vattnas. Roach (2016) beskriver också hur hon själv ska iklä sig en lång sammetsklänning i midnattsblått, lyfta sina bröst med en push-up-BH och hur hon till och med underhållit tanken att strunta i att bära trosor, för att undvika fula linjer och för att gå ”all out” (ibid:105). Roachs upphetsning över att löpa linan ut och riktigt frossa i luxuösa njutningar verkar alltså rikta sig åt alla håll: mot andra kvinnor, mot den fullastade dessertbuffén och inte minst mot henne själv och hennes egen underbara sinnlighet. Liksom den exalterade Marianne Dashwood och de onanerande flickor som Sedgwick (1991) jämför henne med, liksom den lyx- och romantiksuktande Emma Bovary, de skrikande Twilight-fansen och de övertända Fifty Shades-mammorna, verkar Roach förvandlas till en omåttligt lysten sinnlighetsjunkie, vars begär spretar åt alla håll i det överdådigt njutningstygda universum som RWA:s galakväll erbjuder.

Det njutningarnas universum som romancegenren erbjuder är i hög grad knutet till en kommersiell sfär. Detta blir inte minst påtagligt i relation till mitt material, där både Twilight och Fifty Shades genererat en mängd mer eller mindre löst anknuten merchandise. Ifråga om Twilight svämmar marknaden över av prydnadsfigurer, posters, tavlor och kalendrar. Twilight-fans kan klä sig i plagg med favoritkaraktärens ansikten från topp till tå. Likaväl som att pryda sig med favoritkaraktärens namn eller ansikten, kan fansen välja att klä sig som dem. Smycken med familjen Cullens släktvapen i form av Rosalies medaljong, Alices choker-halsband eller Edwards läderarmband, finns till försäljning liksom kopior av de blå kammar som Bella bär i håret på sin bröllopsdag. Det fan som har råd kan omge sig av Twilight-memorabilia varje vaken och sovande stund, från att väckas av en Twilight-klocka, äta lunch ur en Edward-lunchbox, till att varva ner vid kvällningen med en tekopp

märkt ”Jasper says relax”. För extra hängivna Edward-anhängare säljs till och med trosor med den vackre vampyrens ansikte, där en bild av Pattinsons läppar får pryda den extra förstärkningen på trosornas insida. Den som vill kan sedan krypa ner under sina Twilight-lakan och titta på sin ”Edward- silhuett”: en väggprydnad i verklighetstrogen storlek som vaktar över en under natten. Här närmar vi oss också de sexleksaker som Twilight inspirerat till, såsom den Edward-alluderande ”The Vamp” – en blek dildo som glittrar i solljus och som tål att läggas i frysen innan användning för en mer autentisk upplevelse.

Tal om sexleksaker är kanske också en lämplig övergång till att diskutera den kommoditetsmarknad som uppstått kring *Fifty Shades*. Utöver den serie leksaker som utvecklats i samråd med E L James har försäljningen av sexleksaker generellt skjutit i höjden i anslutning till *Fifty Shades* framgångar (Martin 2013). Jag återkommer till en diskussion om detta lite längre fram i kapitlet, men kan redan nu förtydliga att den officiella kollektion av sexleksaker som anknyter till *Fifty Shades* riktar sig till den som vill börja experimentera med S/M och bondage och innehåller såväl lyxiga ögonbindlar i siden, som vibratorer, piskor, knipkolor och ett ”bondage-kit” för nybörjare. Redan innan den officiella filmatiseringen av *Fifty Shades* utkom, hade romanserien också lyckats generera en rad ”soundtracks”. CD-skivan *50 Shades of Grey: The Classical Album* (2012) är utgiven i samarbete med E L James och innehåller en rad klassiska stycken av bland andra Bach, Chopin, Verdi och Rachmaninov, inspirerad av de referenser till klassisk musik som James strösslar sitt berättande med. Utöver denna skiva finns bland annat *The Mood of Fifty Shades of Grey* (2012), *Tribute to Fifty Shades Darker: 50 Shades of Grey Music* (2012) och 3-diskboxarna *50 Shades of Classical* (2012) och *Fifty Shades of Emotions* (2012). Den sistnämnda säljs på amerikanska Amazon med orden:

This beautiful package is designed to be your own personal soundtrack to accompany the romantic yearnings and desires of the modern woman. Classical music that ranges from the baroque to modern periods to enhance, enlighten and intensify your life, your love and your experiences.⁶

6 www.amazon.com/Fifty-Shades-Emotions-Disc-Set (inhämtat 2014-03-03)

Den kommoditetsmarknad som finns kring *Twilight* verkar i första hand ge läsaren möjlighet att uttrycka sin kärlek till serien, att återuppleva dess kärleksberättelse och att återskapa berättelsens stämning i sitt eget liv. Marknaden runt *Fifty Shades* verkar istället pendla mellan detta och en mer instruerande inriktning, där läsaren uppmuntras att inspireras av berättelsen i sitt kärleksliv med andra. Jag återkommer som sagt till detta längre fram i min diskussion. För tillfället nöjer jag mig med att konstatera att den som vill gå loss i sitt eget *Fifty Shades*-universum erbjuds alla möjligheter att göra det. Nyckelord i den marknad som omger *Fifty Shades* är lyx och njutning. Således produceras exempelvis *Fifty Shades*-vin i färgerna ”White Silk” och ”Red Satin”. Ett glas vitt silke kan sedan avnjutas till tonerna av Thomas Tallis, varför inte iklädd en grå sidennebligé med ett stycke *Fifty Shades*-inspirerad leksak i kallt stål i ena handen och en av böckerna i den andra. Om fantasin ändå skulle tryta erbjuder Amazons kindleutgåva *Fifty Shades Trilogy Literary Companion* länkar till allt som kan önskas i form av inspiration till ett mer erotiskt leverne. Under rubriken ”Ana’s Favorites” återfinns alla de verk som James avser sätta *Fifty Shades* i relation till, såsom Anas favoritbok *Tess av D’urberville* (*Tess of the D’urbervilles*, Hardy 1891), men också de romantiska föregångsverken *Jane Eyre* (Brontë 1847), *Stolthet och fördom* (*Pride and Prejudice*, Austen 1813) och *Svindlande höjder* (*Wuthering Heights*, Brontë 1847). Under rubriken ”classic erotica” går att finna bland andra författaren D.H. Lawrence och under ”Red Room of Resources” hittar vi inte bara länkar till ”Naughty Girl Reading List” och ”Hot and Bothered Cinema”, utan också just listor med vintips. Här finns även länkar till informationssajter, sociala forum och dejtingsidor för den som vill lära sig mer om livsstilen runt BDSM – en del av den instruktiva sidan av *Fifty Shades* som jag ämnar återvända till.

Romancegenren verkar alltså erbjuda ett universum att helt och hållet gå upp i. Det är inte bara själva läsningen av romancetexter som är möjlig att upprepa i oändlighet, eller de rum och konsumtionsvaror som skapas kring romance som det är möjligt att helt dyka in i och omge sig av – även produktionen av romance beskrivs som att den slukar en hel, som att den praktiskt taget äter upp författaren. Alla dessa tre nivåer – läsningen, rummet och skrivandet – verkar fungera som en eskapistisk tillflykt (snarare än flykt), i bemärkelsen att de föredras av den som helhjärtat kastar sig in i dem.

Radikal verklighetsfrånvändning

Ovan nämnda teman, eskapism och instruktion, är undertiteln på Radways (1984/1991) kapitel om läsakten (ibid:86), då det är dem som hon menar strukturerar Smithtonläsarnas förståelse av sin läsning. Enligt egen utsago söker sig läsarna till romancegenren både för att läsningen betyder avkoppling och för att den lär dem något (ibid:86–118). Som jag tidigare nämnt fokuserar de flesta förståelser av romancegenren på vad läsaren tar med sig från sin läsning. Jag försöker medvetet bryta med denna ingång, genom att fokusera läsningens ”här och nu”, där vad som pågår i själva läsakten premieras framför vad läsningen leder till. Av denna anledning blir eskapismen av störst intresse för min analys. Där romancetextens instruktiva egenskaper talar om fortbildning och framtid och riktar sitt främsta fokus mot en verklighet utanför läsningen, verkar eskapismen beteckna just läsningens här och nu. Av Radways (1984/1991) Smithtonläsare var också snudd på alla överens om att en av de främsta anledningarna till att läsa romance var behovet av att uppleva något som skiljer sig från ens liv i övrigt. I Smithtonläsarnas fall bestod livet i övrigt till stor del av att se till familj och hushåll och att förutse och tillfredsställa andra människors behov. Under romanceläsningen valde de att tillgodose sina egna behov, dels genom att ägna tid åt en aktivitet som handlade om deras egen njutning och rekreation och dels genom identifikation med romancetextens hjältinna och de omsorger som hon åtnjuter från hjälten. Smithtonkvinnornas egna beskrivningar av lockelsen i romance, uttrycks bland annat såhär:

”They are light reading – escape literature – I can put down and pick up effortlessly.”

”Everyone is always under so much pressure. They like books that let them escape.”

(...)

”I guess I feel there is enough ’reality’ in the world and reading is a means of escape for me.” (ibid:88)

Radway (1984/1991) konstaterar att läsningen av romance är viktig för Smithtonkvinnorna just för att läsoplevelsen skiljer sig från den vanliga verkligheten. Men läsningen ger inte endast en paus från vardagens ansvar och vedermödor – den skapar också ett slags tid och rum där lä-

saren kan vara helt ensam och fokuserad på sig själv och sina egna behov, begär och njutningar (ibid:61). När Smithtonläsarna vittnar om att de största kritikerna av deras romanceläsning ofta är deras äkta män, sätter både Radway och de själva detta i relation till läsningens eskapistiska egenskaper. De pekar på de höga krav på koncentration som läsningen ställer och dess förmåga att suga in läsaren i texten som anledningen till makarnas motstånd. Männens motstånd förklaras alltså med att romanceläsningen drar deras fruars uppmärksamhet bort från dem och från familjelivet. Smithtonläsarna själva verkar ha denna analys klar för sig, när de berättar hur deras män känner sig just utestängda och hur de motsätter sig att fruarna läser för sent på kvällen eller istället för att titta på tv tillsammans med dem. Läsningen kan såtillvida beskrivas som en asocial akt, som står i vägen för den sociala relationen mellan makarna (ibid:91).

Radway (1984/1991) diskuterar vidare möjligheten att romance-läsningen verkar hotande mot de äkta männen eftersom den signalerar deras fruars mindre beroende av dem och deras förmåga att tillfredsställa sig själva (ibid:101). Längre än så går hon inte i denna analys, som hon själv reducerar till spekulationer eftersom hon inte tycker sig kunna fastslå huruvida romanceläsning faktiskt förändrar Smithtonkvinnornas beteenden i sina äktenskap. Jag vill hävda att Radway alltför lätt avfärdar sin egen möjliga analys. Detta menar jag händer eftersom Radway – trots att hon gjort sig känd för att behandla läsningen som en syssla som är viktig att analysera i egen rätt – fortfarande huvudsakligen fokuserar på det som händer utanför läsningen. När Radway talar om kvinnors förändrade beteende i sitt äktenskap, syftar hon nämligen till sådant som att höja rösten och verbalisera krav på egna rättigheter eller att vidga sitt eget utrymme genom att röra sig utanför eller bort från hemmet. Men som Radway själv hävdar fungerar ju själva romanceläsningen som ett sätt att skapa sig ett eget utrymme och att ta sig rätten att ta hand om sig själv. Romanceläsningen kan alltså i sig beskrivas som ett förändrat beteende i äktenskapet, där Smithtonkvinnorna kräver både egna rättigheter och ett vidgat utrymme. Skillnaden är att dessa krav inte verbaliseras för att kommuniceras till andra, utan konceptualiseras som en gåva som läsaren ger sig själv. Skillnaden är också att det vidgade rummet inte betecknas av att läsaren kroppsligen rör sig utanför hemmet. Snarare förblir hon stilla. Läsarens förändrade beteende är alltså

inte det av aktiv rörelse, utan snarare av ett ytterligare stillastående, när hon inte endast stannar innanför hemmets fyra väggar utan också slår sig ner någonstans – i en säng, på en köksstol eller halvliggande på en schäslong – och gör sig orörlig.

Denna form av självvald, överdriven passivitet blir intressant i relation till Radways (1984/1991) konstaterande att just passivitet utgör centrum för den romantiska fantasin. Den njutningsfulla passiviteten ligger både i den tillfälliga vägran att tillfredsställa andras behov och i identifikationen med en hjältinna som inte behöver göra mer än att existera, samtidigt som alla hennes behov uppmärksammas och tillfredsställs av hjälten. Radway refererar emellertid ständigt till Smithtonkvinnornas upplevelse av att vara omhuldade, värdesatta och åtrådade som ”ställföreträdande”. Hjältinnan upplever den njutningsfulla passiviteten som ställföreträdande för läsaren och läsakten fungerar som ställföreträdande för verkliga upplevelser (ibid:87–118). Återigen vill jag påpeka att en sådan analys enbart är möjlig om verkligheten ges företräde före fiktionen. Radway konstaterar själv att det att upplevelsen är ställföreträdande inte betyder att njutningen är mindre verklig (ibid:100). Om fiktionen inte betraktas som ställföreträdande för verkligheten – om läsakten verkligen betraktas i egen rätt – så kan de upplevelser som läsningen ger också betraktas som fullgoda i sig själva. Läsningen, läsaren själv och den kvinnogemenskap som omger romancegenren, ger alltså denna upplevelse av att verkligen vara omhuldad, åtrådd och viktig.

Radway (1984/1991) konstaterar vidare att läsningen, förstådd som en social handling, kan betraktas som en form av protest mot den traditionella kärnfamiljsstrukturen, där mamman förväntas finnas till för alla andra än sig själv. I läsningen ser hon bara till sina egna behov, tar en paus från att fokusera på att ge omvårdnad till andra och ger den istället till sig själv (ibid:87–118). Jag menar att om läsningen förstås som en sexuell handling så innebär den en än mer långtgående protest mot just den påbudna heterosexualitetens förtryck (den som radikal feminismen centerade sin kritik runt). I den sexuellt upphetsande och slukande läsningen riktar den läsande kvinnan sin energi bort från dem runt omkring henne och mot sig själv och sin egen njutning. Läsningen kan således sägas ligga utanför den känslomässiga och sexuella kontroll som Rich (1980) hävdar att män under patriarkatet utövar över kvinnor. I den onanistiska läsningen ger den läsande kvinnan sig själv kontroll över sin

egen känslomässiga och sexuella njutning – hon kan ge sig själv den, när hon vill, hur hon vill och hur mycket hon vill.

Som jag diskuterat ovan har kvinnor i hög grad kontroll över den lukrativa romancebranschen, där de både spenderar och tjänar pengarna. Liksom det lesbiska kontinuum som Rich (1980) förespråkade som vägen till frihet från kvinnors delaktighet i upprätthållandet av patriarkatet, bygger den kvinnogemenskap som etableras i romancegenren på kvinnors identifikation och umgänge med och känslomässiga uppbackning av andra kvinnor. Liksom i dessa lesbiska kontinuum är också gränsen mellan det homosociala och det homoerotiska i ständig rörelse. Draget till sin spets leder detta resonemang till den ganska ”radikala” slutsatsen att romancegenren föreslår att kvinnor inte behöver män överhuvudtaget.

Radway (1984/1991) menar emellertid att hennes Smithtonläsare finner sig i något av ett moment 22. De har i romanceläsningen funnit ett verktyg för att tillfredsställa de behov som samhället både skapat och gjort svåra för dem att uppfylla. Samtidigt dömer samma kulturs normer ut romanceläsning som moraliskt tvivelaktigt. När Smithtonkvinnorna internaliserar dessa normer, skapar romanceläsningen skam hos dem. Denna mildras genom att de erbjuder en förklaring till romanceläsningen som talar om uppfyllandet av samhälleliga behov, snarare än om egen nytta. Omedelbart efter att ha gett uttryck för det underbara i romanceläsningens eskapistiska egenskaper, började Smithtonkvinnorna nämligen understryka hur mycket läsningen kunde lära dem om avlägsna tider, platser och sedvänjor. Det är här Radway (1984/1991) lyfter romanceläsningens instruktiva egenskaper. När Smithtonkvinnorna hävdar att läsningen lär dem något, kan de nämligen tala om den som produktiv, som en form av målinriktad aktivitet. Denna argumentation ligger mer i linje med samhälleliga normer, menar Radway. Smithtonkvinnornas berättelser om deras makars ogillande av romanceläsningen avslöjar att detta motstånd ofta mildras om kvinnorna fortsätter med sin läsning under en längre tid. Makens acceptans innebär då också en form av perspektivskifte. Romanceläsningen beskrivs utifrån hustruns kapacitet att läsa mycket, texternas informativa egenskaper eller läsningens inspirerande och instruktiva egenskaper när hustrun själv börjar författa egna böcker. Den ”nytta” läsningen kan sägas generera, används alltså för att legitimera en aktivitet som annars betraktas som självsvåldig och ”onyttig” (ibid:106–12).

Detta leder mig till den diskussion om Fifty Shades instruktiva egenskaper som jag tidigare flaggat för. I Eva Illouz (2014) analys av den kulturella betydelsen av Fifty Shades bestsellerstatus, lyfter hon nämligen särskilt hur trilogin sällar sig till självhjälpngenren. Även om den inte presenterats i detta genresammanhang, menar Illouz, pekar både text och omgivande marknad på att Fifty Shades har något att lära läsaren som den kan ha användning för i sitt verkliga liv utanför fiktionen. Vad Fifty Shades ämnar utbilda läsaren i är hur hon ska få bättre (heterosexuellt) sex med en partner. Illouz (2014) går så långt som att hävda att sexscenerna i Fifty Shades har mer av ett utbildningssyfte än ett upphetsande sådant. Om pornografi ofta riktar sig till en ensam läsare (oavsett hur många denne faktiskt har sällskap av vid läsning) så är Fifty Shades skriven som om den förutsätter närvaron av en partner, menar Illouz. Sexscenerna fylls med instruktiva detaljer för utförande och sexet kryddas med olika former av sexleksaker som praktiskt taget beskrivs med namn och bruksanvisning. Illouz pekar på den ökning i försäljningen av sexleksaker som Fifty Shades framgångar har genererat (ibid:72–7).

Rubriker som ”Svenskarnas sexliv får ett uppsving tack vare en bok” (Sandberg 2012) och ”Nya sextrenden från ’Fifty Shades’: piskan” (Lagercrantz 2013), vittnar om att många svenska läsare också har låtit sig inspireras av Anas och Christians sexlekar och söker återskapa dem i sina egna liv. Den linje av sexleksaker som särskilt plockats fram i relation till Fifty Shades beskrivs som en serie i stilfullt grått, silver och svart. Serien är, som nämnts, utvecklad i samråd med James och riktar sig till den som vill börja experimentera med BDSM. Vidare har en hel del instruktionsböcker i samma inspirerande anda utkommit i relation till Fifty Shades. Exempel på detta är Marisa Bennetts serie av böcker, *Fifty Shades of Pleasure: A Bedside Companion: Sex Secrets That Hurt So Good* (2012), *Fifty Shades of Ecstasy: Fifty Secret Sex Positions for Mind-Blowing Orgasms* (2012) och *Fifty Shades of Oral Pleasure: A Bedside Guide to Going Down for Him and Her* (2013). Ytterligare möjlighet till utbildning ges i den ångande instruktionsfilmen *A Couples Guide to 50 Shades* (2013), där samme skådespelare gestaltar Christian som i porrfilmen *Fifty Shades of Grey: a XXX adaptation* (2012).

De instruktiva och inspirerande elementen verkar alltså vara starka, både i Fifty Shades-trilogin och i den merchandise som lanseras kring den. Ändå menar jag att Illouz (2014) analys är något hårdragen. Hen-

nes beskrivning av sexscenernas undervisande element grundar sig på ett fåtal scener tagna ur sitt sammanhang och deras mer instruktiva än upphetsande egenskaper beläggs endast genom hennes egen bedömning av dem som ”rather unarousing” (ibid:73). Detta betyder inte att jag motsätter mig Illouz analys, snarare tycker jag att den innehåller många intressanta och belysande poänger. Som föregående resonemang visat verkar ju marknaden runt *Fifty Shades* just ha tagit fasta på de möjliga sätt som *Fifty Shades*-läsaren kan inrymma sin läsupplevelse i en heterosexuell parrelation. Vad jag vill påstå är att Illouz (2014) läsning av de instruktiva elementen kan existera jämsides med en syn på *Fifty Shades* som en eskapistisk, njutningsfylld läsupplevelse. Den detaljrikedom som Illouz pekar på stämmer mycket väl, men det är en detaljrikedom med vilken allt i *Fifty Shades* beskrivs. Som jag kommer att diskutera i min närläsning av texten, undanhåller *Fifty Shades* inga detaljer i några som helst avseenden och varje känsla, ljud eller dröjande ordval beskrivs och studeras på samma intimt granskande sätt. Däremot sätter sig texten i direkt relation till en marknad, inte bara för sexleksaker, utan till en varumarknad i stort: bilar, kläder, musik, vinsorter – allt refereras till med samma noggrannhet. Marknaden är som nämnt snabb att svara med specialutformade vinkollektioner och samlingsalbum med klassisk musik. Som jag förut diskuterat verkar både *Twilight*- och *Fifty Shades*-läsarna, genom merchandise, erbjudas en form av njutningsfullt universum att helt gå upp i. Jag vill beteckna detta som ett onanistiskt rum, det vill säga en form av njutningarnas överdådiga oändlighet.

Mer än *Twilight*, verkar emellertid den marknad som omger *Fifty Shades* också innehålla tydliga instruktiva element. I detta sammanhang vill jag återvända till och utveckla det resonemang som introducerades i föregående kapitel, där Don Kulick (2006) beskriver synen på den goda kontra den problematiska onanin i ett samtida svenskt offentligt samtal. Kulick visade hur onanin, samtidigt som den uppmuntras och till och med hyllas i våra medier, måste utföras inom vissa ramar. Om onanin uppträder i fel sammanhang eller om den utförs på fel sätt uppfattas den istället som problematisk. Enligt Kulicks analys uppmuntras kvinnor till onani, medan det är mäns onani som beskrivs i mer problematiska termer. Detta eftersom mäns onani antas kunna gå överstyr och överdrivas eller spilla ut i det sociala. Det är också mäns onani som kopplas till massmediala visuella hjälpmedel, medan flickor och kvinnor uppmunt-

ras att skapa sina egna erotiska fantasier (ibid). Jag menar emellertid att Kulick, i sin analys om det samhälleliga talet om onani, missar, att även om talet om kvinnors onani inte syftar till romance, så syftar talet om romance ofta till kvinnors onani. Romanceläsning, hävdade jag, kan istället inlemmas i beskrivningen av den problematiska onanin, vilket kan fungera som en förklaring till varför romanceläsning fördöms samtidigt som andra former för onani uppmuntras hos kvinnor.

Delar av den mediala rapporteringen vid biopremiären av filmen *Fifty Shades of Grey*, visar tydligt på rädslan över att fel sorts onani ska spilla ut i offentligheten. Internationella medier rapporterade då om publikens skrämmande beteenden när den privata fantasin plötsligt konsumeras på offentlig plats. Tidningen *Express* låter biografanställda berätta om de kondomer, masker och sexleksaker de måste sopa upp efter visningar av filmen. Vid ett tillfälle kallas personalen till och med in för att avbryta en grupp kvinnor som bundit för ögonen med sina egna strumpor och stör de andras bioupplevelse genom högljutt, unisont stönande (Campbell 2015). I tidningen *Daily Mail* rapporteras också om hur en ("ogift"!) kvinna i Mexiko blev poliseskorterad ut från en biografvisning av *Fifty Shades* efter att ha onanerat filmen igenom, i en artikel med titeln "That's one way to wind up in cuffs!" (Bleier 2015).

Kulick (2006) påpekar mycket riktigt att den onani som använde sig av kommersiellt producerad, visuell stimuli, under 1800-talet i högre grad kopplades samman med kvinnor genom just romanläsning. Kvinnor var ju de som i högre grad läste romaner. Med en referens till Laqueur, knyter Kulick den då "nya patologin" onani till det nya hotet i och rädslan för den privata läsningen och det privata rummet. Men eftersom det numera är mäns onani som i högre grad framställs som problematisk och potentiellt hotfull i våra medier, leder detta Kulick till att konstatera att den hotfulla onanin har ändrat form:

1800-talets onani var alltså ett problem eftersom det *individualiserade*. Det sög in "förövaren" i en inre, privat och självständig värld. Onani under 2000-talet är ett problem av en annan anledning, nämligen att den *socialiserar*. Den slungar ut "förbrytaren" i en yttre, offentlig värld där han försöker utagera sina autoerotiska fantasier på andra. (ibid:88)

De onanerande biobesökarna som nyss nämndes är exempel på ”kvinnliga förbrytare” av detta slag – de har förflyttat sitt solitära sex till en social sfär. Kulick (2006) låter som nämnt den ”porrinspirerade sexmissbrukaren” få utgöra exempel på en manlig onanist, vars överdrivna begär spiller ut i det sociala på ”fel” sätt. Jag skulle vilja likna de Fifty Shades-älskande biobesökarna vid 1800-talets nymfomaner – en liknelse som avslöjar att onanin befarades leda till fel sorts socialisering såväl då som nu. Kulick visar emellertid hur denna sorts hotbild i onanin, i 2000-talets Sverige, i högre grad förknippas med män än med kvinnor. Jag har inte för avsikt att bestrida detta, utan vill istället rikta ljuset mot den onanistiska hotbild som Kulick menar försvunnit i bakgrunden – den individualiserande. Även om kvinnors onani i dagens Sverige beskrivs som något som utspelar sig i det privata, är det nämligen inte samma form av individualiserade onani som väckte så ont blod på 1800-talet som numera framhålls som föredömlig. Den romanceläsande kvinnliga onanisten, skulle jag istället hävda, väcker samma negativa associationer nu som då. Låt oss titta lite närmre på de exempel som Kulick (2006) använder sig av i sin argumentation. I tidigare kapitel nämnde jag hur Kulick hänvisar till sexologen Malena Ivarssons onaniråd till pojkar respektive flickor. Pojkar uppmuntras att ta hjälp av visuell stimuli. Ivarssons råd till flickor är istället:

Fantisera: Skriv ner olika scenarion eller upplevelser, var gärna övertydlig. Kunde Jackie Collins så kan du! (citeras i Kulick 2006:80)

Detta citat är ett exempel på den onani som lärs ut till flickor och som Kulick (2006) kallar för en socialt sanktionerad onani. Detta är den goda onanin, menar Kulick, och den prisas av de flesta, inklusive massmedier och sexrådgivare. Den socialt sanktionerade onanin är lokaliserad till ett privat rum, den spiller inte ut i offentligheten och den inspireras inte heller av den genom exempelvis pornografi – fantasierna är lika privata som själva akten och de verkar emanera endast ur den onanerande flickans eget huvud. Men även om själva onaniakten är förlagd till ett privat rum och även om flickorna uppmuntras att uppfinna sina egna, privata fantasier, vill jag hävda att här finns en motsatt rörelse från den som Kulick uppmärksammar i talet om mäns onani. Flickorna uppmuntras nämligen att göra sina fantasier sociala. De ombeds förflytta fantasierna

från sitt eget huvud, dvs. den privata, asociala sfären och in i det sociala. I relation till användningen av massmedialt förmedlad erotisk stimuli är det också möjligt att använda sig av motsatsparet produktion och konsumtion. Flickor och kvinnor associeras alltså inte med den negativt laddade konsumtionen och deras onani sker inte genom ett passivt konsumerande. Istället uppmuntras flickor och kvinnor att producera. I exemplet ovan ombeds de inte endast att producera underlag för sin egen onani genom att fantisera, utan de uppmuntras till och med att producera erotiska berättelser genom att skriva ner dessa fantasier. Vidare beskriver Kulick (2006) hur flickor uppmuntras att lära sig om, tala om, och praktisera onani oftare i syfte att skaffa kunskap om sina kroppar och sin sexualitet. Kulick menar till och med att talet om flickors och kvinnors onani är en utmärkt illustration av Michel Foucaults iakttagelse om hur mångordigt vi talar om att vi inte talar om sex, som den senare presenterar i *Sexualitetens historia: Viljan att veta* (1976). Kulick (2006) skriver: "mängden tal om hur vi *inte* talar om kvinnlig onani är enorm. Men allt detta tal om att vi inte talar om kvinnlig onani är förstås ett tal om kvinnlig onani" (ibid:79).

Denna intressanta iakttagelse avslöjar att vi med talet om kvinnlig onani också försöker rikta ljuset mot den för att i någon mån hantera den. Liksom den bekännelsekultur som Foucault (1976) beskriver inrättas när den vetenskapliga diskursen alltmer uppmuntrar människor att berätta om sina sexuella praktiker och fantasier är talet – blottläggandet – också ett sätt att ta kontroll över, kategorisera, erövra och disciplinera en domän som kan upplevas som desto mer hotfull när den härjar fritt i det outtalade, fördolda (ibid). Det mångordiga talet om hur vi talar för lite om kvinnlig onani, verkar då vara ett försök att förflytta en okontrollerad praktik in i den reglerande sociala sfären. Jag vill alltså hävda att den socialt sanktionerade onani som Kulick (2006) beskriver i relation till kvinnor, sanktioneras just för att den är socialt reglerad. Den utövas i det privata men dess riktning är att återinföras i det sociala. Detta går att återkoppla både till den politiska kvinnokulturens syn på kvinnan – där den strävsamma och socialt deltagande bondekvinnan upphöjdes som föredömlig framför borgarkvinnans självtillvända passivitet – och till Radways (1984/1991) tolkning av vad som betecknar ett meningsfullt, eller "verkligt", sätt för kvinnor att göra motstånd mot sin begränsade situation. Produktion, aktivitet och ett verbaliserat krävande av utrymme

är ju traditionellt även en feministiskt premierad och mer erkänd form av socialt (och politiskt) beteende. Men det tydligaste exemplet på hur den form av kvinnlig onani som Kulick (2006) beskriver har ett socialt slutmål är hur den framhålls som ett sätt att lära känna sin kropp och sin sexualitet för att kunna ha bättre sex med en partner (ibid). Onanin fungerar alltså som instruktiv och utövaren förväntas kunna ta med sig sina erfarenheter för att använda dem i ett annat sammanhang. Onanin uppmuntras därmed inte för sitt egenvärde, utan den har ett mål som ligger bortom sig själv, vare sig det är dess terapeutiska eller medicinska värde eller om slutmålet är just sex med en partner.

Jag vill här återkoppla till Smithonläsarnas berättelser om makarnas missnöje med deras romanceläsning, där läsningen utgjorde ett hinder för den sociala interaktionen makarna emellan (Radway 1984/1991). Som jag påpekade kan detta också läsas som ett sexuellt hinder, där den onanistiska romanceläsningen förflyttar hustruns sexuella uppmärksamhet från äktenskapet och mot sig själv och sin läsning. På samma sätt rapporteras om kvinnor vars äktenskap är i farozonen till följd av deras uppslukande intresse för *Twilight*. Tidningen *LA Times* intervjuar några av dessa kvinnor, bland annat Kelli Chavez som uppger att hon läst varje bok åtta till nio gånger och sett filmerna över 300 gånger. Chrystal Johnson berättar hur hon tänkte så mycket på *Twilight* att hon knappt kunde fungera, tills den dag hennes man sade att hon verkade älska *Twilight* mer än honom. *Twilight*-intresset jämförs med en drog och dess publik beskrivs som mer ohämmad än andra fankulturer, då köande för visningar och bok- och filmseriens ekonomiska framgångar får illustrera hur extraordinärt beroendeframkallande denna äktenskapsomstörtande kulturprodukt kan vara (Spines 2010).

Vad jag vill hävda är att romanceläsning verkar hotfull då den hotar att göra de kvinnliga läsarna till asociala onanister. Att, såsom *Fifty Shades* gör, genom instruktion förflytta romanceläsningen till en social sfär, kan alltså betraktas som en normaliserande rörelse. *Fifty Shades* självhjälps-element kan sägas socialisera romanceläsaren. När denna riktning tillåts samtala med Kulicks (2006) analys av synen på onani i ett samtida svenskt sammanhang blir det uppenbart att självhjälps-elementen också förflyttar läsaren från den illa ansedda onanin till mer socialt accepterade former av sexuella praktiker. Den asociala inkapsling av romanceläsaren som verkar hotande oskadliggörs. Romanceläsningen

normaliseras och i det förlorar den också en del av sina mer omstörtande egenskaper; de som skaver mot och provocerar de sexuella praktiker som ingår i det normativa.

Onanistiskt kontinuum

I detta kapitel har jag studerat romanceläsningen genom att fokusera den som en sexuell praktik. Genom en analys av para- och intertexter såväl som kontexter, har jag diskuterat de sociala och sexuella relationer som upprättas eller omintetgörs i romanceläsningen. Jag har visat hur den kvinnogemenskap som romancegenren ger upphov till i många avseenden liknar den politiska kvinnogemenskap som förknippas med 1960–80-talets radikalfeminism och kvinnokultur, såsom uppfattningen om kvinnors unika och gemensamma erfarenheter och behovet av att samlas i könsseparatistiska rum för att dela, ge utlopp för och uppvärdera dessa. Även om detta i viss mån politiseras i romancegenren, när det omsätts i reella kvinnliga nätverk och i jämställdhetspolitiskt arbete, har jag intresserat mig mer för den potentiella politiken i den onanistiska läsningsspraktiken. I denna fungerar kvinnogemenskapen som en kollektivt upprätthållen privat fantasi om gemenskap. Romanceläsningen blir då ett onanistiskt rum som romanceläsaren kan fylla med eget innehåll, samtidigt som hon ges upplevelsen av att vara begriplig, uppbackad och omhändertagen av andra.

Jag har vidare diskuterat homoerotiken i den kvinnogemenskap som romancegenren genererar och jämfört den med idén om lesbiska kontinuum: relationer mellan kvinnor pendlar mellan det sociala och det sexuella i det erotiskt genomsyrade, könsseparatistiskt inrättade rum som romancegenren utgör. Då jag fokuserar på den onanistiska läsningsspraktiken har jag emellertid vidareutvecklat denna teori, genom att introducera vad jag kallar för ett onanistiskt kontinuum. Med detta menar jag att romancegenren utgör en sfär där gränser mellan kvinnor – mellan läsare, författare och hjältinnor – rör sig eller suddas ut och där olika positioner intas vid olika tillfällen. I det onanistiska kontinuum som romancegenren utgör kan läsaren sägas både relatera till andra läsare, författare och hjältinnor – men också vara dem. Romancegenren blir då

ett rum där kvinnor ensam ansvarar för och tillfredsställer varandras känslomässiga och sexuella behov, men det gör också romanceläsaren helt och hållet självförsörjande – hon blir ensam förmögen att tillfredsställa sig själv.

I den onanistiska läsningspraktiken av romance har jag identifierat överdriften och överflödet som dess mest utmärkande beståndsdel. Liksom romancetexter erbjuder ändlösa njutningar genom möjligheten att plocka upp en ny bok så snart den förra har avslutats, erbjuder RWA:s romancekonferens ett fullspäckat, lustfyllt universum och den kommoditetsmarknad som mitt material har genererat lovar (för den som kan betala) en Fifty Shades- och Twilight-värld utan ände. Idén om uppslukande läsning vidgas när till och med romanceförfattaren lämnar verkligheten för att helt och hållet ge sig hän åt det universum som hon själv skapar i skrivandet och när hon betraktar sig själv som läsare av sin egen berättelse medan den tar form.

Jag identifierar vidare just denna hängivenhet som det som skaver och stör i relation till samhälleliga normer. Genom en vidareutveckling av Radways (1984/1991) analys av romanceläsande, hävdar jag att Radway underskattar den politiska betydelsen i romanceläsarens passivitet. Romanceläsarens hängivelse till fiktionen skiljer sig från hur en vanligen föreställer sig politisk och social protest, då romanceläsaren blir inbunden snarare än högljudd och då hon gör sig stilla i hemmet i motsats till att röra sig bort från det. Jag menar emellertid att socialiserandet av romanceläsningen och -läsaren kan ses som en normaliserande rörelse som ointetgör dess mer omstörtande potentialer. Det största hot som romanceläsningen utgör (och som ges uttryck för i den nedvärderande synen på genren) menar jag nämligen är dess möjlighet att förvandla kvinnor till asociala onanister – förlorade för samhället när de föredrar sitt fiktiva universum framför verkligheten. När romanceläsaren vänder sig bort från verkligheten och mot fiktionen, vänder hon ryggen till verklighetens beroenderelationer och lägger sig på rygg i ett känslomässigt och sexuellt oberoende.

Det är denna inkapslande, uppslukande, eskapistiska form av läsning som jag benämner som onanistisk och som nu kommer fungera som utgångspunkt för min närläsning av Fifty Shades och Twilight. För att summera var vi befinner oss så här långt i studien har jag alltså i föregående kapitel identifierat den föraktade romanceläsaren som onanist och i

detta kapitel studerat vad för typ av läsning som hon ägnar sig åt. I mina närläsningar vill jag undersöka vad denna onanistiska romanceläsare finner i själva texterna, alltså vilka betydelser texterna antar i relation till genus och sexualitet när de utgör underlag för en onanistisk läsning. Den fråga som mina nästkommande kapitel försöker besvara blir då, något tillspetsat, vilka begärsmöjligheter som uppenbarar sig i *Twilight* och *Fifty Shades* när det är "Madame Bovary" som läser dem.

TEXTEN: NÄRLÄSNINGAR AV TWILIGHT OCH FIFTY SHADES

Sinnen och sensationer

I kommande kapitel ägnar jag mig åt en närläsning av Fifty Shades och Twilight, genom vad jag betecknar som en onanistisk läsning. Jag undersöker alltså vilka betydelser som skapas i texterna när de läses av den onanistiska läsare som jag fram till nu har diskuterat. I denna första del studerar jag vilka begärsförståelser som görs möjliga genom en sådan läsning. När Tania Modleski (1982/2008) skriver om romance återger hon en tv-reklam för Harlequin. I reklamen ligger en medelålders kvinna på sin säng med en romancebok i handen och berättar att hon gör sig redo för sin ”disappearing act” (ibid:28), sitt försvinnande. Det försvinnande som åsyftas är in i fiktionen – att lämna här och nu bakom sig och uppgå i fantasin. I likhet med Modleski menar jag att ett sådant försvinnande inte är fullt möjligt, då läsaren alltid innehar ett visst mått av distans till den text som läses, hur mycket hon än engagerar sig i och identifierar sig med den. Som föregående kapitel visar verkar emellertid just uppgåendet i fiktionen vara en stor lockelse i romanceläsning och möjligheten att läsaren ska föredra fiktionen framför verkligheten en central del i den kulturella hotbild som romanceläsningen utgör. Jag har identifierat den fullständiga hängivelsen som central i den onanistiska läsningen. Min definition skiljer sig emellertid något från hur Modleski (1982/2008) resonerar när hon identifierar vari njutningen i eskapismen ligger:

[W]omen's longing to "disappear", their desire to obliterate the consciousness of the self as a physical presence – increasingly difficult to do these days when mass culture has turned women into delectable sights for consumption – surely cannot be completely condemned. (ibid:29)

Modleski talar alltså om en önskan att upplösa medvetenheten om jaget som en fysisk närvaro. Genom referensen till masskulturens besatthet av bilder av kvinnor identifierar hon den fysiska närvaro läsarna önskar försvinna från som den egna kroppen. Jag menar tvärtom att romanceläsning förhöjer läsarens närvaro av den fysiska kroppen. Om det finns ett här och nu som romanceläsningen erbjuder flykt från så är det inte kroppen. Det är till kroppen genren talar och det är inte meningen att den ska försvinna vid läsningen av dessa böcker, det är meningen att den ska vakna. När jag studerar vilka begärsförståelser som görs möjliga vid en onanistisk läsning behöver alltså läsarens kropp hållas i åtanke som en inte bara tänkande, utan också kännande kropp. Genom ett fokus på läsningens här och nu, det vill säga en förståelse av läsarens möte med texten som ett tidligt avgränsat och sexuellt genomsyrat rum, vill jag visa hur romancegenren utnyttjar alla upptänkliga former av sinnlighet för att väcka njutning. Jag kommer därför att röra mig från en diskussion av blickars betydelser för vilka begär som möjliggörs vid läsningen till att visa på betydelsen av att alla sinnen aktiveras i romancetexten.

BLICKAR SOM IRRAR

När Anja Hirdman (2013) analyserar kärlek och ideal maskulinitet i några utvalda exempel av Harlequins serieromantik, koncentrerar hon sig på betydelsen av blickar. Karaktärers blickar är viktiga för att beskriva känslor och egenskaper i litteratur överlag, menar Hirdman, men i Harlequins romanceberättelser är de helt centrala. Blickarna används som medel för kommunikation – mellan hjälte och hjältinna och mellan text och läsare – och hur dessa blickar tar sig uttryck, vad de betyder och vilken typ av fysisk reaktion de framkallar hos den andre, beskrivs i minutiös detaljrikedom (ibid). Jag identifierar blickar och seende som centralt i hur njutning och begär skapas, uttrycks och riktas även i mitt material. Kim Edwards (2009) beskriver exempelvis hur den första bok-

en i *Twilight*, *Twilight*, drivs helt av olika beskrivningar av seende – ögon som irrar, stirrar och himlar och blickar som fixerar och penetrerar. Besattheten vid blickar bara fördjupas, menar Edwards, när böckerna filmatiseras.

Film är ju ett visuellt medium och inom filmvetenskapen intar blicken en särskild roll: lusten att se analyseras både genom publikens blickar, kamerans blick och genom de blickar som riktas av, mot eller mellan karaktärer i en film. Som jag tidigare nämnt har Laura Mulveys (1975/1999) teori om en ”manlig blick” varit särskilt inflytelserik i den feministiska teoribildningen kring blicken. Mulvey diskuterar det lustfyllda seendet (i psykoanalytiska termer betecknat som skopofili) som tvådelat. Njutningen i att se kan komma ur den voyeurism där en gör andra till objekt genom att underkasta dem en aktiv och kontrollerande blick. Den kan också komma från den narcissistiska upplevelsen av att, genom identifikation, göra andra till en form av ideal-jag. I den konventionella filmiska situationen, menar Mulvey, struktureras lusten utifrån båda dessa aspekter – där drivs seendet av en manligt kodad aktiv och kontrollerande blick som kvinnan i filmen görs till objekt för. Kvinnor i traditionell Hollywoodfilm, menar Mulvey, kodas ofta med en form av ”to-be-looked-at-ness” (ibid:837). Den uppvisade kvinnans funktion som erotisk blickfång verkar ofta vara hennes enda funktion i filmen och hennes närvaro motarbetar utvecklingen av ett sammanhängande narrativ för att istället frysa berättelsens flöde i vad Mulvey (1975/2013) kallar för ”ögonblick av erotisk kontemplation” (ibid:52).

Jag återkommer till en diskussion om dessa frusna ögonblick av erotisk kontemplation. Här vill jag framförallt lyfta fram Mulveys analys av den aktiva blicken som manligt kodad och rollen som erotisk blickfång som kvinnligt kodad. Denna teori har, som jag tidigare nämnt, varit lika inflytelserik som omstridd i senare forskning. En central kritik handlar om hur den saknar en förklaring till de njutningar som kvinnliga åskådare kan uppleva i seendet (Sturken & Cartwright 2009:130). En genre där kvinnliga läsare verkar finna stor njutning i att titta är förstås romancegenren, där hjältinnan och den huvudsakligen kvinnliga publiken nästan uteslutande innehar positionen av subjekt. Mariah Larsson (2011) diskuterar seende och erotiska blickfång i de två första *Twilight*-filmerna och visar hur Mulveys teori om den manliga blicken kastas om när den kvinnliga protagonisten är bärare av den aktiva

blicken medan hjälten är den som betraktas. Objektifieringen av hjälten, menar Larsson, öppnar upp ett filmiskt rum för heterosexuellt kvinnligt begär (ibid).

Jag instämmer delvis i Larssons analys och tar avstamp i hennes beskrivning av hur Bella görs till bärare av blicken i *Twilight*. Samtidigt menar jag att idén om en omkastning av blickar i viss mån stänger och heterosexualiserar förståelsen av vilka begärsformer som blickarna i *Twilight* möjliggör. I sitt bidrag till antologin *The Female Gaze* ifrågasätter Jackie Stacey (1988) en dikotom uppdelning mellan aktiva subjekt och passiva objekt knutna till könsskillnad. Att upprätthålla en sådan dikotomi hindrar, menar hon, kvinnor från att appropriera den njutningsfulla blicken och göra den till sin egen. Figurer som gigolon eller den manliga strippan kan då endast förstås som undantag som bekräftar regeln – en form av omkastning som bara bekräftar att en omkastning har gjorts. Lesbiskt begär kan i ett sådant ramverk inte förstås som annat än maskulint, medan en man som presenteras för erotisk kontempleration måste beskrivas som feminiserad (ibid).

Twilight låter mycket riktigt den feminint kodade blicken hos hjälntinnan styra det filmiska skeendet, men beskrivningen av hur den traditionella könskodningen av blickar har bytt plats menar jag kan problematiseras ytterligare.¹ Larsson (2011) beskriver hur kamerans beundrande blick på Edward fokuserar inte endast ansikte, utan ofta specifikt ögonen. Även Hirdman (2013) fäster särskild vikt vid hjälntens blick i sin analys av *Harlequinromantik* och menar att hjälntens ögon är den kroppsdel som avslöjar vem han är. Ögonen etablerar inte bara hjälntens utseende och personlighet, utan framförallt avslöjar de hans reaktion på hjälntinnan (ibid:35). Hirdman framhäver alltså särskilt hur hjälntens blick har en funktion som reagerande. Liksom Edward (och som jag kommer utveckla även Christian Grey) blickar romancehjälden tillbaka på hjälntinnan. Bella är alltså den som tittar i *Twilight* – hon är innehavare av en aktiv blick som tillåts styra det filmiska skeendet. Hennes blick verkar emellertid riktas mot den blick som tittar tillbaka på henne. När blicken vänds mot hjälntinnan händer något. Hjälntinnan är inte endast det aktivt

1 Denna problematisering tillåts delvis av att jag avgränsar mig från att diskutera Jacob, vars avklädda och hypermaskulina kropp står betydligt mer i fokus än Edwards.

begärande subjektet, utan hon blir även ett objekt för hjältens begär. Att göras till objekt för blicken verkar alltså inbegripas i berättelsens tydligaste subjektskap.

Hjältinnan intar således en begärsposition som kan beskrivas som både aktiv och passiv, som både begärande och begärd. Då hon söker hjältens blick kan hon också sägas erotisera sin egen begärlighet. En sådan analys kan drivas till slutsatsen att kvinnor har internaliserat en manlig blick – en beskrivning av kvinnors begär som passivt där njutning erhålls genom mäns erkännande. Jag menar emellertid att hjältinnans begär måste ses som i allra högsta grad aktivt, då det är hennes blick som ges företräde, som styr och driver berättelsen och som aktivt söker hjältens blick. Hirdman (2013) pekar också på skillnaden mellan de könade blickar i den filmiska situation som Mulvey beskriver och de som förekommer inom romance. Om kvinnan i traditionell Hollywoodfilm viker undan med blicken när hon noterat att hon fångat mannens intresse, är blickutbyten i romance mer jämbördiga – hjältinnorna kan inte sluta stirra (ibid:35).

Ett fokus på hjältens blick ger emellertid också honom agens. Hjälten utgör inte endast en objektposition som erotiskt blickfång utan hans beundrande blick ger honom en subjektposition. Edward och Bella intar således båda positionen som begärande och begärd. En sådan analys möjliggör ett överskridande av en dikotom förståelse av aktiva subjekt och passiva objekt. Hjältinnan (och den läsare som identifierar sig med henne) ges möjlighet att både begära hjälten och vara begärd av honom. Genom hjältens begärande blick ges läsaren dessutom möjlighet att begära hjältinnan. Aktiva, passiva, maskulina och feminina begärspositioner aktiveras alltså samtidigt och gränserna mellan dem överskrids.

När Modleski (1982/2008) talar om blickar, refererar hon till konsteoretikern John Berger (1972), som har diskuterat hur det ständiga uppvisandet av kvinnan i bilder leder till att kvinnans jag delas i två: en som ser och en som betraktar sig själv. Från den tidigaste barndomen har hon fått lära sig att se sig själv utifrån, menar Berger, och denna dubbelhet följer henne genom livet: när hon går genom ett rum eller när hon gråter vid sin faders dödsbädd föreställer hon sig samtidigt sig själv såsom hon uppfattas, gåendes eller gråtandes. Berger konstaterar att medan män betraktar kvinnor, betraktar kvinnor sig själva som betraktade. Modleski (1982/2008) tillägger ytterligare en central iakttagelse:

”Men look at women. Women watch themselves being looked at,”
 (...) And, we might add, as women watch themselves they are at every
 moment incurring guilt, proving themselves to be the ”narcissists”
 they are often accused of being. (ibid:44)

Samtidigt som kvinnor ständigt tvingas betrakta sig själva utifrån, be-
 höver de alltså känna skuld över den fåfånga som kan sägas ligga i att
 fokusera så mycket på sig själv och hur en ser ut och uppträder. Modleski
 menar att romancelitteraturen ofta löser detta dilemma genom att göra
 män till smygtittare:

Mr. B. in the closet observing Pamela’s ”artless prattling”, Rochester
 disguised as an old woman fortune-teller prying out the secrets of
 Jane’s soul; Harlequin heroes in doorways, behind bushes, in nearby
 rooms listening, looking, and, finally, loving. (ibid:45)

Detta smygtittarknep (som känns igen från båda våra manliga hjältars
 många ”stalker”-tendenser), menar Modleski, uppmuntrar kvinnors de-
 lade medvetande. Läsaren befinner sig nämligen både med hjältinnan i
 hennes uppfattade ensamhet och med hjälten i garderoben som inspekter-
 ar och bedömer henne. Läsaren behöver alltså fortfarande dras med den
 skuldbelagda medvetenheten om att vara betraktad, även om hjältinnan
 slipper undan. Detta, menar Modleski (1982/2008), gör att romancebe-
 rättelser förstärker omöjligheten för kvinnor att någonsin undkomma
 självmedvetenhet. I Modleskis analys av Harlequin-romaner fokuserar
 hon emellertid ganska ensidigt på den vrede som läsningen kan sägas ge
 utlopp för. När hon talar om de närgångna blickar som hjälten riktar
 mot hjältinnan beskriver hon dem som olustiga och inkräktande över-
 grepp (ibid:44f). Kanske är det Modleskis glömska om kroppen som får
 henne att förbise att lust kan driva läsaren till genren. I mitt material
 vill jag nämligen hävda att blickarna är en källa till lust mer än obehag.
 Vid Anas och Christians första möte vrider sig Ana under hans intensiva
 blick, samtidigt som hon försöker orientera sig i alla de nya känslor som
 hans närvaro väcker i henne:

His gaze is intense, all humor gone, and strange muscles deep in my
 belly clench suddenly. I tear my eyes away from his scrutiny and stare
 blindly down at my knotted fingers. *What’s going on?* I have to go –
 now. (Grey:15)

I denna scen beskrivs alltså hur hjältinnan reagerar med en blandning av lust och obehag på hjältens intensiva blick. Men även när hjältinnan görs obekvämt av blicken, kan den inte antas framkalla ett ensidigt obehag hos läsaren. Som Modleski (1982/2008) påpekar vet läsaren, till följd av sin förkunskap om romancegenren, att inspektionen sker på grund av ett intresse hos hjälten, vilket i sin tur är det första tecknet på kärlek. Modleski menar att det finns en sadistisk njutning för läsaren i hjältens aggressivitet, då den läses som ett tecken på hans irritation över de känslor hjältinnan väcker i honom. Läsaren kan alltså känna sig fri att både vrida sig under den kritiska blicken tillsammans med hjältinnan och samtidigt njuta av den aggressivitet som riktas mot henne.

Som Modleski påpekar, kan identifikationen mellan läsare och hjältinginna alltså inte beskrivas som total. I kritiken mot *Twilight* och *Fifty Shades* beskrivs Bella och Ana ofta som ”jag-svaga” och menlösa. Hjältinnornas neutrala personteckning kan betraktas som medveten, i syfte att göra dem mer tillgängliga för identifikation. Hjältinnorna fungerar då som läsarens ställföreträdande i det fiktiva universumet – ett tomt och böjligt skal som läsaren enkelt ska kunna slinka in i för att själv befinna sig i berättelsens centrum (Edwards 2009:29). En beskrivning av Bella och Ana som tomma skal bortser emellertid från att de, genom sin normativa vanlighet, ändå knappast innefattar alla.² Bellas och Anas kroppar är precist och detaljerat beskrivna: de är båda vita med långt brunt hår, de är smala med en viss mjukhet i hullet och de är funktionsnormativa med undantag för en viss klumpighet. Detaljerade beskrivningar av hjältinnornas fysik kan förstås leda till disidentifikation hos den läsare vars kropp inte stämmer överens med hjältinnans. Stephanie Burley (2003) menar emellertid att den detaljerade beskrivning som ofta görs av hjältinnan i romancegenren har till syfte att främja identifikation: läsaren måste veta vad det är för kropp som den bebor under läsningen. Samtidigt är identifikationen aldrig total och läsaren uppstår även ett extratextuellt rum från vilket hon med voyeuristisk njutning iakttar hjältinnan (ibid:142). I läsandets här och nu finns nämligen det mycket påtagliga faktum att den champagnesippande Ana, sensuellt

2 Snarare visar en sådan tolkning med tydlighet vilka kroppar som kan uppfattas som en blank canvas på vilken vad som helst kan tecknas och vilka kroppar som alltid redan är märkta med sin särskildhet.

vacker i en plommonlila klänning, inte är jag själv i den soffa jag gjort mig bekväm i.

I likhet med Burley (2003) och Modleski (1982/2008) menar jag alltså att identifikation mellan läsare och hjältinna aldrig kan vara total. *Twilight* och *Fifty Shades* sällar sig till en konvention inom romancegenren som framställer hjältinnan som vanlig i syfte att göra henne mer tillgänglig för läsaren. Den identifikation som läsaren gör med hjältinnan, de upplevelser hon erhåller med hjältinnan som ställföreträdande i det fiktiva universumet, bör alltså ses som centrala i den njutning som romanceläsningen kan ge. Men identifikationen kan inte betraktas som total och just därför uppstår fler möjligheter till njutning, eller snarare fler element av njutningen. Som Edwards (2009) påpekar i relation till *Twilight*-filmerna, är det möjligt att finna njutning i att se på Bella som en bild att identifiera sig med och att samtidigt njuta av att rikta en voyeuristisk blick mot Bella och inta den position där vi aktivt begär henne (ibid:29). I den onanistiska läsningens här och nu, när läsaren upphetsas vid läsning, måste alltså perspektivet vidgas till att inrymma en njutning som består av både identifikation och ett aktivt begär. När läsaren upphetsas vid läsningen om hjältinnan, upphetsas hon alltså både genom hjältinnan och av henne – hon är henne och hon begär henne.

Jag motsätter mig alltså inte Modleskis (1982/2008) beskrivning av romanceläsarens dubbla medvetande eller de taktiker som används för att låta hjältinnan beskrivas som lika vacker som omedveten om sin skönhet och attraktionskraft. Däremot menar jag att det är möjligt att ge analysen fler nyanser. Till Modleskis beskrivning av hjältens skärskådande blick som inspekterande och dömande, vill jag lägga den otvivelaktiga aspekten av beundran.³ Hjältens närgångna blickar är ju ett teck-

3 Att Modleski (1982/2008) fokuserar på vrede och jag mer på lust kan bero på skillnader i det material vi undersöker, där nutida romance kanhända inte ger uttryck för kvinnors vrede mot män på samma sätt som i de böcker Modleski analyserar. Tan och Wendell (2009) påpekar exempelvis att romanceberättelser från 1970- och 80-talet ofta präglades av större konflikter mellan hjälten och hjältinnan (ibid:17). Samtidigt menar Hirdman (2013) att kvinnors vrede mot män är central i den nyare *Harlequin*-litteratur som hon undersöker. Att Modleski fokuserar vrede framför lust kan alltså bero på att texterna själva ger vreden företräde. Det är samtidigt möjligt att den mer lustbejakande ingång

en på hans fascination inför och dragning till hjältinnan – är det då inte möjligt att läsaren delar denna beundrande blick? Hjältens blick kan i så fall sägas fungera som en förevändning för att själv få rikta en begärande blick mot hjältinnan. Detta förändrar inte berättelsens representation av genus och sexualitet i stort – berättelsen som helhet skapar fortfarande en representation av ideal femininitet som oskyldig till fåfånga, manipulationer eller själverotisering. Men i läsandets här och nu kan dessa scener förstås annorlunda. Den onanerande läsaren, den som erotiskt upphetsas vid dessa scener, gör det genom en delvis identifikation med hjältens blick och med hans upphetsning, det vill säga genom en form av könsöverskridande identifikation. Men läsaren är också fri att själv beundra hjältinnan, det vill säga, läsaren är fri att betrakta hjältinnan med en homoerotiskt begärande blick. Likaledes är hon, i identifikationen med hjältinnan, fri att betrakta sig själv med en autoerotiskt begärande blick. Att det är hjälten som i berättelsen tillåts vara den som betraktar hjältinnan ger en heterosexuell förevändning till de normöverskridande begär som kan sägas aktiveras i dessa scener.

Ett exempel på hur den samtidiga identifikationen med och begäret till hjältinnan kan fungera ges tidigt i *Fifty Shades*. Ana har för första gången blivit berusad och Christian Grey har tagit henne med till sitt hotellrum där hon fått sova av sig ruset. Christian, som klätt av och bäddat om den överförfriskade hjältinnan och sedan kyskt sovit bredvid henne, väcker henne med en uppläxning fylld av sexuella hot och mörka löften. Ana funderar över de nya känslor Christian väcker i henne, medan hon lånar hans badrum för att fräscha upp sig efter gårdagsnatten:

In the bathroom, it's all hot and steamy. I strip off my clothes and quickly clamber into the shower, anxious to be under the cleansing stream of water. It cascades over me, and I hold up my face into the welcoming torrent. I want Christian Grey. I want him badly. Simple fact. For the first time in my life, I want to go to bed with a man. I want to feel his hands and his mouth on me. (...) The water is warm and soothing. *Hmm* . . . I could stay under this shower, in his bathroom,

som jag arbetar med sker i korrelation med mer lustbejakande romancetexter. Uppfattningar om huruvida detta i så fall är en generell skillnad mellan tidigare och senare romancetexter verkar emellertid gå isär.

forever. I reach for the body wash and it smells of him. It's a delicious smell. I rub it all over myself, fantasizing that it's him – him rubbing this heavenly scented soap into my body, across my breasts, over my stomach, between my thighs with his long-fingered hands. *Oh my.* My heartbeat picks up again. This feels so . . . so good. (Grey:69f)

Att Ana senare i romanen lyckas övertyga både Christian, sig själv och möjligen läsaren om att hon aldrig har onanerat kan verka förvånande efter att ha läst denna scen där hon uppenbart smeker sig själv på ett sexuellt tillfredsställande vis. Anas nyväckta lustar förklaras emellertid som ett direkt resultat av mötet med Christian. Inom berättelsens universum blir det därför möjligt att förstå Anas ensamsex som att det i någon mån sker tillsammans med honom. Christian inkluderas nog samt genom hela den uppeggande passagen: det är hans dusch som är varm, hans duschkräm som doftar så ljuvligt och hans händer som Ana föreställer sig smeker henne. Denna scen presenteras alltså som en del i den berättelse där Anas sexuella begär helt står och faller med Christian Grey och utgör således inget undantag som förändrar representationen av kärlek i berättelsens helhet.

Om scenen istället läses genom den onanistiska läsningens här och nu, blir det emellertid möjligt att förstå den på andra sätt. I det faktiska rum där denna sexscen utspelar sig finns ju bara Ana och de sensationer som hennes egna händer och fantasi lyckas framkalla. Den läsare som uppeggas av scenen är medveten om detta. De begär som kan antas uppstå inom läsaren, behöver delvis förstås genom den identifikation som ständigt ligger hos berättaren Ana: också läsaren kan antas upphetsas av föreställningen om Christian Greys händer på sin kropp. Men framförallt är den kropp som erotiseras i denna scen förstås Anas: det är hennes händer, hennes mage, hennes bröst och hennes lår som framträder för läsarens inre öga. Bilden av Ana som under en varm dusch smeker sig själv är den bild som skapar sexuell stämning i denna scen. Det är också återigen möjligt att hävda att det nog samma nämmandet av Christian i scenen fungerar som en förevändning, för att under heterosexualitetens förkläde få frossa i bilden av den avklädda hjältinnan.

Christians motstånd mot att bli berörd, skapar överlag en möjlighet till sexscener mellan honom och Ana där hennes njutning står i odelat fokus. Men inte bara det, att Ana inte får röra Christian gör att hennes kropp tillåts uppta en övervägande del av sexbeskrivningarna:

With one finger, he pulls down my bra cups in turn, my breasts pushed up, exposed and vulnerable. Leaning down, he kisses and tugs at each of my nipples in turn with cool, cold lips. I fight my body as it tries to arch in response. (Grey:194)

Trots att berättarperspektivet alltid ligger hos Ana, kan en scen som denna beskrivas som en avslöjande exposé över hennes kropp. Den läsare som upphetsas vid denna beskrivning kan antas begära bilden av Ana och genom identifikationen också bilden av sig själv, svankandes med kroppen i en spänd båge. Hjältens närvaro kan i en scen som denna ses som sekundär. Han blir snarare ett medel i jakt på Anas njutning än ett objekt för ett begär riktat mot honom.

Ofta rör sig emellertid sexscenerna i *Fifty Shades* mellan beskrivningar av Christian och Ana. På en och samma sida erbjuds därför läsaren möjligheten att beundra Ana genom Christians blick: "He grasps my hair tie, pulls it free, and gasps as my hair cascades down around my shoulders" (Grey:113); möjligheten att beundra Ana genom hennes egen upplevelse av sin kropp: "One hand remains in my hair, the other travels down my spine to my waist and down to my behind" (ibid); möjligheten att beundra Christian genom Ana: "Gripping his upper arms, I feel his biceps. He's surprisingly strong . . . muscular" (ibid); och möjligheten att identifiera sig med Anas känslor och sensationer: "feeling his mouth on me, it's so unexpected, and hot" (ibid).

SPEGLAR OCH NARCISSISM

Karin Nykvist (2011) uppmärksammar blickens betydelse, när hon inleder sin diskussion om synen på kroppen i *Twilight*-sagan med att påpeka den centrala roll "den första anblicken" har i boken *Twilight's* första kapitel, som heter just "First sight":

The first chapter of *Twilight*, "First sight", is full of just that – first sights. Bella catches sight of the Cullens. And, just as important, the reader catches sight of Bella, when she gets a first sight of herself upon landing in Forks. "I looked at myself in the mirror as I rushed through my tangled, damp hair". (ibid:29)

Nykvist uppmärksammar här att den första anblicken av Bellas fysiska uppenbarelse inte endast är Bellas egen blick på sig själv i spegeln. Detta är också den första blick som läsaren riktar mot Bellas kropp. Vad detta gör, menar Nykvist, är att sätta kroppen i fokus för både Bellas och läsarens blick och uppmärksamhet redan från berättelsens början (ibid:30). Samma sak kan sägas om den spegelscen som inleder den första boken i *Fifty Shades*, *Fifty Shades of Grey*. Den erotiska romanens första granskande blick är den som läsaren (tillsammans med Ana) riktar mot Anas kropp:

I scowl with frustration at myself in the mirror. Damn my hair – it just won't behave (...) *I must not sleep with it wet. I must not sleep with it wet.* (...) I roll my eyes in exasperation and gaze at the pale, brown-haired girl with blue eyes too big for her face staring back at me, and give up. My only option is to restrain my wayward hair in a ponytail and hope that I look semi-presentable. (Grey:3)

Nykvist (2011:29f) jämför den scen i *Twilight* där Bella betraktar och utvärderar sin kropp i spegeln med vanliga representationer av tonårsskap och menar att Bellas beskrivning av sig själv inte lämnar rum för tvivel – Bella är inte tillräckligt vacker och hon passar inte in. Även om både Bella och Ana uttalat underkänner sin egen skönhet, vill jag i viss mån motsätta mig en sådan läsning av hjältinnornas självkritiska blick. Att hjältinnan är lika vacker som omedveten om sin skönhet är nämligen en väletablerad genrekonvention inom romance. Romanceläsarens blick, den blick som läsaren delar med Bella respektive Ana när de iakttar sig själva i spegeln, gör därför att granskningen inte alls fungerar som ett underkännande av deras fysiska företräden – tvärtom. Läsaren vet att både Bella och Ana räcker till och att de besitter en skönhet som kommer att locka också hjältens blick.

Den närgångna granskningen av hjältinnornas kroppar kan alltså inte fungera endast som ett kritiskt skärskådande, utan bör också beskrivas som en första intim och erotiskt laddad studie. Beskrivningen avslöjar dessutom att kroppens skavanker finns mer i Bellas huvud än i den faktiska kropp som framträder för läsarens inre öga. Orden Bella använder för att beskriva sig själv, så som ”ivory-skinned” (Twi:9), lämnar lite utrymme för läsaren att skapa sig en bild av henne som ful. Lika lite är beskrivningen av Anas ”blue eyes too big for her face” en beskrivning

som känns igen för att beskriva fulhet hos kvinnor (på det sätt som ”alldeles för små ögon för det stora ansiktet” skulle göra). Bellas och Anas kritiska beskrivningar av sig själva lutar sig alltså snarare mot välkända konventioner för att beskriva skönhet hos kvinnor. Den skärskådande självgranskningen i spegeln, som inleder både *Twilight* och *Fifty Shades*, kan därmed snarare sägas fungera som en förevändning för en intimt beundrande kroppslig studie.

Nykvist (2011) påpekar att speglar är ett återkommande motiv i *Twilight* i relation till karaktären Bella (ibid:30). Spegeln har också en särskild plats inom konsthistorien, där det sedan länge funnits en konvention att avbilda kvinnor som just betraktar sig själva. Samtidigt som den avbildade kvinnans kropp har varit vänd mot åskådaren och därmed gjorts tillgänglig för dennes blick, har hennes egen blick varit vänd mot den spegel som också figurerar i bilden. Hennes blick har därmed etablerats som narcissistisk (Sturken och Cartwright 2009:124). Bram Dijkstra (1986) visar hur spegelmotivet inom konst och litteratur under 1800-talet, där kvinnan framställs som absorberad av sin egen spegelbild, explicit kopplas till kvinnlig sexualitet (ibid). Dessa erotiserande framställningar av självabsorberade kvinnor väcker associationer till de många porträtt av kvinnliga världsfrånvända läsare som nämndes i min diskussion av romanceläsningens och onanins interrelaterade kulturhistorier. Vidare har spegeln och dess koppling till Narcissusmotivet en lång historia av att associeras med och utgöra bild för samkönat begär mellan både kvinnor och män (Lindén 2012). Carolyn Allen (1996) beskriver till och med spegeln som en av de mest centrala representationsformerna för lesbiskhet i anglosaxisk kultur.⁴ Spegelmetaforen för samkönat begär blev allt vanligare när samkönat begär medikaliserades i och med det sena 1800-talets sexologi och det tidiga 1900-talets psykoanalys. lesbiskhet beskrevs då ofta som en form av narcissism. En kvinna som begär en annan kvinna är enligt en sådan förståelse någon som begär sig själv (Fjelkestam 2002:92ff). Återigen vill jag återkoppla till min diskussion av den onanistiska romanceläsningens kulturhistoria och den kom-

4 Allen (1996) sammanfattar de vanligaste representationsformerna för lesbiskhet i anglosaxisk kultur med vad hon benämner som de tre M:en: Masculinity, Mirrors och Motherhood. För en diskussion av de tre M:en i svensk lesbisk litteraturhistoria, se också Björklund (2014).

plexa väv där lesbiskhet, onani och andra former av normbrytande eller samhällsfrånvända sexuella beteenden hos kvinnor har associerats med varandra, stundom setts som orsakande varandra och stundom setts som utbytbara. Här riktar jag särskilt fokus mot spegelmotiv och -metaforer som en viktig ingång för att undersöka hur dessa komplexa interrelationer kan ta sig uttryck i mitt material.

Samtidigt som speglar återkommande figurerar i *Twilight* och *Fifty Shades* är det möjligt att hävda att romancegenren arbetar med ett förbud mot ett alltför aktivt självbeskådande. Då mitt material arbetar med ett förstapersonsberättande, där det är hjältinnan själv som berättar, är det emellertid svårt att understryka hennes attraktionsvärde utan att hon verkar just självupptagen och narcissistisk. Hjältinnan måste då speglas i andras blickar och den uppmärksamhet som både Ana och Bella ges av män och pojkar runt omkring dem understryker deras begärlighet samtidigt som de själva kan verka ovetandes om den. I boken *Twilight* ger exempelvis Edwards tankeläsande den självkritiska Bella bevis på hennes allmänna attraktionsvärde:

”Well, look at me” (...) ”I’m absolutely ordinary (...). And look at you.” I waved my hand toward him and all his bewildering perfection.

His brow creased angrily for a moment, then smoothed as his eyes took on a knowing look. ”You don’t see yourself very clearly, you know.” (...) ”but you didn’t hear what every human male in this school was thinking on your first day”.

I blinked, astonished. ”I don’t believe it . . .” I mumbled to myself.

”Trust me just this once – you are the opposite of ordinary”.

(*Twi*:184)

Genom andras bekräftande blickar understryks alltså hur hjältinnans självkritiska blick gör henne blind för sin egen skönhet. De får utgöra den spegel som hjältinnan själv är förbjuden att titta för djupt i. Samtidigt infogas även konkreta speglar i mitt material. I *Twilight*-filmerna närmar sig Bella självmant en spegel först efter bröllopsnatten med Edward och därefter när hon upptäcker att hon väntar barn. Från att tidigare ha ryggat undan från speglar och, liksom Ana, ruskat på axlarna och moloket konstaterat att det får duga, dröjer Bella nu kvar vid spegeln och verkar dras till den. Bröllopsnatten kan ses som det klimax som föregående filmer lett fram till, men när Bella och Edward slutligen har sex i

filmen *Breaking Dawn: Part 1*, ges åskådaren liten möjlighet att ta del av akten medan den pågår och sexscenen bryts innan den knappt har börjat. Istället vaknar Bella upp i det som inom berättelsen betecknas som morgonen efter. Hon sträcker njutningsfullt på sig samtidigt som fjädrar snöar ner över henne – en rest från de dunkuddar som slitits sönder under natten. Bella beger sig ut i badrummet och det är först nu, framför badrumsspeglern, som vi tillsammans med Bella får återbesöka nattens händelser. Bella står nyvakna framför speglern iklädd en morgonrock och betraktar drömskt och förundrat sin egen spegelbild. Samtidigt klipper kameran över till sovrumsbilder från den gångna natten som signalerar att vi får ta del av Bellas minnen. I den första minnesbilden ser vi dem båda försiktigt kyssandes, filmade i halvbild, sittandes nakna mittemot varandra på sängen. Därefter klipper kameran tillbaka till Bella framför speglern, när hon långsamt smeker sin hals och övre bröstorg och låter handen leta sig in innanför den stängda morgonrocken. Bella fortsätter låta handen söka sig upp längs nacken till sitt ansikte och hår, samtidigt som kameran förflyttar sig upp mot hennes ansikte där hon står med slutna ögon och halvöppna smått leende läppar. Därifrån klipps vi tillbaka till Bellas minnesbilder, där kameran sveper över Edwards vilande bakhuvud mot Bellas ansikte där hon ligger med öppna ögon. Sammanhanget signalerar att hon tänker och känner in stunden. Därefter klipps vi tillbaka till Bellas slutna ögon när hon minns. Hennes hand söker sig fram, från nacken mot läpparna, och kameran närmar sig hennes mun när hon med fingrarna rör vid sin underläpp. Vi klipps till en närbild av Edwards och Bellas läppar som möts i en kyss för att sedan klippas tillbaka till en närbild av Bellas ansikte. Bellas fingrar lämnar läpparna och hon lägger hela handen över munnen samtidigt som hon stänger ögonen hårdare, som för att kapsla in minnet i kroppen och skydda platsen från yttre påverkan. Därefter klipps vi på nytt till en minnesbild där Edwards ansikte närmar sig Bellas och böjer sig över henne i en kyss. I berättelsens nu fortsätter Bellas hand att smeka sin egen nacke, tills hon avbryts mitt i rörelsen och rycks tillbaka till verkligheten av Edwards röst som bryter in och frågar: "How badly are you hurt?" Den erotiska scenen avbryts när Edward drar ner Bellas morgonrock över axeln och i speglern visar henne de blåmärken hon är täckt av. Det är ingen vacker syn och den punkterar effektivt det njutningsfulla självbeskåandet.

Scenen har från Edwards och Bellas inledande kyssar kvällen innan

och genom minnesbilderna fram till Edwards entré i badrummet ackompanjerats av den romantiska låten "Turning Page" (2011). Låten är specialskriven för filmen och när artisten Sleeping at Last tar i på orden "I surrender who I've been to who you are" är det lätt att anta att texten syftar på romancehjältinnans självutplånande kärlek till hjälten. Låten är emellertid skriven som en kärleksförklaring till Bella från Edwards perspektiv och det är Bella som är textens "you". Scenen inleds med att Edward sänker sig över Bella till orden "I've waited a hundred years but I'd wait a million more for you", fortsätter med att Bella vaknar under ett täcke av fjädrar till orden "If I had only felt the warmth within your touch, if I had only seen how you smile when you blush" och låter henne smeka sig själv till orden "every touch is a redefining phase". I sin helhet måste scenen alltså förstås som centrerad kring hjältinnan. Bellas berättarposition i kombination med den låt som är en kärleksförklaring till henne själv visar i sig på en påtaglig narcissism. Men scenen är en autoerotisk berättelse även utan hänsyn till det ackompanjerande soundtracket, då den är uppbyggd kring Bellas självmekande drömmeri framför spegeln. Det är sina egna läppar Bella rör och sin egen hals hon smeker när hon betraktar sig själv i spegeln. Scenen signalerar inte heller att Bella föreställer sig att det är Edwards mun och hals hon rör, då de retrospektiva inklippen fokuserar dem båda i lika hög grad. Bella verkar alltså främst fascineras av sin egen kropp och dess nyväckta erfarenheter och möjligheter. Samtidigt är det den efterlängtade föreningen med Edward som både inramar och möjliggör scenen. När det visar sig att Bella är täckt med blåmärken, trots Edwards försök att kontrollera sin styrka under akten, vägrar han under en period att ha sex med henne igen. Detta leder inte till mer självmekande och spegelfascination för Bella, istället bjuds tittaren på ett montage av scener där Bella försöker förföra Edward för att få uppleva det hela igen. Hjälten görs alltså till en förutsättning för Bellas njutning som fortsätter att vara kopplad till deras romantiska förening i berättelsen i stort. I sig själv – i berättelsens "här och nu" – svämmas scenen emellertid över av erotiseringen av Bella och av hennes erotisering av sig själv.

I *Fifty Shades of Grey* förekommer också en scen där Ana smeker sig själv framför en badrumsspegel. Till skillnad från i *Twilight* är Ana emellertid inte ensam framför spegeln och hon söker sig inte till den självmant. Istället är det Christian som uppmanar den avklädda hjältinnan att beundra och beröra sig själv:

”Look at you. You are so beautiful”, he murmurs. ”See how you feel”. He clasps both my hands in his, his palms against the backs of my hands, his fingers in between mine so that my fingers are splayed. He places my hands on my belly. ”Feel how soft your skin is”. (...) He moves my hands in a slow circle, then upward toward my breasts. ”Feel how full your breasts are”. (...) I moan between parted lips and arch my back so my breasts fill my palms. He squeezes my nipples between our thumbs, pulling gently so that they enlongate further. I watch in fascination at the wanton creature writhing in front of me. (Grey:428f)

Burley (2003) diskuterar en liknande scen i en av de romanceberättelser hon analyserar, där hjältinnan fascineras och upphetsas av sin egen spegelbild. Burley koncentrerar sig som nämnt på homoerotik och förklarar hur spegelscenen möjliggör en sådan attraktion på två nivåer. Dels låter den läsaren upphetsas tillsammans med hjältinnan över sin egen dubbelgångare, sin egen spegelbild, genom identifikation. Dels låter beskrivningen av hjältinnans spegelbild läsaren beundra henne voyeuristiskt, alltså som just en bild (ibid:142f). När hjältinnan, så som Ana i scenen ovan, smeker sig själv fördjupas identifikationen till att inbegripa fler sinnen än blicken. Läsaren får med Ana som ställföreträdande både röra vid Ana och bli berörd av henne. Samtidigt är det Christian som uppmuntrar Ana att betrakta och ta på sig själv, han till och med styr hennes händer över hennes egen kropp. När Christian släpper taget om Ana och uppmanar henne att fortsätta själv tappar hon lusten:

Suddenly he lets go.

”Carry on”, he orders, and stands back watching me.

I rub myself. *No*. I want him to do it. It doesn't feel the same. I'm lost without him. (...)

”You'd rather I do this?” His gray gaze scorches mine in the mirror.

”Oh yes . . . please”, I breathe. (Grey:429)

Ana känner sig obekvämt utan Christians hand över sin. På ett liknande sätt berättas att hjältinnan omedelbart hade tittat bort från sin spegelbild om inte hjälten uppmanat henne att hålla kvar blicken, i den romanceberättelse som Burley (2003) beskriver. Liksom i både Twilight och Fifty Shades kan således hjälten närvaro beskrivas som en form av tillåtande

alibi för vad som annars endast hade kunnat beskrivas som homo- och autoerotiska scener. Samma typ av tillåtelse förser hjälten läsaren med, då hans närvaro signalerar att det är en heterosexuell scen som hon bevittnar och finner njutning i. Läsarens voyeuristiska och potentiellt homoerotiska begär, menar Burley (2003), medieras och ges heterosexuell legitimitet genom närvaron av en manlig hjälte (ibid:142f).

I *Fifty Shades Freed* överöses läsaren av speglar i en scen där Ana och Christian under sin bröllopsresa befinner sig i spegelsalen på slottet Versailles. Ana beskriver sin undersköna omgivning:

[T]he spectacular gardens [are] reflected in the looking glass and the spectacular Christian Grey, my husband, [is] reflected back at me, his gaze bright and bold.

”I would build this for you”, he whispers. ”Just to see the way the light burnishes your hair, right here, right now.” He tucks a strand of hair behind my ear. ”You look like an angel”. (Freed:78)

Anas beskrivning av skönheten runt omkring henne avslutas alltså med ett fokus på hennes egen skönhet. Spegeln i detta fall är Christian och hans blick. I ett kungarike fyllt av skönhet, är han den spegel som utnämner henne till den skönaste av dem alla. Den spegel som Christian utgör kan emellertid betraktas som dubbel. Ana beskriver det som att hans skönhet reflekteras tillbaka mot henne. Christians blick fungerar inte endast som rösten i en spegel som försäkrar Anas överlägsna skönhet, utan hans egen överlägsna skönhet återspeglas alltså i henne: hans enorma attraktionsvärde säkrar hennes, när denne attraktive man finner henne värdig sin blick. Hjälten kan alltså beskrivas som en narcissistisk spegel för hjältinnan, då allt som bevisar hans attraktionskraft egentligen är ett bevis på hennes. Natten efter besöket i Versailles befinner sig Ana i drömmen åter i spegelsalen:

I am in the Hall of Mirrors and Christian is standing beside me, smiling down at me with love and affection. *You look like an angel.* I beam back at him, but when I glance into the looking glass, I’m standing on my own and the room is gray and drab. *No!* My head whips back to his face, to find his smile is sad and wistful. He tucks my hair behind my ear. Then he turns wordlessly and walks away slowly, the sound of his footsteps echoing off the mirrors as he paces the enormous room

to the ornate double doors at the end . . . a man on his own, a man with no reflection . . . and I wake, gasping for air, as panic seizes me. (Freed:81)

I drömmen står Christian bredvid Ana och ser på henne med kärlek och tillgivenhet. Orden "You look like an angel" upprepas här i texten, denna gång kursiverat, och blir möjliga att förstå som Anas tolkning av hans tankar när han ser på henne. Ana strålar mot den spegel som Christian utgör, men när hon ser sig själv i den faktiska spegeln är det nyss så överdådiga rummet grått och tråkigt och hon själv är ensam. Vid denna punkt i narrativet har Jack Hyde introducerats som ett hot mot både Christians och Anas liv, och drömmen ger uttryck för en rädsla att förlora Christian. Ana förstår själv drömmen som ett uttryck för att hennes "deepest, darkest fear would be losing him" (Freed:81). Men drömmen ger inte starkast uttryck för omtanke om Christian, utan snarare för rädslan att bli lämnad utan honom. En sådan läsning understryks av att Ana senare i romanen påminns om samma dröm, när hon uttrycker rädsla över att Christian ska tröttna på och lämna henne (Freed:347). Mannen utan spegelbild från Anas dröm ska alltså inte tolkas som en död man, utan som en man som är just "on his own", då spegelbilden är Ana själv. Utan den spegelbild som Christians blick utgör, försvinner färgerna från rummet. Anas egen skönhet och överdåd genereras av den blicken och enligt drömmen finns de inte utan den. Så är förstås inte fallet. Ana, liksom Bella och de flesta romancehjältinnor, har som tidigare diskuterats etablerats som någon som alltid varit vacker men som inte själv vetat om det. Vad romanceberättelsen emellertid gör, är att den låter hjältens blick validera skönheten och göra den giltig. Ana bekräftar själv denna läsning, när hon konstaterar:

He makes me graceful, that's his skill. He makes me sexy, because that's what he is. He makes me feel loved, because in spite of his fifty shades, he has a wealth of love to give. (Freed:306)

Att Christians blick verkar validera blicken på hjältinnan, hindrar emellertid inte hjältinnan i Fifty Shades från att titta på sig själv. I trilogins tredje del har Ana själv börjat tillåta sig att förundras över sitt eget utseende:

I gape at myself in the full-length mirror, not recognizing the vixen that stares back at me. (...) My hair is full and straight, my eyes ringed with kohl, my lips scarlet red. I look . . . hot. (Freed:291)

I denna beskrivning beundrar Ana sig själv i spegeln och vågar nu också uppskatta det hon ser. Hon avbryter emellertid detta själverotiserande ögonblick för att kalla på Christian. Orden ”I need Christian to approve” (Freed:291) signalerar behovet av den validerande manliga blicken, medan resten av meningen – ”I have a horrible feeling he won’t like so much of my flesh exposed” (ibid:292) – rymmer en fortsatt erotisering av den egna kroppen. När Christian får syn på Ana beskrivs han tappa både hakan och fattningen, och hans ansträngt hesa röst bekräftar för läsaren att Ana ser vansinnigt sexig ut. Liksom i den tidigare beskrivna onaniscenen framför en spegel gör Christian inte bara anspråk på den validerande blicken, han tvingar också Ana att betrakta sig själv med den:

[H]e puts his hands on my shoulders and turns me around to face the full-length mirror, while he stands behind me. My gaze finds his in the glass, then he glances down, fascinated by my naked back. His finger glides down my spine and reaches the edge of my dress at the small of my back, where pale flesh meets silver cloth. (Freed:293)

Hjälten verkar i denna scen mest fungera som en förevändning för hjäl-tinnan att fortsätta beundra sin egen spegelbild.

I *Twilight*-böckerna läggs mycket vikt vid att studera framförallt Edward, men även andra vampyrers skönhet. Bella iakttar också storögt den magiska värld som under berättelsens gång vecklar ut sig framför hennes ögon. Edwards (2009) påpekar emellertid att även om Edward kan beskrivas som det visuella begärsobjektet i *Twilight* så är det ändå Bella som är filmens absoluta begärsobjekt. Bella står ständigt i centrum för berättelsens skeenden och för alla andra karaktärers uppmärksamhet. Det faktum att alla vill ha Bella – vill älska henne, vill äga henne, vill skada henne eller skydda henne – menar Edwards är en viktig förklaring till läsarnas lust att använda just henne som deras ställföreträdande (ibid:29). Och liksom Bella förblir i händelsernas centrum – navet för de äventyr som spelas upp och den som allas uppmärksamhet riktar sig mot – så irrar Edwards blick sällan långt från Bella. I boken *New Moon*

beskrivs väl denna nära meta-blick, där Bella betraktar samtidigt som Edward betraktar henne, i en scen där Bella ser på filmen *Romeo och Julia* (1968):

”Do you want me to watch this alone?”

”No, I’ll mostly be watching you, anyway.” His fingers traced patterns across the skin of my arm, raising goose bumps. ”Will you cry?”

(...)

I did cry, to his amusement, when Juliet woke and found her new husband dead.

”I’ll admit, I do sort of envy him here,” Edward said, drying the tears with a lock of my hair. (NM:16)

Edwards uppmärksamhet mot Bella försäkrar också läsaren om att inga av hennes gester och ageranden kommer gå obemärkta förbi. Bella blir beundrad, uppmärksammas och påpassad även när hon själv inte noterar det – blicken på Bella har internaliserats i texten även när den inte nämns och läsaren vet att den finns där (och kan blicka med den). Ett exempel på detta är när Bella iakttar hur vargen Jared beundrar Kim, föremålet för hans kärlek. Jared har präglat på Kim – ett fenomen som drabbar vargarna i Twilight när de träffar sin själsfrände och deras värld därefter kretsar runt henne (Ecl:156). Likheten mellan vargarnas prägling och Bellas och Edwards hängivenhet för varandra framgår tydligt. Efter att ha läst vargarnas tankar gör Edward denna liknelse själv: ”It’s very nearly as strong as the way I feel about you.” (Ecl:371). Läsarens vetskap om likheten mellan dessa passionerade kärleksband gör Bellas beskrivning av Jareds blick på Kim till en beskrivning av hur hon själv måste uppfattas i Edwards ögon. Bellas första intryck av Kim är att hon har ett ganska alldagligt utseende. Efter att ha sett Jared beundra Kim i timmar är det emellertid omöjligt för Bella att inte själv förundras över hennes slående skönhet:

[A]fter a few hours of watching Jared watch Kim, I could no longer find anything plain about the girl.

The way he stared at her! It was like a blind man seeing the sun for the first time. Like a collector finding an undiscovered Da Vinci, like a mother looking into the face of her newborn child.

His wondering eyes made me see new things about her – how her

skin looked like russet-colored silk in the firelight, how the shape of her lips was a perfect double curve, how white her teeth were against them, how long her eyelashes were, brushing her cheek when she looked down. (Ecl:215)

Utöver de uppenbart homoerotiska elementen i denna passage, där Bellas beundrande blick gör en intim studie av Kims läppar och ansikte, rymmer scenen också en rad autoerotiska element. Bella identifierar sig med känslan av att vara mottagare av denna blick, föreställer sig känslan i att omslutas av Jareds armar och konstaterar svårigheten i att motstå den hängivenhet som han riktar mot Kim. Läsaren, liksom Bella, vet samtidigt att Edwards blick på Bella är minst lika intensivt beundrande. Detta gör Kim till endast ett av passagens begärsobjekt; det andra är Bella och hur hennes rodnande kinder och hennes vita tänder mot en fyllig överläpp måste te sig för Edwards kärleksfulla blick; det tredje är läsaren och alla de små detaljer denne älskar hos sig själv och fantasin om den fascination de skulle väcka om ett kärleksfullt förstöringsglas sattes mot henne.

Det verkar alltså som om romancegenren göder eller göds av den narcissistiska blick som en västerländsk konsthistoria har associerat med kvinnor. Denna narcissistiska blick låter romancegenren sina kvinnliga läsare frossa i när de vältrar sig i bilden av sig själva och den autoerotiska upplevelsen av den egna kroppen. Den feminint kodade narcissistiska blicken härstammar från en konsthistoria präglad av en manlig blick och det blir därför möjligt att tolka det som att romancegenren approprierar den – romanceläsaren tar kontroll över den narcissistiska blicken och vältrar sig i den för egen njutnings skull.

Trots denna autoerotiska fascination återinförs som nämnts ett återkommande förbud i texten mot ett alltför aktivt självbeskådande. När Nykvist (2011) diskuterar spegeltematiken i *Twilight* jämför hon den scen där Bella först ser sig själv som vampyr med en standardscen ur en makeover-show på TV, där huvudpersonen i ett efterlängtat klimax äntligen får se slutresultatet av sin förvandling (ibid:30). Scenen gör mycket riktigt en ingående studie av Bellas nya skönhet, men det är inte Bella som beskrivs som den som längtat efter att få se förvandlingen. Edwards syster Alice får *Twilight*-serien igenom agera alibi för möjligheter till fåfänga hos hjältinnan – det är hon som stylar, trimmar

och klär Bella trots den senares trötta protester. Vid förvandlingen är det därför Alice som tvingar den nyblivna vampyren att se sig själv i spegeln. Edward kommenterar att Alices iver att se Bella betrakta sin nya skönhet tillfredsställer Alices egen voyeurism (BD:371). Det är möjligt att se hur Alice också agerar ställföreträdare för den läsare som väntat på Bellas förvandling från ankunge till svan. Alice möjliggör för läsaren att tillfredsställa dessa voyeuristiska tendenser, utan att berättelsen för den skull behöver göra avkall på hjältinnans frihet från fåfånga. Beskrivningen av Bellas självbeskådande i spegeln underbygger en sådan läsning. Bellas första reaktion är en ofattbar glädje:

My first reaction was an unthinking pleasure. The alien creature in the glass was indisputably beautiful, every bit as beautiful as Alice or Esme. She was fluid even in stillness, and her flawless face was pale as the moon against the frame of her dark, heavy hair. Her limbs were smooth and strong, skin glistening subtly, luminous as a pearl. (BD:371f)

Bellas andra reaktion är emellertid skräck och obehag. Bella känner inte igen sig själv och letar efter sitt eget ansikte i de perfekta dragen hos främlingen i spegeln:

I stared at the beautiful woman with the terrifying eyes, looking for pieces of me. There *was* something there in the shape of her lips – if you looked past the dizzying beauty, it was true that her upper lip was slightly out of balance, a bit too full to match the lower. Finding this familiar little flaw made me feel a tiny bit better. Maybe the rest of me was in there, too. (BD:373)

I denna scen tillåts Bella alltså göra en ingående beskrivning av sitt eget utseende, där läsaren får en detaljerad karta över hennes nya förhöjda skönhet. Samtidigt använder Bella inte en enda gång uttrycket ”jag” för att beskriva sig själv. I beskrivningen av sin egen skönhet lämnar Bella förstapersonsberättandet för att istället beskriva sig själv i tredje person.⁵

5 Ett betydande undantag från Bellas förstapersonsberättande är för övrigt mittenpartiet av boken *Breaking Dawn*, där Jacob helt tar över berättarperspektivet i över 200 sidor.

Texten undviker på detta sätt att skapa intryck av fåfänga hos hjältinnan som inte uttryckligen frossar i sin egen skönhet utan snarare i någon annans. Det är här möjligt att dra en parallell till tidigare nämnda scen i *Fifty Shades*, där Ana betraktar sin förvandling till sexig klubbdrotsning i spegeln för att sedan överlämna den beundrande blicken till Christian och betrakta sig själv under förespeglingen att göra det med hans ögon. Hos båda dessa förstapersonsberättande hjältinnor förflyttas den självbeskådande blicken så att den riktas från eller mot ”någon annan” i passager där alltför skamlöst självfrosseri annars skulle äga rum. Så lite drabbas alltså Bella av fåfängans fyrverkeri att hon inte ens kan koppla den odiskutabla skönheten i spegeln till sig själv. Istället letar hon efter skavanker och först när hon finner dessa känner hon igen sig själv. Liksom i tidigare passager där Bella kritiskt granskar sig själv, och liksom i liknande passager i *Fifty Shades*, antyder den beskrivna skavanken emellertid knappast en verklig brist på fågring. Snarare är den alltför fylliga överläppen ett effektivt sätt att antyda sensualitet och skönhet, till skillnad från om fokus skulle lagts på den möjligen ”aldeles för tunna underläppen”. Den blick som riktas mot Bella, den blick som Bella riktar mot sig själv, bubblar således av ett autoerotiskt begär som spiller över trots det ytliga neutraliserandet av det.

FRUSNA ÖGONBLICK

När Modleski (1982/2008) analyserar romanceböcker menar hon, som diskuterats, att kvinnors dubbla medvetande ligger bakom den längtan efter att bli bortsvept av något bortom ens kontroll som hon identifierar i genren. För att hjältinnan ska kunna ”glömma bort” sig själv, menar Modleski, tvingar böckerna emellertid ytterligare den ständiga självmedvetenheten på läsaren. Centralt i denna process är det tredjepersonsperspektiv som används i de *Harlequin*-böcker som hon analyserar. Böckerna berättas av hjältinnan ur ett ”personligt” tredjepersonsperspektiv, där pronomenet ”hon” oftast enkelt kan bytas ut mot ”jag”. Denna berättarform etablerar en liten kritisk distans mellan läsaren och hjältinnan och läsaren kan enkelt fantisera om hjältinnans upplevelser som sina egna. Men just i de skeden där hjältinnans utseende ska utvärderas införs en större kritisk distans i tredjepersonsberättandet. Modleski (1982/2008)

exemplifierar detta med en scen ur en Harlequin-roman, där beskrivningen ”She had no idea how lovely she looked” (ibid:47) inte kan omvandlas till ”I had no idea how lovely I looked” (ibid), utan att antyda att berättaren är schizofren. Den schizofrena blir istället läsaren.⁶ Tredjepersonsberättandet låter hjältinnan slippa undan den syndiga självmedvetenheten, men läsaren känner sig desto mer betraktad och desto mer skyldig, fångad mellan den tvingande önskan att ses som attraktiv och det likaledes tvingande förbudet mot självmedvetenhet.

Sedan Modleskis (1982/2008) studie har det inom romancegenren emellertid blivit allt vanligare att låta hjälten och hjältinnan dela på berättarrollen och växelvis berätta kärlekshistorien. Mitt material å andra sidan, berättas företrädesvis av respektive hjältinna i första person: Ana och Bella berättar sina egna historier och de gör det i ”jag”-form. Förstapersonsberättandet verkar vara centralt för texternas tilltal, då det också överförs till Twilight-filmerna. Den första mening som yttras i filmen *Twilight* låter Bella presentera sig själv som berättare genom voiceover, med orden: ”I’d never given much thought to how I would die”. De spegelscener jag nyss beskrev – där perspektivet skiftar vid det beundrande självbeskådandet så att blicken riktas från eller mot någon annan – kan förstås som en variant av det opersonliga tredjepersonsperspektiv som Modleski menar införs vid liknande scener. I relation till Modleskis analys är det också intressant att hjältinnan i *Fifty Shades* har utrustats med ett just något schizofrent berättarperspektiv. Anas jag kompletteras nämligen av två kommentatorer, som hon kallar för sitt ”undermedvetna” och sin ”inre gudinna”.⁷ I linje med Modleskis analys kan detta delade medvetande hos Ana förstås som en illustration av de motstridiga krav som kvinnor ofta behöver förhålla sig till.

6 Schizofreni ska i detta sammanhang inte förstås som en medicinsk diagnos utan som ett sätt att beskriva det dubbla medvetande som Modleski talar om.

7 Anas undermedvetna fungerar oftast som en sträng domare som över hornbågade glasögon fördömer all form av verksamhet som inte passar sig för en romancehjältinna, såsom fåfånga, girighet eller ett alltför aktivt begär. Hennes inre gudinna däremot, jublar vid tanken på olika former av utsävningar och uppmuntrar Ana att ge sig hän åt all sorts skamfylld njutning. En enkel läsning av dessa kommentatorer till Anas berättarjag är att förstå dem som en form av ”överjag” och ”det”, i enlighet med Freuds teorier om det dynamiska medvetandet.

På en punkt skiljer sig mitt material emellertid avsevärt från det som Modleski (1982/2008) beskriver. Hon menar nämligen inte endast att läsaren önskar lämna kroppen som en fysisk närvaro, utan även att hjälptinnan tillåts göra just detta, då romancehjältinnor lämnar över sig själva till hav, vågor och stormar av njutning som sveper bort dem från dem själva. Hjältinnorna i *Twilight* och *Fifty Shades* sveps däremot inte bort från sin egen fysiska närvaro. Tvärtom, Bellas och Anas kroppar är i ständigt fokus. I *Twilight* gör Edwards okroppslighet att Bellas kroppslighet framträder desto mer: hennes lukt, kroppsvärme och mjukhet lyfts upp och framhävs. När Bella förvandlas till vampyr fruktar hon en förlorad kroppslighet men, som jag kommer att diskutera längre fram i texten, verkar den endast förstärkas av förvandlingen. Bella blir på många sätt ”mer kropp” än tidigare. Anas kropp står också i fokus i den erotiska romanen *Fifty Shades*. En beskrivning av hennes orgasm visar hur kroppen ges en form av företräde:

”Come on, Ana, give it to me”, he groans, and my name on his lips sends me over the edge as I become all body and spiraling sensation and sweet, sweet release, and then completely and utterly mindless. (Grey: 329)

Ana sveps alltså inte alls iväg från sin fysiska närvaro, såsom Modleski (1982/2008) beskriver. Hennes försvinnande är snarare från omvärlden och in i kroppen – hon blir inget annat än kropp och sinnliga njutningar. I *Twilight* ges kroppen företräde i beskrivningen av Bellas reaktioner på Edward. I boken *Twilight* beskrivs dessa reaktioner som instinktiva; ett pockande krav från kroppen, bortom den tänkande Bellas kontroll. Första gången Edward kysser Bella förvånas de båda över det otyglade begär och den vildhet som övermannar henne, när hon med kokande blod och brännande läppar pressar Edward närmre (Twi:247). Dagen efter får Edwards kyss Bella att bokstavligen lämna sitt medvetande, när hon kollapsar i en svimning (Twi:279). När Bella vid ett tillfälle hamnar på sjukhus, ges också en form av medicinskt bevis för dessa fysiska upplevelser genom den hjärtmonitor som hon är kopplad till:

I wasn't so lost to the soreness or the fog of medication that I didn't respond to his touch. The beeping of the monitor jumped around

erratically – now he wasn't the only one who could hear my heart misbehave.

(...)

He leaned in slowly; the beeping noise accelerated wildly before his lips even touched me. But when they did, though with the most gentle of pressure, the beeping stopped altogether.

He pulled back abruptly, his anxious expression turning to relief as the monitor reported the restarting of my heart. (Twi:403)

Kroppen ges i Twilight till och med ett slags veto, då kärlek inte bevisas av metaforiska ord om hjärtan, utan av ett hjärta som faktiskt hoppar över ett slag och stannar. Till skillnad från Modleski (1982/2008) vill jag alltså understryka att både hjältinnans och läsarens kropp är högst närvarande och levande i romancetext och -läsning. Här vill jag återigen lyfta blickar som en central beståndsdel i hur båda dessa kroppar – hjältinnans och läsarens – aktiveras genom texten. Vad de närgångna blickar som riktas mot hjältinnan gör är nämligen att de hela tiden riktar hennes uppmärksamhet tillbaka mot den egna kroppen. I Anas och Christians första möte i Fifty Shades, är det Christians blick som orsakar stor del av den sexuella spänning som skapas i scenen. Christians blick beskrivs ingående när den skiftar mellan sträng, road, lekfull, beundrande och penetrerande. Det är Anas reaktioner på denna blick som står i fokus när hon rodnar, vrider sig och tappar andan. Hjältinnan har således ingen möjlighet att försvinna från kroppen som en fysisk närvaro – hjältens blickar tvingar henne ständigt tillbaka till den. Den intima beskrivningen av Anas känslomässiga och fysiska reaktioner, upplevda inifrån hennes kropp, kan hävdas aktivera en form av spegelreaktion i läsaren, när hennes andhämtning blir tung, rösten dov och ansträngd och magen verkar vrida sig ut och in.⁸ Detta menar jag är den största skillnaden mellan det personliga tredjepersonsperspektiv som Modleski (1982/2008) beskriver och det förstapersonsberättande som används i mitt material, nämligen en ytterligare intimisering vad gäller läsarens kännedom om hjältinnan. Förstapersonsberättandet låter läsaren krypa in under huden på henne.

8 Se Leffler (2011:119) för en diskussion om spegelreaktioner hos läsaren av Twilight. För en diskussion om kroppsgenrer, genus och imiterande spegelreaktioner i relation till film, se Williams (1991).

Läsaren tillåts bland annat se med Anas ögon, för även om hennes blick inte direkt omnämns så finns den ständigt närvarande i den intima studie hon gör av Christian Grey. Anas blick är närgånget undersökande då hon tolkar varje nyans av hans blick, rörelser och uttryck och både beundrar och försöker ge dem mening. Undersökningen låter läsaren föreställa sig och beundra Christians fysiska skönhet, men den aktiverar och förflyttar också läsaren nära inpå honom så att hon nästan kan röra, lukta och känna på honom (jfr. Barlow och Krentz 1992:24):

[H]e's watching me, one hand relaxed in his lap and the other cupping his chin and trailing his long index finger across his lips. I think he's trying to suppress a smile. (Grey:9)

Denna intimiserande förflyttning av läsaren till nära inpå huden, sker emellertid inte endast i beskrivningen av Christian. Anas hår trillar till exempel ner i hennes ansikte mer än en gång under detta första möte och ger henne en anledning att röra sig själv när hon rättar till det:

"Good." I swallow nervously. "I have some questions, Mr. Grey." I smooth a stray lock of hair behind my ear. (Grey:9)

Det spänningsfyllda första mötet byggs alltså upp av ett ingående fokus på varje intim detalj. Christians blick, hans utseende och hans rörelser och Anas reaktioner beskrivs allt med samma detaljrikedom:

I look at him, and he holds my gaze steadily, impassive. My heartbeat quickens, and my face flushes again. Why does he have such an unnerving effect on me? His overwhelming good looks maybe? The way his eyes blaze at me? The way he strokes his index finger against his lower lip? I wish he'd stop doing that. (Grey:10)

Detta fokus på detaljer gör att berättandets flöde bryts upp och fragmentiseras. Det är inte den framåtriktade berättelsen som spelar roll här, utan det är ögonblicket, nuet och känslan som är centralt. Scenen skapar mindre längtan efter att veta hur det ska gå, hur händelser ska fortlöpa, och mer efter att gå in i skeendet och uppleva det. Det är därför möjligt att hävda att de erotiska momenten stannar upp berättelsens flöde. De är förstås avhängiga resten av berättelsen, men de är också fristående.

Som jag tidigare nämnt menar Mulvey (1975/2013) att kvinnans närvaro i traditionell spelfilm, samtidigt som den är en oundgänglig del av filmen också verkar bryta berättelsens flöde. Hennes visuella närvaro tenderar att ”motarbeta utvecklingen av en sammanhängande berättelse, att frysa handlingens flöde i ögonblick av erotisk kontempleration” (ibid:52). När läsaren tillsammans med Bella för första gången ser Edward i filmen *Twilight*, understryks hans entré av att den filmas i slow-motion. Denna slags paus i den framåtriktade berättelsen, kan beskrivas som ett sådant ögonblick då berättelsens flöde bryts för att vi tillsammans med Bella ska kunna stanna upp och beundra Edward. Men berättelsens flöde bryts konstant för dessa ögonblick av erotisk kontempleration, inte bara när vi betraktar hjältarna utan också när hjältinnan noggrant och detaljerat beskriver de erotiska känslor som hjälten lockar fram i henne. I *Twilight*-filmerna är den mest upprepade scenen genom fem filmer den från första filmen, där Bella och Edward ligger bredvid varandra på en äng och blickar djupt in i varandras ögon. Som Edwards (2009) noterar erotiserar denna scen i själva verket just det totala uppgåendet i betraktandet – berättelsens flöde bryts för erotisk kontempleration där betraktande är det som erotiseras. Till skillnad från den klassiska Hollywoodfilm som Mulvey analyserar, verkar inte romancegenrens berättelse motarbetas av dessa frysta ögonblick, utan kan snarare sägas bygga på dem. Den framåtriktade berättelsen ger betydelse åt de frysta ögonblicken – inte tvärtom.

I min definition av den onanistiska läsningen refererade jag till Magnus Ulléns (2009) studie av pornografi och vad han betecknar som ”pornograficitet”. Vad som gör att till exempel ett foto, en novell eller en film betraktas som pornografisk har, menar Ullén, mindre att göra med graden av sexuell explicitet än med vilken form av läsning texten uppmuntrar till. Det är denna ingrediens i texten han betecknar som pornograficitet, vilket definieras som: ”en förmåga att låta fiktion och verklighet sammanfalla, eller (...) en förmåga att låta diskursen framstå som en verklighet i egen rätt” (ibid:24).

Jag menar att de frysta ögonblicken i romance kan sägas bygga på en sådan förståelse av pornograficitet, då de låter verklighet och fiktion sammanfalla när de uppmuntrar till handling (onani) och till ett uppgående i det frusna ögonblickets nu. Jag är emellertid inte beredd att beteckna romance som pornografi i enlighet med Ulléns definition av

begreppet. Ullén (2009) menar nämligen att vad en pornografisk text berättar är av mindre betydelse. Han exemplifierar med en porrfilm där den kvinna som figurerat i en mängd sexscener, i filmens upplösning visar sig vara ett imaginärt alterego till den manlige protagonisten. Ett sådant slut ställer förstås inte endast frågor om genusidentitet och sexuell orientering hos huvudpersonen, utan också om de sexscener som redan bevittnats och vem som egentligen har haft sex med vem. Även om en film som denna skulle kunna hävdas upplösa fasta kategorier för genus och begär, menar Ullén att en sådan tolkning är irrelevant för porrkonsumenten. Pornograficiteten gör att läsaren lämnar tolkningen när den låter verklighet och fiktion sammanfalla och efter orgasm kan berättelsen glömmas bort (ibid:62–5):

Pornografi vill inte förstås, den vill upplevas; den vill inte utgöra grunden för estetisk reflektion, utan omsättas i omedelbar kopulation, genom att koppla samman läsaren med det diskursiva nuet i ett onanistiskt rus. Det gör den genom att vara så explicit att det är omöjligt att ompröva ögonblickets betydelse. (ibid:65)

Ullén (2009) menar alltså att i pornografi kan könsstereotypa sexscener väcka upphetsning medan det problematiserande ramverk som den större berättelsen utgör ignoreras. Jag menar att det motsatta gäller för romance. Den inramande berättelsen ger istället möjlighet och tillåtelse att gå in i de frysta ögonblicken på ett ”säkert” sätt. Genom läsarens förförståelse för genren finns alltså redan ett ramverk att tolka frusna ögonblick genom. Det normativa ramverket ger ett alibi för att närma sig de sekvenser där såväl hjälten som hjältinnan och den absoluta njutningen erotiserar – allt under den ideala heteronormativa romansens förkläde.

Den minutiösa uppmärksamheten på varenda förnimmelse hos romancehjältinnan – berättat av hjältinnan själv i jag-form – menar jag öppnar upp för en analys av henne som onanist. När Sedgwick (1991) i sin analys av *Förnuft och känsla* beskriver Marianne Dashwoods erotiska identitet, menar hon att Marianne varken kan beskrivas som hetero eller homo (eller bi), även om hon älskar både kvinnor och män. Sedgwick föreslår istället att Marianne måste beskrivas som just en onanist. Marianne liknas, som jag tidigare nämnt, vid de onanerande flickorna i en medicinsk fallstudie från sent 1800-tal, då hon uppvisar samma typ av rastlösa beteenden. De onanerande flickorna letar ständigt efter ytor att

skapa friktion mot och i brist på sådana gnider de låren mot varandra när de går. På samma sätt verkar Marianne förkroppsliga en nervös perception på högvarv, när hon med både njutning och smärta befinner sig i ständig och otålig rörelse (ibid:827f). Även i *Twilight* och *Fifty Shades* verkar hjältinnorna ständigt upptagna av sin kropp och av sina egna fysiska reaktioner. Nykvist (2011) noterar denna kroppsliga självupptagenhet hos Bella:

Bella watches herself and her body from without, but she also experiences her body from within. She listens to the sound of her footsteps and to her breathing, she experiences being out of breath, she feels her heart racing and her temperature going up and down. (ibid:30)

Om *Twilight*-böckerna genom förstapersonsberättandet bjuder in läsaren att uppleva Bellas kropp från insidan med henne, så förkroppsligar också skådespelaren Kristen Stewart karaktären Bella som ett knippe nerver. Det är som att hennes hud vänts ut och in och som att alla hennes sinnen redan blivit plågsamt förhöjda. Hennes kropp rycker och vibrerar av återhållen spänning. Bella rör sig som den som stått stilla för länge i minusgrader och med frusna händer försöker kränga av sig vantarna eller genom stela käkar försöker huttra fram en sammanhängande mening. Orden pressas fram ur halsen på henne, som att de behöver kämpa sig förbi en tjock klump i halsgropen, och hon rycker till av minsta ljud eller beröring. Om publiken till *Twilight*-filmerna alltså inte erbjuds den direkta tillgång till hjältinnans inre känsloliv som förstapersonsberättandet i *Twilight*-böckerna och *Fifty Shades*-böckerna möjliggör, så löses detta genom Stewarts gestaltning av en hjältinna där inre sinnesintryck förflyttats till utsidan av kroppen: Stewarts Bella är ständigt ”påtänd”, ständigt övertänd och överladdad. Ingen tittare kan missa att hon känner och att det pirrar, ilar, stelnar, fryser och värmer.

Liksom Stewarts gestaltning av Bella, verkar Anas kropp helt utgöras av libidinösa nervändar. Det finns ingenting som inte framkallar sexuell upphetsning och erotiska sensationer hos henne. När Christian sätter på bilstereon svarar Anas kropp på musiken med samma oerhörda gensvar som på hans senare beröringar:

He switches on the sound system. The car interior is filled with the sweetest, most magical music of two women singing. Oh wow . . . all

my senses are in disarray, so this is doubly affecting. It sends delicious shivers up my spine.

(...)

”Can I hear that again?”

”Of course.” Christian pushes a button, and the music is caressing me once more. It’s a gentle, slow, sweet, and sure assault on my aural senses. (Grey:8of)

På samma sätt kan ett glas vin väcka de flesta sinnen till liv, om den som räcks glaset är tillräckligt receptiv:

”Here.” He hands me a glass of wine. Even the glasses are rich . . . heavy, contemporary crystal. I take a sip, and the wine is light, crisp, and delicious. (Grey:94)

Denna reaktion är genomgående hos Ana och allt som Christian bistår henne med beskrivs ingående i all sin ljuvlighet. Det är också en central faktor i den genomgående erotiska stämning som romanserien etablerar, då allt görs till njutningsfulla sinnesintryck: hur glaset känns i handen, hur vinet smakar när det rinner ner i halsen. Förflyttningen till ett förstapersonberättande kan därför sägas ha möjliggjort denna förvandling av allt till erotiska sensationer – varje sinnesintryck koncentreras och utvecklas och gör att romanen ständigt lyckas frysa berättelsens flöde till förmån för ögonblick av erotisk kontemplation.

ALLA SINNEN

Breaking Dawn: Part 1 slutar med att Bella förvandlas till vampyr. Efter den traumatiska förlossningen som faktiskt tar livet av Bella, befarar de runt omkring henne att försöket att rädda henne genom förvandlingen kommer försent. Men i den avslutande scenen slår den livlösa Bella upp sina ögon – nu blodröda – och stirrar rakt in i kameran. *Breaking Dawn: Part 2* inleds följaktligen med publikens första möte med Bella som vampyr. Scenen öppnas med en ny närbild av Bellas blodröda ögon som etablerar att det är denna blick som publiken tillsammans med kameran allierar sig med, när den med nya ögon utforskar rummet. Scenen arbetar med att presentera den nya förstärkning av sinnen som

Bella nu begåvats med. Den luftigt klingande poplåten *Where I Come From* (Passion Pit 2012) ackompanjerar scenen och skapar tillsammans med bilderna en somrig och harmonisk känsla. Vid sidan av musiken har lagts ljudeffekter som arbetar med att förstärka illustrationen av de nya sinnesintrycken i scenen. Ett zoomande ljud accentuerar kamerans snabba rörelse genom rummet, när Bellas blick fokuserar små detaljer såsom sömmar i mattan. Ljudet av vatten ackompanjerar det mikroskopiska studiet av en vattendroppe. När Edward gör entré i rummet följer kameran, och med den Bella och vi i publiken, långsamt hans arms rörelse när den räcker ut en hand mot oss. Därefter sträcks Bellas hand, prydd med den vackra vigselringen från föregående film, upp framför kameran och studeras snett underifrån, som om Bella, eller vi i publiken, sträckte upp och studerade vår egen hand. Bellas hand möter Edwards och de låter sakta händerna vandra längs varandras armar, då de trevande försiktigt känner på varandra på nytt. Vid sidan av musiken är här pålagt ett slags frasande ljud, som låter som hud som möter hud och kläder som försiktigt skrynklas, men så högt som om publiken lagt örat mot sin egen hand eller skjortärm. I denna scen förflyttar sig kameran långsamt från sin förening med Bellas blick, genom att följa Edwards hand när den rör sig uppför hennes nakna arm och sedan placera sig snett bakom Bellas axel. Bella vänder ner sitt ansikte och låter det möta Edwards hand och publiken får för första gången se hennes ansikte med dess nya förhöjda skönhet.

Kamerans förening med Bellas blick i denna scen möjliggör för filmens publik att se med Bellas ögon, som om den vore hon. Men involverandet av ljudeffekter låter publiken alliera sig med mer än Bellas blick. De bjuder dels in åskådaren i upplevelsen av en förhöjd hörsel, men också i upplevelsen av känsel. Det karakteristiska ljudet av en skjorta som skrynklas eller en hand som smeker en arm, är så subtila att de i regel endast uppfattas i den intima situation där en själv är involverad i smekandet (ofta kanske de till och med endast uppfattas vid beröringen av en själv, såsom när en stryker undan hår från örat). Det finns alltså en direkt korrelation mellan dessa ljud och de känselintryck som genereras. Åskådaren kan i denna scen därför sägas omslutas i en taktill upplevelse, där kamerarummet utgår från och kontrolleras av åskådaren och där syn, hörsel och känsel är de sinnesintryck som erbjuds.

I *Breaking Dawn: Part 1* bjöds tittaren in till en första sexscen mellan

Bella och Edward, där delar av bröllopsnatten återgavs genom Bellas självsmeckande drömmeri framför spegeln. I detta skede av berättelsen var Bella fortfarande människa och Edwards överlägsna styrka skapade en situation där hon var utelämnad och han tvungen att lägga band på sig själv och sin utlevelse. Trots att denna sexscen kan sägas vara det klimax som de till dess föregående tre verken byggt upp mot – den efterlängtnade kroppsliga föreningen mellan berättelsens kärlekspar – är den sexscen som figurerar i *Breaking Dawn: Part 2* betydligt mer ingående och grafisk. I denna scen är Bella förvandlad till vampyr och båda de kroppsliga föreningar som efterlängts – sexakten och ”förvandlingen” – har redan ägt rum. I föregående film byggdes förspelet upp av försiktig ängslighet – Bella ängslades inför att klä av sig framför Edward och möta hans blick och under sexscenen rör de båda varandra lätt och försiktigt. Det efterspel där Bella minns den lustfyllda natten präglas av en fascination inför den egna kroppen och dess tidigare oanade möjligheter. I *Breaking Dawn: Part 2* är ingången till sexscenen annorlunda. Bella verkar på ett annat sätt trygg i sin nya kropp som vampyr och den tidigare återhållsamma försiktigheten i beröringen av Edward verkar nu kännas självklar. Att Bella är vampyr är förstås avgörande för denna förändring, då de båda kan leva ut sina begär utan krav på återhållsamhet eller rädsla för att åsamka skada. Sexscenen inleds med att Bella vräker ner Edward på sängen och klättrar upp över och grenslar honom. Kameran placerar sig därpå bakom Bella och fokuserar hennes rygg som blottas när Edward river sönder hennes tröja. Ett förstärkt ljud av tyg som rivs sönder och därefter frasantet av Bellas fingrar genom Edwards hår, höjer sig över bakgrundsmusiken, som till denna scen är den mörkt klangfulla ”Fire in the Water” (Feist 2012). Låten kan sägas fungera som ett slags orgasmisk metafor, när den mörkt svepande sångrösten mumlar ”The lion’s in the house, flowers are up in the air, crashing against the dark”. Edward har tidigare i Twilight-serien benämnts som ett lejon, när han i *Twilight* bekänner sin kärlek till Bella med orden: ”and so the lion fell in love with the lamb”. Men bilderna i denna scen låter antyda att det är Bella som bör förstås som det lejon som nu har anlänt, när den vänder på tidigare Twilight-konventioner och studerar Edwards blottade hals och hans njutningsfyllda ansikte bakom stängda ögonlock när Bella sänker sig över och ”attackerar” honom. Men liksom Bellas nakna rygg betraktades av kameran strax tidigare, rör sig dess blick fram och

tillbaka mellan att beundra dem båda. Bellas ansikte och överkropp fokuseras när hon svankande höjer sig från bädden, hennes hand studeras när den njutningsfyllt knyter sig runt lakanet och hennes ansikte är i blickens centrum när Edwards tumme smeker hennes underläpp. Det är emellertid Bella som förstås som det huvudsakliga subjektet i denna scen: när musiken når ett crescendo i refrängen "Ah, ahahah ah..." exploderar ett fyrverkeri av färger runt hennes ansikte och Bellas hår sveps in i vad som ser ut som just eld i vatten i ett slags orgasmisk symfoni. Bellas sublimes upplevelse, där alla sinnesintryck är förhöjda, där ingen återhållsamhet behöver finnas och där extrema motpoler såsom vatten och eld kan samsas, är den upplevelse som åskådaren genom syn, ljud och känsel är inbjuden till att dela.

Även i *Fifty Shades* görs en poäng av att aktivera alla sinnen. En utförlig sexscen i *Fifty Shades of Grey* arbetar aktivt med att både dämpa och förhöja olika sinnesintryck.⁹ Scenen inleds med att Ana har placerat sig i den position hon förväntas inta i lekrummet, sittandes på knä med blicken i marken, samtidigt som Christian förklarar för henne vad som ska hända. Han är noga med att gå igenom säkerhetsorden och hennes möjlighet att stoppa skeendet när hon vill, då den stundande upplevelsen skulle kunna upplevas som alltför intensiv. Vad som ska ske handlar emellertid inte om smärta, förklarar Christian, utan om beröring:

"This is about touch, Anastasia. You will not be able to see me or hear me. But you'll be able to feel me." (Grey:486)

Christian fortsätter att ingående förklara för Ana vad som ska hända: han visar henne sängen han ska binda fast henne vid och berättar att han med en ögonbindel kommer att hindra henne från att se. Dessutom kommer han att ge henne hörlurar, så att hon inte kan höra något annat än den musik han spelar. Musiken kommer ljuda simultant i hörlurarna och i rummet, så att han ständigt hör vad hon hör, och han kommer att kontrollera musiken med en fjärrkontroll. Christian leder Ana mot sängen och ber henne vänta med blicken riktad mot den:

9 "Use the senses!" var också en central och återkommande uppmaning när jag besökte workshops i hur en skriver bra sexscener på RWA:s konferens i New York, 2015.

”Wait here. Keep your eyes on the bed. Picture yourself lying here bound and totally at my mercy.” (Grey:487)

Christian ber alltså Ana att föreställa sig bilden av sig själv utifrån, redan innan själva akten har inträffat. Anas upphetsning är påtaglig, men berättarjaget utvecklar ändå inte hur hon föreställer sig sig själv i denna autoerotiserande akt. Hennes upphetsade förväntan fortsätter istället att rikta sig mot Christian och följa hans rörelser genom rummet. Detta görs med en redan förhöjd perceptionsförmåga:

[I] can hear him near the door fetching something. All my senses are hyperalert, my hearing more acute. (Grey:487)

Idén om att bli berövad på sinnen, verkar alltså redan ha förhöjt dessa sinnen hos Ana. När Christian sluter upp bakom hennes rygg och börjar fläta hennes hår, fungerar varje flyktig beröring som en ljuv elektrisk stöt och ljudet av hans mjuka nynnande återklingar i Ana och får henne att stöna. Ana klättrar upp på sängen, vars sidenlakan beskrivs som mjuka och svala mot hennes hud. Christian fäster hennes armar och ben vid sängen så att hon inte kan röra sig och sätter på henne hörlurarna så att ljuden runt omkring henne dämpas:

I’m deafened by my own breathing – it’s shallow and erratic, reflecting my excitement. (...) I hear nothing, just my breathing and the pounding thud of my heart as blood pulses furiously against my eardrums. (Grey:489)

Ana kan här sägas ha blivit endast kropp. Hon har gått in i sin kropp så totalt att ljud från kroppens inre överröstar ljuden från det rum som kroppen befinner sig i. När musik börjar spelas i hörlurarna, beskriver Ana det just som att den kommer inifrån hennes huvud:

From inside my head, a lone angelic voice sings unaccompanied a long sweet note, and it’s joined almost immediately by another voice, and then more voices – holy cow, a celestial choir – singing a capella in my head, an ancient, ancient hymnal. (Grey:490)

Därefter börjar den fysiska beröringen av Anas kropp. Hennes beskrivning växlar mellan att ge agens åt de verktyg som berör henne – ”Something almost unbearably soft brushes against my neck” (Grey:490) – och att göra Christian till agenten bakom beröringen – ”*A fur glove?* Christian trails his hand, unhurried and deliberate, down to my belly” (ibid). Fokus i denna scen ligger emellertid på Anas kropp och hur hon förlorar sig i den. Christian är närmast osynlig i stora delar av scenen – han syns inte, han hörs inte och de beröringssensationer Ana upplever kommer från verktyg i olika material och textur som på olika sätt rör vid henne. Musiken både distraherar och omsluter Ana när hon än mer lämnar medvetenheten om rummet och försvinner i sin egen kropp:

[I]t’s so hard to concentrate with the music in my head – it sounds like a hundred voices singing, weaving an ethereal tapestry of fine, silken gold and silver through my head, mixed with the feel of the soft suede against my skin. (Grey:490)

Ana lämnar alltså mer och mer sitt medvetna jag för att överlämna sig – inte i första hand till Christian – utan till de hundra röster som omsluter henne, det mjuka lädret som smeker henne och de sinnenas sensationer som helt tar över hennes medvetna tankeverksamhet:

[A]s my skin sings with each blow in perfect counterpoint to the music in my head, I am dragged into a dark, dark part of my psyche that surrenders to this most erotic sensation (...) I’ve entered a very dark, carnal place. (Grey:491)

Efter denna beskrivning av hur Ana hängett sig upplevelsen och i det närmaste förvandlats till kropp, lust, drift och instinkt, gör Christian åter entré som den som ger Ana njutning och som Anas njutning riktas mot. Christian smeker och kysser Ana och hennes berättarröst övergår till att beskriva hur det är till honom som hon ger sig hän:

I groan, loudly I think, though I can’t hear. I am lost. Lost in him . . . lost in the astral, seraphic voices . . . lost to all the sensations I cannot escape . . . I am completely at the mercy of his expert touch. (Grey:491)

Romancehjälten kan här alltså återigen hävdas återställa den heterosexuella och normativa ordningen efter en scen där denna ordning har luckrats upp och överskridits. Sammanfattningsvis har detta kapitel emellertid visat hur denna ordning ständigt överskrids i mitt material. Med min analys av blicken har jag hävdats att aktiva, passiva, maskulina och feminina begärpositioner aktiveras samtidigt i romancetexten. Dessa möjliggör för läsaren att identifiera sig med och begära både hjälten och hjältinnan, men genom identifikationen med hjältinnan också sig själv. Genom en analys av den samtidiga närvaron av och förbudet mot speglar har jag vidare identifierat hur hjältinnan ständigt söker sin egen spegelbild. Hjälten fungerar då som en förevändning, ett normaliserande alibi, som tillåter både hjältinnan och läsaren att ge sig hän den njutningsfulla upplevelsen av sin egen och hjältinnans kropp. Jag har vidare hävdats att det förstapersonsberättande som *Twilight* och *Fifty Shades* arbetar med förstärker tillgången till hjältinnans kropp, då läsaren bokstavligen tillåts krypa under huden på henne. Detta möjliggör för texterna att förvandla allt till njutningsfulla sinnesintryck, då varje smak, känsla och sensation beskrivs ingående och detaljerat. I denna ingående och detaljerade beskrivningen aktiverar romancetexten alla sinnen och fryser den framåtriktade berättelsen i uppslukande, taktila ögonblick som är till för att upplevas.

Överflöd och oändlighet

De förhöjda ögonblick som jag har identifierat som centrala för den onanistiska romanceläsningen mätts inte endast genom ett överflöd av sinnliga intryck, de stannar också ständigt romanceberättelsens flöde till förmån för erotisk kontemplation. I relation till dessa ”frusna ögonblick” är det intressant att notera den roll som tid spelar i *Twilight*. Med Belas önskan att förvandlas till vampyr verkar nämligen den tidsmässiga progressionen vara något att sky – målet är istället ett oändligt pågående nu. Men tid har på olika sätt aktualiserats genom hela min analys, mest genomgripande i den onanistiska romanceläsarens val av romanceläsningens här och nu framför verkligheten. Jag vill därför ägna denna del av min närläsning åt att fokusera tid och rum, men även överflöd. Jag behandlar dessa teman som interrelaterade. Tid, rum och överflöd är te-

man som särskilt aktualiseras i föraktet mot romanceläsning, men också i de frusna ögonblick som jag menar att texterna bjuder in till.

NU, IGEN OCH FÖR ALLTID

Karin Lövgren (2011) diskuterar temporala aspekter, när hon koncentrerar sig på representationen av åldrande i *Twilight*. Lövgren tolkar Bellas uppenbara rädsla för ålderns tecken, som reflekterande nutida, västerländska kulturella förståelser av (kvinnligt) åldrande:

Growing old, she will risk losing her worth: she risks no longer being seen as desirable, no longer being perceived as feminine, but merely as old, whereas Edward will remain young and considered attractive, besides being wealthy and privileged. (ibid:86)

Lövgren (2011) påpekar också att omlagsillustrationen till *New Moon* alluderar på samma tema, med en stiliserad, vissnande tulpan. Det blomblad som tulpanen faller, menar Lövgren, påminner om blod och den vissnande tulpanen kan på så vis läsas i relation till sexualitet och reproduktion. Kopplingen mellan reproduktion, sexualitet och feminitet som alla på något vis vissnande i och med åldrandet är intressant. Oförvandlad kan Bella beskrivas som oförenad med Edward och hon riskerar att bli just det som romanceläsaren ofta föreställs vara, nämligen ”en gammal nucka”. Enligt en sådan läsning kan Bellas önskan om ett avstannat åldrande sättas i relation till heteronormativa förväntningar på livslopp, där kvinnors åldrande utanför en heterosexuell tvåsamhet kan betraktas som en misslyckad feminitet. Men även om vampyrförvandlingen bär med sig den åtråvärda drömmen om evig ungdom och evig ungdomlig skönhet och attraktionskraft, rymmer det oändliga nuet fler dimensioner. Förkastandet av en framtid i önskan om att skapa ett evigt nu, innebär också i någon mån ett motstånd mot den progressionstanke som betecknar ett normativt livslopp. Här blir det därför möjligt att tala om en queer temporalitet. Judith Jack Halberstam (2005) identifierar vad hon kallar för ”queer time” (ibid:1) och ”queer space” (ibid) som tid och rum som utvecklas i opposition mot och som ligger utanför, vid sidan om eller bortom den tids- och rumsuppfattning som utgör hete-

ronormen. Halberstam menar att långsiktighet betraktas som en dygd i västerländsk kultur, där ungdomen ses som en farlig och okontrollerad mögnadsperiod ur vilken den vuxna människan förväntas växa. I Halberstams definition talar alltså en normativ temporalitet allra tydligast om progression: om utveckling och långsiktighet och ett sätt att ständigt röra sig framåt:

Within the life cycle of the Western human subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous. (ibid:4f)

Vampyrismen talar i regel om en alternativ tids- och rumsuppfattning, där skuggfiguren vampyren lever ”tvärtom-liv” och stiger upp vid kvällning för att sedan sova hela dagen. I *Twilight* läggs särskild vikt vid just ett tids- och rumsligt mellanläge, där alla romandelarna är uppkallade efter stunder mellan natt och dag, såsom skymning och gryning, eller stunder då solen eller månen både ”finns” och ”inte finns”, såsom solförmörkelse och nymåne. *Fifty Shades* har plockat med sig denna tematik, där inte endast ”gråzonen” Christian Grey hänvisar till detta mittemellan, utan där också gryning och skymning utgör tidpunkter på dygnet som verkar mättas med stämning och förhöjda känslolägen. Janne Stigen Drangsholt (2011) beskriver detta motiv i de olika titlarna i *Twilight*-serien:

Together, these titles construct a space which is both physical and temporal, ”time” as well as a ”site”, rendering it a location in which questions can be asked, journeys can be undertaken, and identities can be formed, deconstructed, cut off, or left undecided. As suggested above, this site is not one of stability or one by which the world can be identified or categorized. Rather, it is one in which night and day, light and darkness, fire and ice, death and birth seem to coincide. (ibid:99)

Drangsholt (2011) föreslår att detta tidsliga gränsland ska förstås i relation till den typ av resa ner i underjorden som Bella, likt den grekiska mytologins hjältar, företar sig. Och kärleken kan ju betraktas som just ett tillstånd där allt sätts på spel med oviss utgång, där den älskande likt

Orfeus måste ge upp krav på garantier och våga lita på att den andra följer – med risk för att förlora både sin egen person och den älskade. Det tidsliga gränslandet utgör således ett liminalt rum, en plats bortom eller mittemellan, i vilken nya frågor kan ställas och andra svar kan föreställas. De stunder och platser som påtalas kan också betraktas som en konvention för att beskriva just romantik – transcendenta ögonblick som verkar existera bortom vardagens lunk och rutiner. I sin analys av hur kärlek formuleras i nordamerikansk kultur under sent 1900-tal beskriver Eva Illouz (1997) hur romantiken förstås just i motsättning till vardag och institutioner. Romantiken skapas genom ett slags flykt undan allt det som vanligen utgör ens liv, såsom en öde strand skapar ett tillfälligt annat universum än vardagens bussresa i rusningstrafik eller såsom den luxuösa restaurangen ger relationen en annan inramning än den sedvanliga middagen framför tv-apparaten. Dessa avbrott talar alltså om en form av anti-institutionella och eskapistiska sekvenser i syfte att förhöja och frikoppla ögonblicket. Ur det perspektivet kan romantiken i sig sägas trotsa den temporala progression som styr och strukturerar en normativ tidsuppfattning. Enligt Illouz (1997) är denna romantik emellertid accepterad som just tillfälliga avbrott. Den kärlek som romantiken betecknar utgörs istället av vardagsrelationen, där paret genom en öppen och rationell kommunikation lär sig tillgodose sina egna och den andres behov. Romantiken och det förhöjda ögonblicket beskrivs alltså som ett cykliskt återkommande avbrott, en form av liminal paus, medan kärleken inrättas i ett progressionstänkande där paret genom vardagen växer tillsammans (ibid).

Vampyrismen trotsar emellertid ofta en tidsmässig progression, då den som uträknad ur en reproduktiv livscykel inte behöver ta hänsyn till de heteronormativa förväntningar som avgör både val av lämplig partner och lämplig livssituation. Vampyren kan traditionellt sett inte få barn och den kan inte heller åldras. Många vampyrberättelser utnyttjar just denna möjlighet och vampyren är ofta både pansexuell och flersam. Anna Höglund (2011) menar att de vetenskapliga tolkningar som har gjorts av vampyrens sexualitet har betonat vikten av dess polymorfa status, där vampyren ”inte hyser några samvetsbetänkligheter då han styrd av sina okontrollerbara lustar och begär bryter alla de sexuella tabun som den västerländska kulturen ställt upp” (ibid:357). Höglund menar emellertid att drömmen om den enda rätta har blivit ett vanligt återkommande

tema även i vampyrrnarrativ. Under 1970-talet påbörjades en revidering av vampyrberättelsen där vampyren själv fick berätta sin historia, som exempelvis i *En vampyrs bekännelse* (*Interview with the Vampire*, Rice 1976). I och med detta, menar Höglund (2011), började många vampyrer också framställas som mer humana. Höglund delar in den nutida vampyrberättelsens vampyrer i två kategorier – monstervampyren och humanvampyren – där de förra beskrivs som ”narcissistiska hedonister som saknar förmågan att hysa empati för andra levande varelser” (ibid:337) medan humanvampyren ”kämpar för att behålla kontrollen över sina mörka sidor” (ibid). Sammanblandningen mellan olika former av ”omoraliskt beteende”, där sexuell promiskuitet likställs med monstrositet, blir förstas påtaglig när Höglund (2011) pekar på den förvandling som sexualitetstematiken i vampyrberättelserna genomgått under sent 1900- och tidigt 2000-tal: ”Särskilt den manliga vampyren har genomgått en transformation och utvecklats från hänsynslös kvinnotjusare, med smak för våldsam och perverterad sex, till en asketisk romantiker som törstar efter intimitet och den sanna, äkta kärleken” (ibid:406).

I Twilight-serien dominerar tvåsamheten och hela familjen Cullen har redan funnit sina partners i evigheten. Tvåsamhetsnormen i Twilight-serien är så stark att den löper över alla arter av människor, vampyrer och vargar, där endast det maktthungriga vampyrrådet Volturi verkar existera bortom kallet från den ödesmättade präglingen. Även om dessa tvåsamheter också företrädesvis utgörs av heterosexuella konstellationer så gör den tidliga twisten dem svåra att betrakta som helt normativa.¹⁰ Ålderskillnaden är stor mellan den mer än hundra år gamle Edward och den sjuttonåriga Bella. Samtidigt passerar den relativt obemärkt då Edwards sjuttonåriga kropp får avgöra hans egentliga ålder. Av samma anledning verkar de stora ålderskillnader som genomsyrar samtliga vampyrrelationer, där respektive partner förvandlades med stora tidliga mellanrum, inte behöva kommenteras. Tonåringen Jacobs prägling på den nyfödda Renesmee är desto mer iögonfallande. Berättelsen neutra-

10 Undantag kan läsas in i de vampyrer som kommer för att hjälpa familjen Cullen att vittna mot Volturi i *Breaking Dawn*. Ätminstone i filmen, *Breaking Dawn: Part 2*, verkar både Amazonvampyrerna, Senna och Safrina, och de rumänska vampyrerna, Stefan och Vladimir, luta sig mot konventioner som kan förknippas med en queer estetik.

liserar emellertid denna ålderskillnad genom att låta Renesmee växa upp ovanligt fort, tills både hon och Jacob stannar i sitt åldrande runt 18-årsdagen. Även vargen Jacob och halv vampyren Renesmee belönas alltså med evigt liv och evig ungdom.¹¹

Vampyren, som är en levande död, är som nämnts i regel uträknad ur den reproduktiva cykeln och vampyrerna i *Twilight* är inget undantag: de kan inte få barn. Detta plågar särskilt Rosalie, som i filmen *Eclipse* beskriver hur hennes högsta önskan redan som människa var ett traditionellt kärnfamiljsliv:

To be married with a nice house and a husband to kiss me when I came home. A family of my own.

Även i *Twilight* är frågan om reproduktion intimt knuten till tidsmässig progression. Rosalie är övertygad om att Bella fattar fel beslut när hon vill förvandlas till vampyr:

We'll always be this, frozen. Never moving forward. That's what I miss the most, possibilities. Sitting on a front porch somewhere, Emmett gray-haired by my side, surrounded by our grandchildren, their laughter.

Men Bella är orubblig, hon vet vad hon vill när hon svarar:

I understand that's what you want. But there's nothing I'm ever gonna want more, than Edward.

Bella väljer alltså vampyrismen. Frågan om tidlig progression är henne oviktig – det är ett evigt här och nu som hon eftertraktar. *Twilight* lyckas emellertid ändå kringgå denna centrala problematik genom att låta vampyrer kunna befrukta människor. Bella föder Edwards barn och *Twilight* kan således låta det alternativa eviga nuet samexistera med en reproduktiv progression. De queera element som vampyrigenren rymmer i relation till tid och rum, lyckas *Twilight* alltså i regel kringgå för att

11 För en mer ingående analys av ålderns betydelse i *Twilight*, se t.ex. Lövgren (2011).

ändå etablera normativa kärleksrelationer (dvs. heterosexuell reproduktiv tvåsamhet). Samtidigt idealiseras ett ”lyckliga i alla sina dagar” som sträcker sig över ett oändligt här och nu. Sara Kärrholm (2011) uppmärksammar att Twilight-berättelsen centreras runt ett flertal motsattpar som accentueras på det viset att berättelsen verkar handla om att välja mellan dem. Men, menar Kärrholm, Bella behöver faktiskt inte välja. Twilight verkar snarare argumentera för att dikotomierna inte är ömsesidigt uteslutande och Bella kan, så att säga, både äta kakan och ha den kvar (ibid:59f). Därför kan det lyckliga slutet inte beskrivas som något annat än ett ohämmat frosseri i överskott av lycka, då den sedvanliga sagans slut har förhöjts till att både stanna tiden och pågå för evigt. Bella uppmärksammar den möjliga problematiken i detta när hon, i filmen *Breaking Dawn: Part 2*, för första gången haft sex med Edward efter sin förvandling till vampyr:

I'm never gonna get enough of this. We don't get tired. We don't have to rest or catch our breath or eat. I mean, how are we gonna stop?

I Twilight löses detta dilemma genom att introducera externa hot, såsom Volturi, som tvingar de älskande att koncentrera sina krafter på annat än varandra. Men idén om oavbruten och oändlig njutning hägrar ändå över Twilight-berättelsen som den absoluta utopin. I *Fifty Shades* kan denna möjlighet sägas förverkligas, när Anas njutning faktiskt verkar kunna pågå för evigt. Efter en tio sidor lång och ingående sexbeskrivning där Ana getts en himlastormande orgasm, fortsätter njutningarna då Christian byter till mer romantisk musik och berättar att han nu vill älska (Darker:494). Läsaren får inte den antydda sexscenen beskriven för sig, utan dyker direkt in i nästa stycke och beskrivningen av Anas nästa orgasm. Denna åtföljs av en beskrivning av efterföljande ömhet och närhet, för att strax därpå avsluta ytterligare ett stycke med löftet om än mer njutningar, när Ana konstaterar: ”I want to launch myself at him. So I do” (ibid:496). Endast några rader senare konstaterar Ana till slut att nöjet verkar vara över: ”[He] starts to sit up, and I know this special time is over . . .” (ibid). Hon hinner emellertid inte avsluta meningen innan nya njutningar hägrar: “. . . for now. 'Let's shower', he says. Who am I to turn down the birthday boy?” (ibid).

Även om läsaren alltså inte följer med i en oavbruten följd av sexsce-

ner, så erbjuds föreställningen om en sådan. Den onanerande läsaren, kanhända bunden av realitetsprincipens krav på återhämtning, erbjuds ett universum där lust och njutning kan pågå oavbrutet och för evigt. Även i romancegenrens formelartade konstruktion, dess repetitiva utformning, återfinns detta löfte om en oändlig och oavbruten njutning. När Radway (1984/1991) analyserar romance, menar hon att just upprepningen är det som efterfrågas. Den narrativa struktur som Radway identifierar som ”den ideala romansen”, bygger på att läsaren har en förförståelse för genren, vet hur strukturen ser ut och hur den ska tolkas. Avvikelser från denna struktur betraktas med missnöje. Även om skillnader kan äga rum på handlingens mer ytliga nivåer, verkar roman-celäsandet alltså bygga på repetitionen. Modleski (1982/2008) uppmärksammar samma fenomen genom att citera romantikförfattaren Susanna Rowsons uttalande från så tidigt som 1793:

I wonder that the novel readers are not tired of reading one story so many times, with only the variation of its being told different ways.
(citeras i Modleski 1982/2008:22)

Modleski tolkar den formelartade repetitionen på samma sätt som Radway, nämligen att dess viktigaste funktion är att den låter läsaren kunna berättelsen redan när hon närmar sig den. Men när läsningen betraktas som en sexuell praktik, menar jag att repetitionen kan ses som att den fyller en funktion endast och i sig själv. Löftet om dess oändliga upprepning innebär ju det samtidiga löftet om en ständigt pågående, aldrig sinande, njutning. När Twilight-serien, efter mer än 2500 sidor och fem filmer, drar sig mot sitt slut är det just med löftet om dess omedelbara upprepning. Bella har lärt sig att hantera det skydd mot sina tankar som räddade dem från intrång av tankeläsande vampyrer redan då hon var människa. I den avslutande scenen i filmen *Breaking Dawn: Part 2* befinner hon sig tillsammans med Edward på den äng som kan betraktas som deras, där de vid seriens början förälskade sig genom att titta djupt in i varandras ögon. Bella kan nu lyfta skyddet från sina tankar och bjuda in Edward i dem, med orden: ”I wanna show you something”. För Edward och publiken visas nu en resumé av Bellas och Edwards kärlekshistoria, där de mest romantiska ögonblicken ur fem filmer lyfts fram. Kärlekshistorien berättas till tonerna av Christina Perris *A Thousand Years* (2011).

Låten rymmer löften om en redan påbörjad evighet när Perri sjunger: "I have loved you for a thousand years, I'll love you for a thousand more". I *Twilight*s slutscen erbjuds alltså läsaren att tillsammans med Bella och Edward uppleva en omedelbar upprepning av berättelsen. När också denna upprepning avslutats kan Edward betraktas ge den onanistiska romanceläsaren röst, då han ber Bella visa honom en gång till:

Edward: "Can you show me again?"

Bella: "We've got a lot of time."

Edward: "Forever."

Bella: "Forever."

Bokens slutscen är likartad till innehåll, men filmadaptionen har också gjort en poäng av att flytta Bella och Edward "tillbaka" till den plats där deras kärlekshistoria tog sin början. Denna vackra äng som får agera återkommande fristad för de båda älskande, beskrivs i boken som "perfectly round" (*Twi*:226), som helt cirkulär. Genom sin symboliska form väcker alltså den äng som Bellas och Edwards kärlek kopplas samman med i sig associationer till oändlighet och upprepning. Filmversionens förflyttning av den avslutande scenen, där löften om upprepning och oändlighet uttalas, till denna äng underbygger dessa associationer ytterligare. I en sammanblandning av repetition och oändlighet, avslutas alltså denna berättelse med löftet om att inget avslut är nödvändigt. Inget avslut finns i sikte, och om avslut ändå skulle infinna sig är det bara att undvika det genom att börja om från början. Repetitionen antyder emellertid inte endast att njutningarna kommer pågå för evigt utan också att de i någon mån alltid funnits – de saknar inte bara slut utan också början. Kombinationen "för evigt" och "igen" talar alltså inte bara om "all tid i världen" utan kanske framför allt om "utan tid", utanför och bortom tiden.

När Sedgwick (1991) diskuterar onani, framhåller hon den queera potential som onanin kan tänkas rymma i relation till ett normativt sätt att betrakta, organisera och historisera sexualitet och samhälle. Onanin kan i synnerhet sägas utmana en normativ förståelse av tid då den inte, så att säga, leder någonstans. Onanin genererar ingenting. Den fyller inte en reproduktiv funktion, men den kan inte heller sägas medla i interpersonella relationer genom att exempelvis binda människor närmare

varandra eller organisera människor i samhällsnyttiga relationer. Onanin, om den utövas i ensamhet, är snarare uppslukad av sin egen repetitiva karaktär (ibid:82of). På samma sätt omtalas ofta romanceläsande: som ett självuppslukande och progressionslöst konsumerande. Men även texterna kan alltså beskrivas präglas av denna repetitiva karaktär; det är helt enkelt samma berättelse som berättas om och om igen och den läsare som särskilt ägnar sig åt romance kan sägas gång på gång söka sig till samma upplevelse. I relation till en normativ temporalitet med fokus på progression, kan romanceläsning således sägas inta ett queert förhållningssätt genom sitt fokus på ”här och nu” och ”om igen”. Tillsammans talar dessa koncept inte om stagnation, utan om en annan typ av rörelse än den framåtriktade: en som penetrerar och cirkulerar. En aldrig oavslutad njutning, ständigt snurrande runt sin egen axel, stannar upp en framåtriktad tidsrörelse och utgör ett alternativ till och ett problem för den.

ALLT ÄR NJUTNING

Vidare är det möjligt att betrakta den livsstil som hjältens högre sociala status ger, som ytterligare ett sätt att låta hjältinnan hänge sig åt en ständig och oavbruten njutning. I *Fifty Shades* låter Christians ekonomiska resurser den motvilligt njutande Ana frossa i förstklassiga massager, luxuösa skinnsäten, vip-lounger, exklusiva sidentyger, femstjärniga middagsmenyer, dyra viner och champagne. För den läsare som någon gång behövt fundera över inkomst och utgifter, kan Christians hejdlösa spenderande innebära ett visst mått av oro och läsaren kanske frågar sig om han inte i alla fall borde kasta ett öga på notan innan han betalar. Texten försäkrar emellertid läsaren om att en sådan oro är obefogad, då Christian förklarar:

”Anastasia, I earn roughly one hundred thousand dollars an hour. (...) Twenty-four thousand dollars is nothing. The car, the Tess books, the clothes, they’re nothing”. (Darker:109)

Som jag tidigare nämnt pekar Laqueur (2003) på hur onanin kopplats till konsumtionens faror ända sedan 1700-talet. Laqueur menar till

och med att den nya marknaden, tillsammans med framväxten av den privata läsningen, var en avgörande orsak till att bilden av onani som en farlig och nedbrytande folksjukdom kunde etableras vid just denna tid. Den nya marknaden var ju beroende av människors ständiga begär efter mer än vad de faktiskt behövde. Samma egenskaper fanns i den njutningsinriktade onanin. Men onanin lät sig inte alls begränsas av sociala regleringar om tillgång och efterfrågan och den kom därför att fungera som en form av mörk spegelbild av tidens nya dygder. Paralleller drogs mellan onani och en okontrollerad kredit – de ansågs båda bygga på falska behov och förmågan att göra verklighet av något som inte fanns. Onanin kom därför att representera hotet mot en välordnad marknad och ett välordnat samhälle. Om onanin, alltsedan 1700-talet, har kopplats till konsumtionens faror, så knöts den specifikt till kvinnlig konsumtion genom den nya diagnosen ”kleptomani”. På marknadens domäner sammanblandades konsumtion, läsande, självutforskande och nymfomani med onanin. Den stora boven i dramat var den alltför livliga fantasin (Laqueur 2003: 276–307).

Den arketypiska nidd bilden av romanceläsaren, Emma Bovary, låter också drömmen om dyra spetsar och klirrande champagneglas sätta hela hennes hushåll i skuld. Dessa konsumistiska njutningar erbjuds både Bella och Ana, den senare i en mer uttalad form än den förra. Runt Fifty Shades har det (som jag tidigare beskrivit) i själva verket utvecklats en kommoditetsmarknad som är avsedd just att tillgodose läsarens önskan om en mer sinnligt sensuell livsstil genom lyxkonsumtion. Romancemarknaden erbjuder alltså inte endast njutning genom konsumtion till sina många köpare, utan själva romanceberättelsen representerar också njutning som knuten till konsumtion. På detta sätt kan romancegenren läsas som en kapitalistisk dröm. I mitt material är emellertid hotet om en kollapsad kredit och bankrutt avvärvat. Liksom ovanstående citat garanterar finns det ingen botten på den gyllene källa ur vilken hjälten öser njutningar över hjältinnan. Romanceberättelsen är således snarare att betrakta som en marknadsekonomisk mardröm – den ständiga efterfrågans ruvande hotbild – då den romantiserar en värld av omåttlig konsumtion utan produktion. Ingenting krävs av hjältinnan, allt ges henne. Denna romantiska dröm om att totalt hänge sig åt njutningar, att överge krav på sig själv och från andra och att förbehållslöst överlämna sig åt ständig sinnlig stimuli, kan läsas som en dröm om passivitet: att över-

lämna och ge upp sig själv. Men överlämnandet av sig själv kan, likaväl som en dröm om självuppgivande, läsas som en dröm om omnipotens, om maktfullkomlighet.

I sin diskussion om pornografi menar Ullén (2009) att medan många berättelser gör anspråk på att berätta något för dig, gör porren anspråk på "att finnas *bara för dig*" (ibid:18). Ullén skriver: "Där andra berättelser säger: 'Förstå mig – jag har någonting att lära dig', säger porren: 'Förbruka mig – jag finns här bara för dig.'" (ibid:8). Pornografen, menar Ullén, upprättar ett kognitivt rum där individens begär inte behöver ta hänsyn till något annat än sig självt och utlovar, genom kollapsen mellan text och verklighet, dess omedelbara tillfredsställelse. Kort sagt, i konsumtionen av pornografi ges illusionen av konsumentens allsmäktighet. När Ullén (2009) lämnar pornografen för en bredare diskussion om den höga graden av pornograficitet i andra samhällsfenomen, står just konsumtion och "kvinnosjukdomen" kleptomani i centrum. I mitten av 1800-talet uppkommer varuhusen i Europa. Dessa byggdes enligt en ny modell för konsumtion, där alla varor nu rymdes under samma tak och där konsumenten var fri att strosa runt i timmar och titta, drömma och lockas, utan kontakt med mellanhänder. Varuhusen inrättade också restauranger, salonger och toaletter, så att besöken skulle kunna utvidgas till hela dagar i shoppingens tecken. Kundkretsen utgjordes till övervägande del av kvinnor. Varuhusen blev nämligen en viktig plats för i synnerhet 1800-talets borgerliga hemmafru, då ett rum hade upprättats för henne i offentligheten, utanför hemmet (ibid:200–5).¹² Hillevi Ganetz (2005) diskuterar varuhusens betydelse som en plats i offentligheten för kvinnor. Även om män är de som lägger mest pengar på shopping, så är den kvinnliga konsumenten ofta mer synlig eftersom kvinnor i högre utsträckning använder shopping som en social aktivitet. Då det är en aktivitet som präglas av glädje och njutning, menar Ganetz, har den också ofta betraktats som sexualiserad. När Ganetz analyserar Émile Zolas roman *Damernas Paradis (Au bonheur des dames, 1883)*, beskriver hon också skildringen av varuhuset som ett "överdåd av spetsar, siden, äkta mattor, päls och pärlor [och] som en sinnligt lockande och erotisk

12 För vidare läsning om varuhusens betydelse som en plats i offentligheten för kvinnor, se t.ex. Nava (1996 och 1997), Björk (2000).

organism” (2005:42). Ganetz analys pekar alltså mot en förståelse av varuhuset som ett erotiskt genomsyrat rum. Ullén (2009) menar dessutom att varuhuset presenterades som ett rum för kvinnor som fanns till ”bara för hennes skull” (ibid:203) – alla hon mötte var där för att ge henne service, inga förströelser saknades och inga drömmar fanns som inte skulle kunna gå i uppfyllelse. Varuhuset inrättades alltså för att locka kvinnor att spendera pengar genom att erbjuda dem ett nåbart universum där de kunde överskrida sig själva. I detta avseende är pornograficiteten i nöjesshopping uppenbar: fantasin om vem en skulle kunna vara om en bara ägde den klänningen, de skorna, den signerade förstautgåvan, är direkt omsättbar till verklighet genom handling (här i ordets dubbla bemärkelse) (ibid:200–13).

De nya varuhuset ledde till ekonomisk tillväxt och begäret efter mer ansågs därmed rumsrent. Men vid sidan av framgångsberättelsen dök också exempel upp på de nya lockelsernas mörka baksida, när rapporter om stölder blev allt fler. Stölderna var sällan ekonomiskt motiverade, då de flesta tjuvar var välbemedlade kvinnor. Bilden av snattaren stämde också illa med idealet om medelklasskvinnan som en husets ängel. I detta sammanhang utvecklades diagnosen kleptomani, för att ge namn och förklaring till detta obegripliga och obehagliga fenomen. Kleptomanin, liksom de flesta kvinnosjukdomar vid denna tid, beskrevs som en nervsjukdom med kopplingar till kvinnors reproduktiva system. Kleptomani gjorde emellertid endast det som varuhuset uppmuntrade henne till, påpekar Ullén: hon lockades av varuhusens överflöd, överväldigades av sin egen allsmäktighet och sökte omedelbart uppnå sina drömmars fullbordan (ibid:200–13). Ullén (2009) förstår därför snatteri, i 1800-talens varuhus såväl som i dagens gallerior, som en logisk följd av det sätt som shoppingcentrum framställer sig som privata rum, där konsumenten uppmuntras att ge efter för begär och se omgivningen som tillgänglig att erhålla och konsumera:

Betalningen är ju den sista kvarvarande länken mellan shoppingen som privat njutning och som socialt fenomen; frestelsen att bryta sig loss också från denna sista länk är fullt förståelig. Snatteriet (...) vittnar snarare om en önskan om större autonomi, en önskan om att etablera en relation till transcendenten utan att behöva tillgripa pengar som ett socialt medierande medel för att etablera en kontakt mellan det reala och det imaginära. (ibid:209f)

Ullén (2009) menar att shopping är att jämföra med en socialt sanktionerad onani. Snattaren blir då den som drar den samhälleligt påbudna instinkten till konsumtion för långt: den som inte kan begränsa eller tygla sig, den som inte kan hålla drömmar om allsmäktighet i schack och den som söker uppnå en verklig kollaps mellan fantasi och verklighet. Kleptomannen kan alltså, liksom onanisten, sägas överdriva de beteenden som samhället uppmuntrar henne till så till den grad att hon ställer sig utanför samhället, vänder sig bort från det och utgör ett hot mot dess sammanhållna organisering.

När Ganetz (2005) analyserar *Damernas Paradis* beskriver hon hur varuhuset skildras som manipulativt förföriskt. Att inte falla för frestelsen att handla utan att nöja sig med att titta eller ta utan att betala, tolkar hon som ett sätt att göra motstånd mot förförelsen. Jag håller med Ganetz om att snatteriet kan tolkas som en motståndshandling. Inspirerad av Ullén (2009) menar jag emellertid att det är ett motstånd som utövas genom överdrift: snattaren ger sig hän åt förförelsen men alldeles, alldeles för mycket. På detta vis kan kleptomantin sälla sig till samma historia av kvinnlig grotesk som sekelskiftets övriga kvinnosjukdomar, där borgerlighetens kvinnor kan sägas ha utövat en form av motstånd genom överdriven anpassning. Denna felande anpassning verkar också särskilt knuten till frosseri: genom att ohämmat ge sig hän åt just det som samhället uppmuntrar skapas asociala eller alltför sällskapsökande beteenden.

Den omåttliga lusten till njutning, till att förvandla allt till njutning, till att bara njuta, som identifieras i *Fifty Shades*, liknar närmast idén om det polymorft perversa barnet. Onanin betraktades ju av Freud och den under tidigt 1900-tal framväxande psykoanalysen som sexualitetens kärna, dess mest primitiva och otyglade urform i just detta polymorft perversa barn. Som jag diskuterat kunde onanin i detta tidiga 1900-tal accepteras i ung ålder, medan den vuxna onanin signalerade ett avvisande av ens plats i den civiliserade ordningen. Allra värst uppfattades den vuxna onanin hos kvinnor, där den fortsatta kärleken till klitoris signalerade ett avvisande av den heterosexuella ordningen (Laqueur 2003).

Det är just detta infantila tillstånd av polymorft perversion som Ann Snitow (1979/2001) hänvisar till när hon, i en uppmärksam artikel, i viss mån föregår tesen i denna studie genom att hänvisa till romance som en typ av pornografi specifikt utvecklad för kvinnor. Snitow är nog

med att påpeka att hon inte lägger något nedvärderande i ordet pornografi, men betraktar ändå romanceläsningen som en på det hela taget patriarkal återvändsgränd för kvinnor. Att jag väljer att undersöka andra möjligheter i romancegenrens erotiska kvaliteter än Snitow, betyder emellertid inte att hennes iakttagelser inte är värdefulla för min analys. Snitow uppmärksammar nämligen många av de element som jag har identifierat i mitt material och som jag menar är centrala i romancetextens erotisering av precis allt.

Liksom blicken mot Bella och Ana genomsyrar *Twilight* och *Fifty Shades*, beskriver Snitow (1979/2001) hur potentiella blickar mot hjältinnan byggs in i romancetexterna som en ständig möjlighet. Varje gång hon drömskt borstar sitt hår eller råkar blotta hud när hon sträcker sig för att plocka ner något från översta hyllan, finns den eggande möjligheten att hon är iakttagen. Snitow lyfter dessutom hur smöriga croissanter och parmesantoppade tomatsoppor, likaväl som lätt krympta och aningen för avslöjande byxor, laddar romancetexterna med en ständig erotisk potential. Snitow menar till och med att sexuella känslor är berättelsernas huvudpoäng och att de, i likhet med de frusna ögonblick jag diskuterar, placerar dem i ett "eternal present" (ibid:314), ett evigt här och nu. All typ av kontakt i romance är sexuellt laddad, menar Snitow, och denna allt genomsyrande sexuella atmosfär bör beskrivas som pornografisk.

Pornografi, menar Snitow (1979/2001), handlar om att helt ge sig hän sina egna sinnesupplevelser. För vuxna kan en sådan typ av sexualiserad totalitet endast fungera som fantasi. Däremot kan detta tillstånd finna genklang i barndomen, nämligen i spädbarnets allomfattande och allsmäktiga begär. Pornografin talar till detta infantila tillstånd där barnet upplever sig som världens mittpunkt, menar Snitow. Varken barnet eller romancehjältinnan behöver göra något särskilt för att förtjäna denna uppmärksamhet: de älskas i egenskap av att de existerar. Detta tillstånd talar alltså om passivitet; om att få ge upp och överlämna sig själv, lämna över omsorgen om sig själv till andra. Men likaväl som det att bli omhändertagen kan vara behagligt, kan det vara en oerhört maktfull position. Snitow (1979/2001) beskriver denna fantasi som en där jagets gränser och sociala restriktioner har upplösts och där allting har övervämmats av en flodvåg av sexuell energi. Detta, menar hon, är vad som förenar hjältinnans passivitet och den sexuella laddningen i romancetexten med det polymorft perversa barnet: begäret efter total och omedel-

bar behovstillfredsställelse – att kunna styra världen från en position av passiv hjälplöshet.

I min diskussion om de frusna ögonblicken i *Fifty Shades* och *Twilight* motsatte jag mig en beskrivning av romance som pornografi enligt Ulléns (2009) definition av begreppet. Emma Vossen (2015) argumenterar emellertid övertygande för att *Fifty Shades* kan förstås som just det. Vossen menar till och med att *Fifty Shades* behöver förstås som pornografi för att göras rättvisa. Hon menar dessutom att en förståelse av pornografi som att den med nödvändighet ska uppmuntra till rent handgriplig onani är alltför snäv, då sexuell tillfredsställelse kan uppnås utan att nödvändigtvis inbegripa orgasm eller fysisk självstimulans. Jag håller till viss del med Vossen, men vill i linje med Snitows (1979/2001) definition av pornografi hellre tala om romance som en hängivelse till njutningsfulla upplevelser. När Vossen (2015) sätter det monetära överflödet i *Fifty Shades* i relation till pornografi, menar hon att den ständiga tillgången till pengar möjliggör ständigt (nya former av) sex: ”In a world of brand new cars, private aircrafts, a full time staff, and fully stocked sex playrooms, sex is *always* an option (ibid:30). Vossen avslutar därför sin artikel med att ställa frågan om Christians välsorterade ”lekrum” är en ekonomisk fantasi lika mycket som en sexuell. Jag menar att svaret på denna fråga är ja, eller snarare, både och. *Fifty Shades* är en ekonomisk fantasi eftersom obegränsade tillgångar är en del av fantasin om allsmäktighet. Denna fantasi om allsmäktighet som romancegenren erbjuder är sexuellt genomsyrad, menar jag. Men allt är inte sex – allt är njutning!

HENNES ÄR RIKET, MAKTEN OCH HÄRLIGHETEN

Edwards (2009) uppmärksammar, som jag tidigare nämnt, att Bella är *Twilight*-berättelsens absoluta begärsobjekt. Trots Bellas övertygelse om sin egen betydelselöshet, utgör hon orsak till och centrum för allt som händer i *Twilight*. Bella är den som ska skyddas, den som ska dödas, den som ska sörjas och den som ska erövrats. Redan i början av den första boken i *Twilight*-serien etableras detta tema, när Bella blir bjuden på vårdansen av hela tre beundrare – Mike, Eric och Tyler – inom loppet av på sin höjd ett par timmar och på utrymmet av mindre än fem sidor i

boken (Twi:62–66). I den slutliga striden med Volturi i seriens sista bok, där omkring trettio vampyrer och sjutton vargar samlats för att stå upp mot vampyrvärldens närmast maktfullkomliga regering, får Bella äran för den avvärdade katastrofen:

”[I]t was a combination of things there at the end, but what it really boiled down to was . . . Bella,” Edward was explaining. (BD:688)
 ”The Volturi haven’t fought a fair fight in about twenty-five hundred years. (...) But there we stood, ready, waiting, outnumbering them, with gifts of our own while their gifts were rendered useless by Bella.” (BD:690)

När Bella hamnar på sjukhus i början av boken *Twilight* sitter halva skolan i väntrummet för att få veta hur det gått och när hon, väl tillbaka i skolan, gång på gång måste upprepa berättelsen om olyckan, undrar hon varför inte Edward ägnas samma uppmärksamhet:

”No one seemed concerned about Edward, though I explained over and over that he was the hero.” (Twi:59)

Detta citat tydliggör inte endast hur Bella faktiskt utgör det absoluta begärsobjektet i *Twilight*, utan kan också fungera som en form av metakommentar till romancegenren. För hur mycket uppmärksamhet som än verkar läggas på hjälten, så är det här ofta hjältinnornas berättelser. Romancehjältinnor i allmänhet – och Bella och Ana i synnerhet – beskrivs gång på gång som underdåniga och självupppoffrande i talet om genren. Berättelserna backar däremot ofta upp en tolkning av hjältinnan som oerhört maktfull. Liksom exempelvis Modleski (1982/2008) noterar, låter ju romancegenren mer feminint associerade värden, såsom ömhet, omtanke och vikten av nära relationer, övervinna de maskulint konnoterade hårda kvaliteter som hjälten inledningsvis mästrar med (ibid:8, se även t.ex. Mussell 1984). I *Fifty Shades* vinner Ana den centrala konflikten om villkoren för hennes och Christians relation. Christians inledande motvilja mot traditionellt romantiska relationer har han i slutändan inte mycket för och Ana lämnar berättelsen med både prinsen och halva kungariket.

Ana beskrivs, i linje med romancegenrens konventioner, som den som frälser den motvillige hjälten med sin kärlek. Anas ”mjuka maktut-

övande” skvallrar emellertid om maktfullkomlighet, då frälsningen gör henne till en gud. Att Christian Greys efternamn och de femtio nyanser som den grå färgen menas utgöra rymmer symboliska dimensioner är förstås uppenbart. Christian Grey befinner sig i en gråzon mellan ljus och mörker, mellan godhet och ondska, och det är hjältinnans jobb att frälsa denne ambivalente hjälte från ett liv i skymningsvärlden. Anastasia Steeles efternamn kan därmed antas syfta till hennes obrytbara mod, kärlek och vilja. Anastasias förnamn, med det vardagliga tilltalsnamnet Ana, rimmar väl med romancegenrens konventioner att låta hjältinnans namn skvallra om den extraordinära prinsessa som gömmer sig under den alldeles vanliga ytan. Men namnet Anastasia syftar också till en alldeles särskild prinsessa, nämligen den unga tsardotter som antas ha mördats tillsammans med resten av sin familj under den ryska revolutionen. Långt in på 1900-talet cirkulerade ett rykte om att Anastasia undkommit döden och att en kvinna vid namn Anna Andersson var den försvunna prinsessan.¹³ Anastasia kan alltså inte endast läsas som en prinsessa som gömmer sig i en vanlig ”nollas” kropp, utan också som en återuppstånden prinsessa och rättmätig arvtogare till ett kungarike.

Denna läsning blir extra intressant i relation till Christians förnamn och de uppenbara religiösa betydelser det rymmer. Hans namn skulle kunna läsas som ”Kristus”, där Christian fungerar som den frälsarfigur vars absoluta makt Ana underkastar sig. Den första boken i serien kan tyckas underbygga en sådan tolkning, då Christian ännu inte ”omvänts” och hans och Anas konflikt kring att definiera relationen fortfarande är i full gång. I seriens andra bok, *Fifty Shades Darker*, har Christian emellertid snarare överlämnat sig till Ana och hans enda mål är nu att kunna ge henne en öm och kärleksfull relation. I detta sammanhang använder Ana det uttryck som inom kristendomen refererar till en ny tideräkning genom att tala om sig själv: ”BA – Before Ana” (*Darker*:443). Ana refererar alltså till sig själv som den frälsare vars ankomst anger tidens och händelsers centrala mittpunkt. I kapitlet före har Ana tillåtits ett samtal

13 Mysteriet fånglade många och Anna Anderssons öde resulterade år 1956 i filmen *Anastasia* (Litvak) med Ingrid Bergman i huvudrollen. 1997 gjorde även Twentieth Century Fox den animerade filmen *Anastasia* (Bluth och Goldman), där skådespelaren Meg Ryan gör rösten till den överlevande prinsessan.

med Christians psykiatriker, Dr. Flynn. Doktorn är noga med att påpeka att Ana lyckats genomföra större förändringar i Christians person på några veckor än vad han själv har lyckats med under år av terapi:

”I don’t mean to stress how important a role you have in his Damascus conversion – his road to Damascus. But you have. Christian would not be in this place if he had not met you.” (Darker:414)

Den väg till Damaskus, som Dr. Flynn refererar till, syftar till den bibliska berättelsen om Saul. Många år efter Jesu död utgjorde hans följare fortfarande endast en mindre skara inom en särskild inriktning av judendomen. Saul själv var en av de mest aktiva motståndarna mot denna tro på Jesus som Messias. Men på sin väg till Damaskus mötte han Jesus och Saul blev Paulus, en av kristendomens centrala apostlar. Paulus vigde därefter sitt liv åt att predika kristendomen och till att göra den då lilla inriktningen av judendomen till en fristående världsreligion.¹⁴

Det är intressant att Dr. Flynn använder just denna liknelse för att tala om Christians omvändelse. Den Christian har mött på sin väg mot Damaskus, den som bär ansvaret för hans frälsning, är ju Ana. Ana liknas alltså i Dr. Flynnns uttalande direkt vid Messias. Ana är räddaren, hon är Gud. Ana påpekas många gånger tidigare i texten vara den enda av Christians älskarinnor som använt hans förnamn och hon blir således också den som döpt honom, den förste som kallat honom vid hans riktiga namn: ”Christian”. Att Ana dessutom är uppvuxen som dotter till den enkle snickaren Ray medan hennes biologiske far är ett mysterium i texten, underbygger ytterligare en läsning av Ana som Jesus – jordisk son till snickaren Josef och himmelsk son till den gudomlige fadern.

Liknelsen av Ana vid Kristus är möjlig att utveckla ytterligare, men en analys av Anas kärleksberättelse som en kristen analogi är inte huvudpoängen för min argumentation. Liksom Meyer refererar James ihärdigt till kulturella berättelser och fenomen utanför narrativet, och en av de flitigast återkommande analogierna som Ana använder i *Fifty Shades* är myten om Ikaros.¹⁵ Myten tolkas ofta som en berättelse om faran med

14 www.alltombibeln.se (inhämtat 2015-10-20)

15 Ikaros var son till uppfinnaren Daidalos och tillsammans spärrades de in i en labyrint av Minos, kungen av Kreta. Daidalos tillverkade då vingar av

hybris och övermod men kan också ses som en uppmuntran att våga försöka, att våga sikta mot stjärnorna. När Ana refererar till denna myt, talar hon om Christian som solen och sig själv som den övermodige Ikaros:

Glancing up as he opens his car door, he smiles his breathtaking smile. My answering smile is weak, completely dazzled by him, and I'm reminded once more of Icarus soaring too close to the sun. (Grey:200)

Den stormigt passionerade, lurande farlige och klart lysande Christian är den brinnande eld som vår övermodiga hjältinna inte kan låta bli att leka med, trots den överhängande risken att bli bränd och störta ner i avgrundsdjupet. Men texten försäkrar också läsaren att Anas oro är obefogad. Ana uppmuntras i sin hybris, uppmuntras till övermod. Hon kan inte bara närma sig solen, hon kan också ändra dess riktning, styra dess ljus och låta ljuset överskugga mörkret. Återigen beskrivs Ana alltså i någon mån som en Gud. Huvudpoängen i mitt resonemang är därför inte huruvida *Fifty Shades* refererar till kristna myter eller till grekisk mytologi, utan att hjältinnan beskrivs som omnipotent. Läsaren kan luta sig tillbaka i en fantasi om absolut maktfullkomlighet, i en fantasivärld där hjältinnan kontrollerar sol, hav och måne och där hon är världsalltets början, slut och mittpunkt. Att denna fantasi om allsmäktighet är av sexuell art kan vidare antas när myten om Ikaros antyds i beskrivningar av Anas orgasm:

Will I be able to handle this? (...)

"Hush, feel it, Ana. Don't be afraid." (...)

My body is building, building to an explosion (...) *Holy hell*. It will be too intense. (...) I'm suspended high – high above a wide, wide ravine, and I'm soaring then falling giddily at the same time, plunging

fjädrar, att hjälpa honom och sonen att fly över havet. Vingarna fäste han på sin och sonens rygg med hjälp av vax. Väl i luften började Ikaros testa sina gränser och flög högre och högre, närmare och närmare solen. Fadern varnade honom att flyga för nära solen då värmen kunde få vaxet på vingarna att smälta, men Ikaros lyssnade inte. Den övermodige Ikaros fortsatte istället att röra sig närmare det brinnande klotet och när vaxet på vingarna smälte föll han ner i Egeiska havet och dog (litteraturhistoriasvenska/tidslinje/antiken/ikaros-myten, inhämtat 2018-02-19).

to the Earth. I can hold on no more, and I scream as my body convulses and climaxes at the overwhelming fullness. As my body explodes, I'm nothing but sensation – everywhere. (...)

”I think you're trying to kill me,” I mutter.

”Death by orgasm.” He smirks. ”There are worse ways to go” (...)

”You can kill me like this anytime,” I whisper. (Darker:492ff)

Liksom den alluderade Ikaros flyger Ana högt, högre än hon tror sig klara av. Men den död som den övermänskliga flygresan leder till, explosionen och fallet, är i själva verket en gudomlig orgasm, en hon gärna upplever igen. Läsaren lugnas alltså återigen med att ingenting finns att frukta för hjältinnan: i en värld av sinnliga njutningar finns ingenting som heter för högt, för mycket eller för ofta.

I boken *Breaking Dawn* är Bellas första nya upplevelser som vampyr, i likhet med Anas reaktioner i *Fifty Shades*, beskrivna som sinnligt överväldigande. Varje detalj i rummet Bella befinner sig i noteras – dammkorn i luften bjuder på ett sensationellt vackert skådespel samtidigt som de smaker och dofter som blandar sig i den analyseras in i minsta delikata arom. I jämförelse verkar Bellas upplevelser som människa dimmiga, som att hon hört med ett lock för öronen och sett med en suddig hinna framför ögonen. Bellas mänskliga uppfattning om den överjordiskt vackre Edward beskrivs som blind, då hon nu för första gången kan uppskatta honom i all hans överväldigande skönhet. Men inte bara det, Bellas känslintryck är förstärkta. Trots att hon redan som människa fick hjärtklappning, hjärtstillestånd och svimmade av Edwards kyssar, har hennes reaktioner på Edwards beröring nu förhöjts:

[A]nother wave of desire rippled through my motionless body. These emotions were so much stronger than I was used to that it was hard to stick to one train of thought despite the extra room in my head. Each new sensation overwhelmed me. (BD:363)

Liksom hos den rastlösa Marianne Dashwood slits Bellas uppmärksamhet åt alla håll när ett överflöd av sinnliga upplevelser sköljer över henne. Bella kämpar för att hålla koncentrationen men distraheras gång på gång, om inte av yttre sinnesintryck, så av sin egen pärlvita hy, sin egen klingande röst och det sätt som hennes nya kropp känns och rör sig. Innan förvandlingen har Bella oroat sig för att den tvingande blod-

törst som nyblivna vampyrer känner ska överskugga den sexuella lust som får henne att längta efter Edward. Bella visar sig emellertid vara en ovanligt kontrollerad ”nyfödd” som utan större svårigheter lyckas avstå den lockelse som människoblod utgör. Hennes sexuella längtan efter Edward fortsätter däremot vara lika svår att värja sig mot som innan förvandlingen till vampyr, och inte bara det, den verkar till och med ha blivit starkare:

He put his hands on my face again, and his eyes were full of wonder. (...) Such powerful emotions. I'd been prepared for the thirst part, but not this. I'd been so sure it wouldn't be the same when he touched me. Well, truthfully, it wasn't the same.

It was stronger. (BD:388)

Bellas pirrande tonårskropp som utgjort centrum för Twilight-seriens berättande, verkar i och med förvandlingen ha både blåsts upp och splittrats i atomer. Bella har uppnått ett övermänskligt tillstånd och med det en övermänsklig njutning. Hon har också oroat sig för att hennes kroppsliga förvandling ska göra henne mindre attraktiv för Edward, när hennes kropp inte längre är mjuk och varm och hennes blod inte längre luktar så oemotståndligt. Även här visar det sig emellertid att Bellas nya kropp överträffar den gamla:

”Do you miss it? (...) [T]he warmth, the soft skin, the tasty smell . . .”
(...)

He pressed his hand against my face. ”You *are* warm,” he told me.

It was true, in a sense. To me, his hand was warm. It wasn't the same as touching Jacob's flame-hot skin, but it was more comfortable. More natural.

(...)

”You *are* soft.”

His fingers were like satin against my skin, so I could see what he meant.

”And as for the scent, well, I couldn't say I *missed* that. Do you remember the scent of those hikers on our hunt?”

”I've been trying very hard not to.”

(...)

”Precisely. (...) I am missing *nothing*. No one has more than I do now.” (BD:447f)

Det verkar alltså som om Bella får allt. Om Ana liknas vid Gud, så är det möjligt att hävda att det är just en gud som Bella har blivit i sin förvandling till vampyr. Som vampyr lever Bella i vad hon beskriver som en överväldigande extas. Trots att inga världsliga hinder, såsom sömn eller arbete, kan stjäla en sekund av dygnets timmar – ett dygn som kommer följas av ett annat dygn och sedan ett annat i all evighet – drivs Bella ändå av en längtan efter mer av just detsamma:

I was euphoric the vast majority of the time. The days were not long enough for me to get my fill of adoring my daughter; the nights did not have enough hours to satisfy my need for Edward. (BD:488)

När Bella förvandlas kan hennes liv alltså beskrivas som ett av överflöd – inga mänskliga hinder står i vägen för hennes ständiga och absoluta behovstillfredsställelse och ändå verkar hon bara vilja ha mer. Edward förklarar för Bella att inga av hennes pockande behov kommer att mildras, men att hon med tiden kommer att lära sig att balansera dem:

Neither thirst nor any other desire really ever *fades*. It's simply a matter of learning to balance them, learning to prioritize and manage . . . (BD:448f)

All tid de sömnlösa vampyrerna har till sitt förfogande gör denna balansakt enklare, menar Edward, då tiden bättre räcker till att tillfredsställa många intressen. Samtidigt som en idé om balans kastas överbord till förmån för övermåttan, införs i *Twilight* alltså ett samtidigt krav på just balans. Bella utrustas efter förvandlingen med en ovanlig självkontroll, sällan skådad hos en nyfödd vampyr. Hon beundras för sin förmåga att göra avkall på de kroppens behov som hennes huvud inte vill ställa upp på. Där *Fifty Shades* mer oförblommerat uppmuntrar till en total driftshängivelse ger *Twilight* således uttryck för en dubbelhet i att propagera för självkontroll och balans, frukta okontrollerad hängivelse och samtidigt romantisera och sträva mot överflöd och absolut behovstillfredsställelse. Det lyckliga slut som erbjuds både Bella och Ana är ett gränsland bortom tiden i vilket totalt självupplåtande samexisterar med omnipotens. Den onanistiska romanceläsaren erbjuds samma oändliga njutning om hon, likt kleptomanen, överdriver de konsumtionsmöjligheter hon erbjuds i romancegenren och läser för evigt och igen.

EPILOG: KLIMAX!

Överflödets löften

Jag inledde denna studie med en syftesformulering där jag förklarade att jag vill undersöka vilka förståelser av genus och sexualitet som framträder i den nedvärderande synen på romance. Jag tog därmed fasta på hur romance omtalas och framkastade snart förslaget att det som skaver och stör ifråga om romanceläsning är dess associationer till onani. Med onani som teoretisk och metodisk ingång har jag därefter undersökt hur den onanistiska romanceläsaren framställs och på vilka sätt hon och hennes läsning kan sägas avvika från och utmana en kulturellt premierad och normativ sexualitet. Det har nu blivit dags att knyta ihop trådarna i mitt resonemang och mer övergripande diskutera vilka betydelser som onanin skapar i relation till romanceläsning och hur dessa förhåller sig till tidigare forskning om genren. Trots att både romancetexter och läsningen av dem inrymmer protest, motstånd och omvandlande element har mina analyser, i likhet med tidigare forskning (se t.ex. Modleski 1982/2008, Radway 1984/1991), vid ett flertal tillfällen visat att samma subversiva potential omintetgörs av texterna själva. Den autoerotiska och homoerotiska blick som jag har identifierat i den onanistiska läsningen av romance, verkar behöva hjältens manligt och heterosexuellt kodade blick som en form av heteronormaliserande alibi. Den onanistiska läsningen verkar behöva den heteronormativa inramningen för att låta sig göras. Det onanistiska rum där romanceläsandet sker, verkar behöva erotisera maskulina hjältar för att upprätthålla heterosexualiteten i den

homoerotiskt laddade gemenskapen. Ändå finns ju dessa homoerotiska, autoerotiska och onanistiska element där – i texterna, i läsningen av dem och i den gemenskap som de genererar – på ett nästan överväldigande sätt. Jag menar att detta till viss del kan förklara den kulturella hotbild som ruvar i romancegenren, då den bubblar av energier som står i direkt opposition mot ett samhällligt premierat sätt att organisera och institutionalisera sexualitet. Detta är alltså min förklaring till den sexuella patologisering som romance utsätts för, nämligen möjligheten att dessa element ska bubbla över, ageras på och utnyttjas till sin fulla potential. Det är också därför, menar jag, som kritiken riktar sig mot just den onanistiska läsaren och läsningen. Det är ju i en onanistisk läsning, en sådan som jag tillämpat, som dessa element blir synliga. Den läsare som anammar den onanistiska läsningen fullt ut, som helt går upp i läsningens här och nu, är den som går förlorad för samhället och som – genom sin verklighetsfrånvändhet – kan sägas gå i opposition mot det.

Jag är långt ifrån ensam om att uppmärksamma att romancegenren rymmer en oppositionell och omvandlande potential. De ”romance-apokalypsens fyra ryttare” som Regis (2011) anklagar för att för alltid ha förstört genrens rykte – Snitow (1979/2001), Modleski (1982/2008), Radway (1984/1991) och Mussell (1984) – är alla överens om att det är kvinnors missnöjen som leder dem till romance. Det finns emellertid en punkt där den mest affirmativt inställda läsare brukar gå bet – ett slags återvändsgränd som analyser av romancegenrens frigörande potentialer alltid hamnar i – och det är berättelsernas lyckliga slut. Det lyckliga slutet verkar alltid återställa ordningen på det sätt att alla potentiellt upproriska tendenser lugnas och kväses (se t.ex. Modleski 1982/2008, Radway 1984/1991, Mussell 1984).

I sin analys av skeva flickrum i svensk samtidslitteratur diskuterar Maria Margareta Österholm (2012) en upptagenhet av lyckliga slut i feministisk litteraturteori. Österholm undrar i detta sammanhang varför berättelsens slut skulle vara av så mycket större betydelse än allt som händer på vägen. Hon uppmärksammar att även queera tolkningar ofta fokuserar på att slutet heterosexualiserar och återställer ordningen i berättelsen. Men, frågar Österholm, ”har inte de queera begären redan strömmat ut ur texten? Överskuggas de av att slutet ställer tillbaka allt på sin heteronormativa plats? Kanske är platsen inte möjlig att återställa, inte helt” (ibid:285).

Redan på 1970-talet ger Laura Mulvey (1977) uttryck för ett likartat ifrågasättande, i en artikel om den tysk-amerikanske filmregissören Douglas Sirks melodramer. Mulvey försvarar 1950-talets Hollywood-melodram och menar att även om den understödjer samma patriarkala värderingar som den ifrågasätter, så ligger styrkan i den melodramatiska formen i den smuts den river upp längs vägen. För även om det dammoln som rörts upp till sist lägger sig vid dramats slut, så kan en kanske anta att dammet aldrig landar precis så som det låg förut. Jayashree Kamblé (2014) ifrågasätter i sin tur romanceläsningens ensidiga fokus på det relativt lilla utrymme som det lyckliga slutet upptar i genren i relation till det mer utbredda fokuset på konflikt. Att undersöka motsägelsen i den samtidiga närvaron av det lyckliga slutet och den attraktiva men skrämmande hjälten, menar Kamblé, är av yttersta vikt för att återupprätta romancetexten som ett dynamiskt kraftfält istället för ett slutet och entydigt objekt (ibid:31–60).

Jag håller med om att ett ensidigt fokus på sagans slut riskerar att osynliggöra allt som händer på vägen, men menar också att det lyckliga slutet i sig kan problematiseras. Både Modleski (1982/2008) och Radway (1984/1991) menar ju att det lyckliga slutet aldrig är mer än en tillfällig lösning – snart nog måste romanceläsaren återigen plocka upp en bok och starta om hela processen. Hos Modleski används liknelsen av ett missbruk och till och med romanceläsarna själva talar i Radways studie om sin läsning som en form av beroende. Radway och Modleski menar att det är kvinnors missnöjen med vardagslivet som driver dem till romanceläsningen, medan jag arbetat utifrån möjligheten att det är njutningslystnad. Till skillnad från deras psykoanalytiskt inspirerade förståelse av repetitionen som en form av upprepande men aldrig mer än tillfälligt uppnådd problemlösning, betraktar jag därför snarare repetitionen som ett löfte om oändlighet. I både *Twilight* och *Fifty Shades* upprepas det lyckliga slutet gång på gång, de älskande får varandra bara för att omedelbart stöta på hinder som skjuter upp föreningen på nytt. *Twilight* avslutas med en scen som för läsaren omedelbart tillbaka till berättelsens början. Inom berättelsen hägrar utopin om ett lyckligt slut som utgörs av oändlig och oavbruten njutning. Utanför berättelsen hägrar också en ocean av fortsatta njutningar, när referenser, intertexter och merchandise lovar evig stimulans. Frågan är alltså om slutet spelar någon större roll, då en av grundpremisserna för romanceläsning är att ingenting någonsin räcker.

När Roach (2016) talar om det lyckliga slutet analyserar hon inte endast dess funktion i att knyta samman narrativet på ett tillfredsställande sätt. Roach menar nämligen att det lyckliga slutet finns med läsaren från början och därför är viktigt under berättelsens gång (ibid:173). Som nämnts är även Modleski (1982/2008) och Radway (1984/1991) överens om den centrala roll som läsarens förförståelse av genren spelar vid läsning. Löftet om det lyckliga slutet kan sägas ingå i denna förförståelse. Roach (2016) beskriver det till och med som det som definierar genren – många läsare skulle inte närma sig romance om de inte kunde lita på att det lyckliga slutet väntade (ibid:165f). Roach refererar i sammanhanget till romanceförfattaren Lisa Kleypas beskrivning av vad det lyckliga slutet innefattar, nämligen ”what all women are entitled to: a life where women are whole, safe, loved, sexually fulfilled, respected, in control of their choices, and *happy*” (ibid:166).

Då löftet om det lyckliga slutet – ett universum i vilket hjältinnor är helt i kontroll och helt omhändertagna – ingår i läsarens förförståelse och därmed finns med som givet från berättelsens början, kan detta universum sägas prägla berättelsen i sin helhet. Läsaren kan vila i dramatikerna utan att känna mer ångest och oro inför den än vad som är njutbart (jfr Radway 1984/1991:140f). Jag vill därför hävda att det lyckliga slutets viktigaste funktion är den det spelar för läsoplevelsen i stort, det vill säga som ett betryggande skyddsnät som lovar att det inte är någon fara att ge sig hän och falla. Liksom Ana uppmuntras att, i likhet med den övermodige Ikaros, flyga högre än hon tror hon klarar av eftersom ingenting finns att frukta i njutningen, uppmuntras romanceläsaren att ge sig hän åt läsoplevelsen. Var hon än faller kommer hon att landa i ett omslutande, omsorgsfullt universum. Det lyckliga slutet bör därför hellre förstås som en underliggande struktur för läsoplevelsen som helhet. Som sådan lovar den, i likhet med det mesta inom romancegenren, en osviklig och oändlig trygghet, makt och kärlek.

Ett fokus på repetitionen, hur genren inbjuder till fortsatt konsumtion och till en påbörjan av nya njutningar så fort de gamla har avslutats, antyder alltså att det lyckliga slutet knappast fyller funktionen som slutpunkt och således har tillmätts alldeles för stor vikt som sådan i analysen av genren. Men repetitionen har i sig upptagit en central roll i min analys, då jag hävdar att ”om igen”, ”för evigt” och ”här och nu” är de tids- och rumsupplevelser som romanceläsningen bjuder in till.

Dessa utgör avsteg från en normativ tidsuppfattning, det vill säga en som ser progression som enda vägen, och inbjuder istället läsaren att njutningsfullt uppgå i ögonblicket. Förnekandet av tidlig progression och uppmuntran att istället hänge sig åt ett njutningsinriktat och självuppslukande nu, har inom queerteori diskuterats av bland andra Lee Edelman (2004). Edelman kallar den normativa framåtriktning som strukturerar samhället för "reproductive futurism" (ibid:2), och menar att den förmedlas genom bilden av barnet. Idén om barnet utgör målbild för alla politiska visioner – när vi kämpar för det goda så kämpar vi för barnet som är arvtagare till våra nuvarande strävanden. Bilden av barnet är alltså bilden av framtiden. I detta generationstänkande blir det queera det som hindrar och står i vägen för realiserandet av en sådan framtid, så som till exempel sterila och självupptagna njutningar (ibid:1–31).

De människor som får symbolisera en sådan negativ kraft i samhällets framåtriktning kan inlemmas i värmen genom att själva investera i den, det vill säga investera i barnet, genom exempelvis äktenskap och föräldraskap. Detta är emellertid inte möjligt, menar Edelman (2004), utan att bolla vidare skulden till någon annan. Den strukturella position som det queera utgör som normens negativa hotbild kvarstår, även om någon annan får axla bördan av att inta den. Det är av denna anledning som Edelman föreslår ett omfamnande av negativiteten som en queer form av motstånd. Eftersom framtiden inte gör någon plats för det queera borde queerheten strunta i framtiden – den borde inte göra avkall på stundens njutningar till förmån för kommande generationer (ibid:1–31).

Denna queera negativitet – motståndet mot den reproduktiva futurismen genom omfamnandet av ett självuppslukande, narcissistiskt, asocialt och sterilt här och nu – beskriver väl den queera hotbild som jag har identifierat i den onanistiska romanceläsningen. Vad jag har föreslagit är ju att det största hotet mot ett normativt sätt att organisera genus, sexualitet och tid på, är att romanceläsaren uppfyller och överdriver läsningens mest illa ansedda potentialer; att läsaren ger sig hän åt ett evigt uppreparande njutningsfyllt rus av övermättnad. I relation till romanceläsning kan en emellertid fråga sig om det som finns att vinna i en sådan form av motstånd väger tyngre än det som går förlorat. Är det önskvärt att driva ett kapitalistiskt system i botten genom överkonsumtion utan täckning? Är det önskvärt att vägra inrätta sig i den normativa organiseringen av sociala och sexuella relationer genom att inte ingå i sociala och

sexuella relationer alls? Är det önskvärt att protestera mot verkligheten genom att inte alls befatta sig med den?

Exemplen ovan utgör en form av motstånd som avvisar idéer om gemenskap, omtanke och generositet. Dessa ingredienser är emellertid långt ifrån frånvarande i det onanistiska rum som romanceläsaren inträder i. Tvärtom. Som jag diskuterat är dessa värden snarare bärande både i texter och i den kvinnogemenskap som romancegenren genererar. Det onanistiska rum som romanceläsningen utgör verkar alltså kunna rymma motsägelser som inte får plats i verkligheten. I en analys av Kerstin Thorvalls författarskap lyfter Maria Jönsson (2015) fram hur det att leva i osynk med normer för genus, ålder och sexualitet i teorin kan hyllas som frigjort och normbrytande men i det enskilda livet ofta kostar och gör ont. Därför, menar Jönsson, är det kanske inte konstigt att teoretiker som Freeman (2010) och Halberstam (2005) vänder sig till konst och litteratur när de försöker hitta alternativa sätt att organisera och conceptualisera tid än den produktionsinriktade och framåtriktade tiden (Jönsson 2015:15f). Den poäng som Jönsson gör talar alltså om konstens möjligheter att skapa fantastiska rum som kanske inte är helt beboeliga i verkligheten. Det ”här och nu” som jag i denna studie talat om tillhör fiktionen – ett rum som är tillgängligt för mig ”just nu” i verkligheten och som samtidigt innehåller så många fler möjligheter än de som just nu verkligen omger mig.

Som jag nämnde i min inledning ansluter jag mig till en tradition av reparativa läsningar, såsom föreslagits av Sedgwick (2003). Det gör även José Esteban Muñoz (2009) som knyter den queera reparativa läsningen till ett temporalt perspektiv. Muñoz föreslår en queer utopism som svar på Edelmans (2004) uppmaning att vända framtiden ryggen. Framtid och hopp är vad det queera handlar om, säger Muñoz (2009) istället. Det queera är för honom det som kan anas i nuet som ett vagt minne, en förundran, en idealitet som vi nästan kan se och känna. Det queera är en potential, en känsla av att världen inte räcker till, att något saknas och väntar på att realiseras. Muñoz menar därför att vi måste se bortom den totalitära verklighetsbeskrivning som utgör ”här och nu” och försöka föreställa oss ett ”där och då” (ibid:1–32).

Muñoz (2009) ger exempel på hur en förväntan om något – något som ännu inte är här men som kan anas i nuet – när det används i queer estetik ofta vänder sig till vardagliga ting. Han analyserar exempelvis en

dikt av James Schuyler, som han menar talar om hopp och begär i en utopisk form. Även om dikten beskriver en närvarande – nuvarande – sfär av känslor och händelser, så verkar den nämligen också arbeta med ett överflöd av det affektiva som pekar mot en utopisk framtid. Dikten talar om den extas som diktjaget har upplevt. Att extasen har erfarits verkar möjliggöra idén om en framtid där extas kan finnas utan att behöva punkteras av dåliga erfarenheter. I enlighet med den depressiva position som Sedgwick (2003) menar är vad som möjliggör reparativa läsningar, påpekar Muñoz (2009) att dikten skrivs från en liknande depressiv position: diktjaget uppger rakt på sak att han upplevt sin beskärda del av sorger. Det är från denna position som dikten kan röra sig bortom den rådande affektiva sfären och mot en anad framtid där större njutningar hägrar (ibid:19–32). Detta utopiska hopp kräver inte en uttalad vision om framtid, utan kan likaväl syfta till ett vagt ”annanstans”. Muñoz hänvisar exempelvis till Frank O’Haras dikt om glädjen i att dela en Coca cola med en älskad vän som just utopisk. Lycksaligheten över det högst vardagliga i att dricka en Coca cola är inte en misstänksam och kritisk verklighetsbetraktelse, utan en som vill se bortom, framåt, mot något som hägrar och som en kan hoppas på, genom de himmelska bubblor som översvämmar vardagen i kärlek, konst, solsken och Coca cola (ibid:5–9).

Det affektiva överflöd som Muñoz menar rinner över i de dikter han analyserar, är intressant att sätta i relation till idén om texters queera läckage. Istället för att alternativa synsätt och berättelser sipprar fram i sprickor och därigenom antyder det som inte sägs på ytan, finns i överflödet bilden av en mening som svämmar över. Överflöd som estetisk form kan till exempel härledas till en camp tradition och Muñoz (2009) föreslår själv att Andy Warhols och Frank O’Haras ”campa” fascination av filmstjärnor som Elizabeth Taylor och Lana Turner kan ses som en del i deras förmåga att genom förundran (och glamour) överskrida det nuvarande och närvarande (ibid:5).¹

1 Camp kan beskrivas som en estetisk smak och uttrycksform, med förkärlek för extravagans, teatralitet och överdriven stilisering, där vackra misslyckanden äger en särskild skönhet (Sontag 1964). I likhet med queerbegreppet tar camp det fallna och förkastade och lyfter det som föremål för hyllning. Richard Dyer (2002) påpekar att camp, som främst företräts av homosexuella

Jag har många gånger fascinerats av den camp estetiken i romanegenren, som kännetecknas av bjärta färger, djupa uringningar, pråliga kläder och miljöer och ett erotiserande av hypermaskulina manskroppar som närmast liknar fetischerande teckningar av Tom of Finland.² Susan Sontag (1964) beskriver camp som en kärlek till det artificiella och överdrivna, till yta framför innehåll. Med liknande ordval beskriver Rita Felski (1990) Annie Wilkes som en arketypisk läsare av ”skräp” i det att hon föredrar ”skönhet” framför ”sanning”. Den ofta hyperbola teckningen av kvinnor och män i romancegenren kan stundom enkelt jämföras med likartade överdrifter inom camp (ta bara en titt på ”Fabio”-omslagen från 1980 och 90-talet!).³ Linda Barlow och Jayne Ann Krentz (1992) kommenterar funktionen i romancetexternas språkliga utformning. Kanske kan en tänka sig, skriver Barlow och Krentz från sin position som romanceförfattare, att vi inte skulle framhärda med det blommigt överlastade språk som utsätts för så mycket förakt om vi inte ville ha det så – om inte romanceberättelserna behövde se ut på det sättet för att fungera. Barlow och Krentz (1992) menar att romanceberättelsernas konventioner aktiverar nedärvda minnen i det kollektiva feminina psyket som känns igen av de flesta kvinnor. Resonemang är högst universaliserande och i mina ögon ganska problematiskt. Om en bortser från Barlows och Krentz överdrivna anspråk med sitt resonemang, kvarstår emellertid en mer självklar poäng: formen spelar roll eftersom den aktiverar vissa känslor hos läsaren. Om hon inte ville ha det på det sättet skulle hon läsa något annat. Minns till exempel citatet från *Twilights* försvarare i den debatt i *Dagens Nyheter* som jag diskuterat: ”[s]jälva premisserna för ’Twilight’ sagan luktar dagboksfabrikation lång väg, och det

män, också kan betecknas som en form av självförsvar och motstånd; ett sätt att genom självparodi förekomma elakheter och samtidigt bekräfta sin egen identitet (ibid:49). För vidare läsning om camp, se t.ex. Cleto (1999).

- 2 En finsk konstnär verksam under senare halvan av 1900-talet som gjort sig känd för sina homoerotiska teckningar av muskulösa män klädda i läder, sjömansdräkter och uniformer.
- 3 Fabio Lanzoni är en amerikansk-italiensk fotomodell och skådespelare som främst gjort sig känd genom de många romanceomslag han poserade för på 1980- och 90-talet. År 2005 var Fabio dessutom programledare för reality tv-serien *Mr. Romance*, där ett dussin män tävlade om möjligheten att själva få synas på framsidan av en romancebok.

är poängen.” (Dahlgren och Lindbäck 2008). Den fantastiska estetiken, den som föraktar realism, överdrivs således medvetet i genren – den är poängen! Att hänge sig åt denna estetiska uttrycksform kan betecknas som en oppositionell syssla i det att den går på tvärs med dominerande uppfattningar om god och dålig smak.⁴

Ett exempel på hur romancegenren har ägnats en ”camp blick” är genom den australiensiska tv-värdinnan Dame Edna – en dragqueen som i divatradition inspirerats av romanceförfattaren Barbara Cartland.⁵ Dame Edna är emellertid en form av parodi, om än en kärleksfull sådan. Den ironi som camp använder sig av kan betraktas som elitistisk, som ett sätt att sätta sig över den ”skräpkultur” som omfamnas. Fanny Ambjörnsson och Ingeborg Svensson (2016) förtydligar emellertid att det ”inte [är] fråga om en ironisk, avståndstagande blick, utan ironin bygger på känslomässig närhet som snarast kan beskrivas som en självparodisk hängivelse” (ibid:118). Romancegenren lider ingen brist på ironisk självdistans: boktitlar bygger exempelvis ofta på ordvitsar som med humor kommenterar genrens konventioner.⁶ Samtidigt menar jag att hängivelsen till romance inte i första hand utgörs av en ironiskt laddad uppvärdering av det som betraktas som skräpkultur, hur kärleksfull en sådan än kan vara. Dessutom definieras den onanistiska läsning som jag beskrivit av sin distanslöshet. Den onanistiska romanceläsningen beskrivs därför bättre som en oförställd hängivelse till ett vältrande i känslor – en hän-

4 Freeman (2010) lyfter även de temporala aspekterna i camp när hon beskriver det som en form av arkivverksamhet, där utövaren återupplivar och återkallar det som en majoritetskultur redan förpassat till glömskan eller dömt ut som obsolet (ibid:68). I likhet med hur vuxna Twilight-fans verkar ur led med tiden när de synliggör ett intresse som enligt dominerande smakinstanser tyder på naivitet, omognad och bristande impuls kontroll, kan camp alltså sägas ”queera tiden” genom att återintroducera det som många skulle önska kunde ”glömmas bort”.

5 För vidare läsning om ”divan” i camp-kultur, se t.ex. Rosenberg (2009).

6 Ett annat exempel på romancegenrens självparodiska innehåll är den svenska ”Romancepodden”. De hängivna romanceläsare som håller i den beskriver på sin hemsida romancegenrens fiktiva universum: ”Romancelandia – Genrens parallella universum. En plats där fysik, biologi, kemi, tid, sociopolitik, creepy-faktor och moraliska kompasser inte riktigt funkar som det gör i vår egen värld.” (<http://romancepodden.wordpress.com>, inhämtat 2017-10-30)

givelse till känslornas och njutningarnas överflöd. Kanske har detta en utopisk laddning, en form av ”lycksalighet som hoppas”, i själva romanegenrens estetiska utformning.

Avslutningsvis vill jag betona att jag alltså sällar mig till tidigare forskning i det att en av romancegenrens centrala funktioner är att skapa ett feminint kodat rum i fantasin för läsaren. Men där tidigare forskning har talat om detta rum som ett som ger kvinnliga läsare utlopp för missnöje, tröst och redskap för att leva i en kultur som på många sätt är emot dem (se t.ex. Modleski 1982/2008, Radway 1984/1991, Roach 2016), föreslår jag andra sätt att se på saken. Jag menar att det är möjligt att detta rum erbjuder lycksalighet, inte endast reaktivt och läkande utan också proaktivt och visionärt.⁷ Genom erfarenheten av helhet, extas, begärets okategoriserade och odefinierade allsmäktighet och tillfredsställelse, finns det utopiska löftet om att en sådan värld är möjlig: ”jag har känt det, jag vet att det finns”. Den onanistiska romanceläsningen talar om en gränsöverskridande form av begär i relation till samhälleliga regleringar av genus och sexualitet. Romance är såtillvida att beskriva som queer, om queer definieras som överträdelser, brott och hot mot heteronormen. Men det finns ännu fler sätt att betrakta saken. När Muñoz (2009) säger att det queera är något vi endast kan ana, en förnimmelse om något som skulle kunna finnas, föreslår han att vi ännu inte vet vad det queera är eftersom det ännu inte är här (ibid:22). Romancegenrens queera potential ligger således också i dess verklighetsfrånvändhet, dess förnekande av realism och dess bejakande av fantasin, det vill säga i dess egen slukande utformning. Romancegenren föreställer sig ett där och då, någon annanstans, något som inte finns men borde finnas och låter sig förundras av och hoppas på det.

7 Även Lisbeth Larsson (1989) pekar på de utopiska dimensionerna i de romantiska noveller i svensk veckopress som hon studerar. Analysen av vad denna utopi består i skiljer sig från min analys av nutida romance, men Larsson påpekar alltså att uppvärderandet av värden som associeras med femininitet i novellerna innehåller drömmen om en ny social ordning (ibid:259–63).

Groteska drömmier

Som jag nämnde i början av denna studie har Andreas Huyssen (1986) hävdatt att masskulturen förkroppsligas som kvinna. Den känslolösa och improduktiva eskapism som konsumtionen av masskultur associeras med har traditionellt sett feminina konnotationer. Huyssen menar till och med att den maskulint konnoterade modernismen utvecklades som ett slags motreaktion mot masskulturens utbredning – den var ett sätt att dra gränser mot den gränsupplösande masskulturen och hålla den ”riktiga konsten” fri från den feminina masskulturens korrupperande inverkan. Huyssen låter sin diskussion utgå ifrån *Madame Bovary* (1856) och använder romanen som exempel för att beskriva den genuskodade relationen mellan modernismen och masskulturen: författaren av den modernistiska romanen, Gustave Flaubert, och hans hjältinna, Emma Bovary, som hänger sig åt massproducerad romantiklitteratur. Huyssen (1986) menar nämligen att denna genusrelation går att jämföra med det synsätt som utvecklades under 1800-talet och som framdeles genomsyrat synen på konstnärlig produktion, det vill säga att män ses som skapare av genuin och autentisk konst medan kvinnor har betraktats som (passiva) konsumenter av undermålig litteratur (ibid).

Jag har använt Emma Bovary som ett av mina exempel på en arketypisk bild av den föraktade romanceläsaren. Som ett mer sentida exempel på denna läsare har jag använt Annie Wilkes, den fasansfulla romanceläsaren i Stephen Kings roman *Lida* (1987). I sin undersökning av den kvinnliga läsaren i *Lida* använder Kathleen Margaret Lant (1997) inte Huyssens analys, men hon uppmärksammar samma synsätt på den kvinnliga läsaren och den manlige konstnären som det han beskriver. Till att börja med är det Paul Sheldon, (den manlige huvudkaraktären som läsaren är tänkt att sympatisera med), som är författaren och Annie Wilkes den krävande och ignorant läsaren. Men Lant (1997) menar vidare att romanen kan läsas som en allegori över Kings egen relation till och syn på sina fans. King har många gånger uttryckt en ambivalent hållning till sin egen roll som (oerhört produktiv) författare av populärlitteratur och Lant menar att Annie Wilkes kan tolkas som en manifestation av Kings värsta mardrömmar om fans som tar makten över hans författande och hotar att korrumpiera hans stil och uttryck.

Författarskapet framställs av King som starkt knutet till maskulinitet

och virilitet, menar Lant (1997). Dessa hotas när den kvinnliga läsaren utövar inflytande på skapandeprocessen, som när Annie Wilkes tvingar Paul Sheldon att bränna sin enligt honom utmärkta bok om biltjuvar för att istället skriva en ny roman om den i hans ögon vedervärdiga roman-
 cehjältinnan Lida. När King tilltalar sina läsare (exempelvis i de många för- och efterorden till hans romaner) använder han ofta en sexuell metaforik. King jämför sina berättelser med en långsam dans, en stulen kyss i mörkret eller en lång och tillfredsställande kärleksrelation. I dessa scenarier framställer King sig själv som friare och den ständige läsaren är den han genom skrivandet vill förföra till att slutligen ge sig hän, falla på rygg och med en suck ge upp för sitt ”måste”, såsom i ”måste läsa lite till”, ”måste få veta hur det slutar”. Kings ideala läsare, menar Lant (1997), är (i likhet med traditionella uppfattningar om en åtråvärd femininitet) den som fogligt låter sig ledas och som lydigt svarar på uppvaktingen. Den icke fogliga läsaren, den som försöker sätta sig upp mot författaren eller utöva inflytande över författandet, framställs genom Annie Wilkes som ”okvinnlig”, det vill säga som oattraktiv, fallisk, openetrerbar och monstruös. I Lants (1997) analys framgår alltså, liksom hos Huysen (1986), att en av de hotbilder som den feminina masskulturen utgör är att den ska korrumpa, besudla och kastrera – helt enkelt skaffa inflytande och ta makt över – det maskulint förfinade konstskapandet (se även Felski 1990 och Persson 2014).

Om då skrivandet är att betrakta som en förförelseakt är det en förment heterosexuell akt som föreställs i antagandet om den manlige konstnären och de många kvinnliga läsarna. Men i romancegenren är det den kvinnliga författaren som förför den kvinnliga publiken. I den förtrollade läsning som förknippas med romance – den där läsaren bryter sin kritiska distans till texten och ger sig hän åt berättelsens här och nu – kan förförelsen (som jag argumenterat för) betraktas som avgjort homoerotisk. Jag har också redan i min definition av den onanistiska läsarten velat klargöra att idén om läsaren som ensidigt förförd måste problematiseras, då läsaren själv söker sig till den förföriska fiktionen. Som jag vidare diskuterat är det intressant att romanceförfattare inte framställs som i första hand författare utan snarare som ”vanliga kvinnor”, som ”läsare” och som ”hjältinnor”. Romancegenren verkar alltså inte endast frågå de heterosexuella premisser som synen på den manlige författaren och den kvinnliga läsaren bygger på, utan även den skarpa

uppdelningen av dessa roller. Även om relationen mellan författare och publik beskrivs som den mellan förförare och förförd, så är dessa roller i ständig rörelse. Författaren och publiken är jämligar, skrivandet är ett samspel och deras roller växlar – de är beroende av varandra, utbytbara mot varandra och i någon mån densamma. Romance kan alltså sägas trotsa kulturen av den individuella konstnären genom att samtidigt tillgängliggöra och eliminera den positionen. Jag vill därför hävda att romancegenren representerar ett annat hot än den kvinnliga publikens korruption av den manliga kreativiteten genom krav på inflytande. Romancegenren antyder att den maskulint kodade positionen ”författare” helt enkelt är överflödig, ointressant och oviktig.

Romancegenren kan därmed sägas representera en annan form av motstånd än det som vanligen förknippas med politisk protest, såsom krav på makt, representation och inflytande. Det hot som den onanistiska romanceläsningen utgör är nämligen inte att det manliga geniet ska slukas av den kvinnliga publikens hungriga krav utan att den kvinnliga publiken kan mätta sig själv. Lisbeth Larsson (1989) uppmärksammar, i sin analys av kvinnors läsande av veckotidningsnoveller, vad hon benämner som en produktiv distans i den uppslukande läsningen. I den uppslukande läsningen skapas inte den typ av kritisk distans till texten som vanligen värdesätts inom litteraturteori. Den känslomässiga närheten till texten upprättar däremot en kritisk distans till omvärlden. Larsson menar vidare att denna distans inte är ett avståndstagande från de värden som genomsyrar läsarens vardag (hos Larsson förstått som en värld av moderlig omsorg). Läsningen bekräftar snarare dessa värden. Läsarens avskärmning från verkligheten, menar Larsson, signalerar därför snarare en kritik mot omvärldens oförmåga att uppskatta dem: ”I läsningen upprättar kvinnan ett enskilt område, ett eget rum, där hennes livshållning och värderingar bekräftas *gentemot* omvärlden” (ibid:257). Larsson menar vidare att detta rum är möjligt att tolka som ”potentiellt emancipatoriskt (...) en karnevalistisk triumf som visserligen firas inom systemet men ändå är riktat mot det” (ibid).

Larsson (1989) syftar här till en förståelse av populärkulturen som att den inrymmer en form av uppror, som kan jämföras med Michail Bachtins (1965) analys av skrattekulturen i den medeltida karnevalen. Upproret kan då, i likhet med karnevalen, förstås som en fest som firas inom systemet men som riktar sitt upproriska skratt mot det (1989:232). En

sådan förståelse anknyter till den jämförelse jag gjort mellan den onanistiska romanceläsaren och den mängd nervösa, hysteriska, kleptomanska och nymfomana kvinnor som insjuknade i Europa och Nordamerika runt sekelskiftet 1900. I anslutning till detta har jag nämligen beskrivit den onanistiska romanceläsningen som en form av heteronormativitetens och kvinnlighetens grotesk. Denna, menar jag, kan beskrivas som ett motstånd genom överdriven anpassning.

Mary Russo (1994) menar att det finns två sorters grotesk, två huvudsakliga betydelse av det groteska. Den ena är den komiska grotesken som främst associeras med just Bachtins (1965) analys av karnevalen. Denna innefattar det skandalösa, överdrivna och dråpliga.⁸ Men grotesken kan också hänvisa till det märkliga och skrämmande. Den associeras då bland annat med Freuds (1919) beskrivning av det kusliga, eller på tyska ”unheimlich”. Det kusliga hos Freud är inte rädslan för det främmande, obehaget framkallas snarare genom igenkänning. Det är det välbekanta, det ”hemlika”, som har gjorts främmande, men också det hemliga, det som borde hållits dolt, som närmar sig ytan.

Den kvinnlighetens grotesk som görs i romancegenren kan beskrivas som en karnevalistisk triumf i den mån läsarna frossar i och firar ett av femininitet skandalöst överlastat universum. I ljuset av den monstrosa Annie Wilkes och den aggression med vilken hon symboliskt våldtas och avrättas, i ljuset av Emma Bovarys undermåliga moderskap och hennes fula och frånstötande självmord, i ljuset av berättelser om romanceläsare som försummar sina familjer och behöver handbojas för att hindras från att onanera offentligt – berättelser om missbrukande, abstinensstinna, destruktiva, demoraliserande, men samtidigt uttråkade, apatiska, passiva och naiva romanceläsare – finner jag det emellertid här mer relevant att sätta romanceläsaren i relation till det kusliga. Romanceläsaren representerar hotbilden av den normativa femininitetens överdrift – det välbekanta som genom sin överdrift blivit främmande och de egenskaper som simmar upp från den föreskrivna femininitetens bråddjup och tar sikte mot ytan. Den onanistiska romanceläsaren innehåller den narcissistiska blick som konsthistorien betecknat som feminin, men hos romanceläsaren har den gått till överdrift – hon sträcker sig så

8 Se t.ex. Anna Lundbergs avhandling *Allt annat än allvar: Den kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattekultur* (2008).

krävande efter sig själv att hon drunknar i sin egen spegelbild. Romanceläsaren är konsumistisk och lättsinnig, men med en sådan hunger att hon utarmar sina egna och andras (i förlängningen kanske till och med ”allas”) bankkonton. Romanceläsaren är passiv och hembunden, hon slår sig till ro i hemmet, okontaktbar och orörligt utsträckt i soffan. Romanceläsaren idealiserar heteronormativa kärleksideal så mycket att hon vänder heteronormativa relationer (relationer överhuvudtaget faktiskt) ryggen. Detta eftersom hon inte bara är en aning känslig, känslösam, drömmande och verklighetsfrånvärd – hon är det till den grad att hon ignorerar verkligheten och väljer fiktionen.

Den onanistiska romanceläsaren – vare sig hon föreställs som en frustrerad hustru i ett otillfredsställande äktenskap eller som en frustrerad masspublik, missnöjd med ett otillfredsställande genussystem och den maskulina konsttraditionens dominans – hotar således inte med revolt utan med ignorans och likgiltighet. Den onanistiska romanceläsaren behöver inte stå upp mot och ställa krav på den manlige kritikern eftersom han inte har något att erbjuda henne som hon inte bättre kan ge sig själv. Detta menar jag framförallt är det hot som romanceläsaren, i likhet med onanisten, representerar: en ovilja att erkänna spelets regler eftersom hon faktiskt kan strunta i att delta. Faran för den manlige kritikern är således inte kastration utan, om vi använder sådan metaforik, impotens. Den stolta fallosen möter inte Annie Wilkes höjda yxa – den töms på makt och betydelse när Madame Bovary lägger upp fötterna och drömskt riktar blicken åt ett annat håll.

MAS(S)TURBATORY READINGS: A QUEER ANALYSIS OF POPULAR ROMANCE

This thesis investigates the popular romance genre, a term I use to describe mass-cultural love stories that center around a courtship and end with the romantic couple's happy union. These love stories are mostly written and read by women. Despite the genre being long-lived and extremely successful, popular romance is often considered the worst form of cultural consumption imaginable; terms such as "trash," "porn," and "garbage" are frequently used to describe the genre. This derogatory view of popular romance is not a new phenomenon. Rather, it relates to what can be considered the birth of mass culture in the late eighteenth and early nineteenth centuries. The term refers not only to mass-production but also to a culture for the "masses," which is often regarded as lowbrow and degraded. Therefore, at the same time that literature was starting to be printed in large quantities, images of its consumers were conjured up, and the reader was often portrayed as a woman. The most famous example of the depraved female reader of mass-produced "trash" is arguably Madame Bovary, the title character of Gustave Flaubert's 1856 novel. Madame Bovary is an epitomized image of the bored, naïve, and unworldly bourgeois housewife, whose self-indulgence in sentimental romance novels leads to corruption and to her own undoing.

It is this derogatory view of popular romance and its readers that I

explore in this thesis. The dismissal of popular romance features a distinctly gendered understanding of reading and readers, but sexuality seems to be equally central to the critique of the genre. The romance reader is imagined to be female and heterosexual, but she is also portrayed as failing or lacking in her heterosexuality. The purpose of this thesis is therefore to investigate what understandings of gender and sexuality are evoked by this derogatory view of popular romance. I further aim to investigate how these understandings deviate from and challenge a culturally promoted and normative sexuality. My empirical material consists of the three novels in the popular series *Fifty Shades of Grey* and the four novels and five films in the popular series *Twilight*. These works, I argue, can be studied as examples of widespread and financially successful contemporary mainstream romance. Moreover, due to the great media attention they have received, these films and novels are especially well suited for studying contemporary conceptions of romance readers and reading.

The dissertation consists of six chapters. In the first, "Introduction," I present my empirical material and my points of departure from the field of cultural studies and queer theory or, more specifically, queer readings. I especially make use of Eve Kosofsky Sedgwick's article "Jane Austen and the Masturbating Girl" (1991). This article inspires both my theoretical and methodological points of departure, when I study the popular romance genre in relation to cultural conceptions of masturbation. In her article, Sedgwick analyzes the novel *Sense and Sensibility* (Austen 1811), arguing that the sexual identity of the character Marianne Dashwood can be understood – in relation to contemporary discourses on sexuality – as that of an onanist. Sedgwick compares the character description of Marianne with a nineteenth-century medical journal's descriptions of two girls who are being treated for onanism. They all demonstrate the same nervous, distracted, overexcited, and restless behaviors. These behaviors, I argue, are also characteristic of the female romance reader, or rather, of the way she is described. I therefore modify Sedgwick's analysis of Marianne and of the novel *Sense and Sensibility* by viewing Marianne as an archetypal romance reader. Through this, I develop a theoretical entrance for my analysis of the derogatory view of popular romance. I argue that one possible explanation for the antipathy expressed towards the genre is its association with female masturbation, both literal and figurative.

When Sedgwick demonstrates that understanding Marianne as an onanist unlocks new understandings of how sexuality functions in the novel, she uses the example of a bedroom scene in which Marianne is writing a passionate letter to her absent lover, Willoughby. The mention of Willoughby, Sedgwick argues, not only instills heterosexuality in the scene, but also displaces this sexual charge to somewhere outside the room in which the scene is taking place. In the bedroom, where the passionate activity is happening, however, only Marianne and her sister Elinor are present. Elinor is directing all her emotional energy towards Marianne, while Marianne's sexual energy seems to run in all directions: towards herself as much as towards the absent Willoughby, the letter she is writing, the activity of writing it, and the dramatics of her own suffering and longing. I interpret Sedgwick's method for analysis as a way of investigating the here and now of the scene to demonstrate what sexual desires and orientations are actualized there. When I translate Sedgwick's analysis – from Marianne to the romance reader and from the bedroom scene to the activity of reading a romance novel – new ways of analyzing the presumed heteronormativity of the romance genre are introduced. Romance reading, when understood as a sexual activity, is often perceived as heterosexual. The sexual act is imagined to be happening between the aroused female reader and the men she is deprived of or longing for, that is, the male heroes who are present only in the texts she reads and in her imagination. In the here and now of romance reading, however – in the actual room where the reading is taking place – the female reader is often alone. In the discursive room that surrounds romance reading there are only women – romance reading is often conceptualized as a form of "conversation among women". The intratextual rooms, the fictional worlds of the novels, represent both sexually desirable women and men. I therefore argue that if one understands romance reading as a sexual activity, the presumption that it is a heterosexual activity must be problematized. By focusing on the here and now of romance reading, I develop a methodological tool for doing so.

The second chapter, "The genre: What is romance?", provides a contextualizing background to my conception of the popular romance genre. This chapter is designed in relation to my focus on the derogatory view of the genre, and definitions, history and previous research is discussed in specific relation to this. I define popular romance as low-status,

mass-cultural love stories with happy endings. I also make a brief historical overview of the genre, placing the roots of contemporary popular romance as much in the mass-produced domestic novels of the nineteenth century as in canonized works such as *Pamela* (Richardson 1740), *Pride and Prejudice* (Austen 1813) and *Jane Eyre* (Brontë 1847). I describe the evolution of the genre during the twentieth century with a similar focus, discussing, among others, the prolific romance author and public figure Barbara Cartland and the internationally successful publisher of category romance, Harlequin. I then proceed to describe and discuss previous research in the field of popular romance studies (e.g., Modleski 1982, Mussell 1984, Radway 1984, Regis 2003 & 2011, Goris 2011 & 2012, Frantz & Selinger 2012, Schell 2014). I argue that previous research on the genre can be broadly divided into two orientations: the study of popular romance performed within the broader field of feminist cultural studies during the early 1980s and the present burgeoning study of popular romance centered more on literary analysis than on readers, industry, and broad cultural meanings. I further argue that these two orientations of popular romance studies share a strained and somewhat conflicted relationship due to different conceptions of the genre. When simplified, the early studies on popular romance can be described as more critical towards the texts, whereas the present field of romance studies can be described as more positive towards them. Due to this difference, I argue, contemporary popular romance studies largely avoid critically engaging with feminist cultural studies. I place my own study in the field of feminist cultural studies and engage most thoroughly with the popular romance studies of the 1980s. I am however less interested in affirming or criticizing popular romance or women's reading of these love stories. Instead, I argue that the critique of romance reading is a productive departing point for an analysis of the cultural meanings of the genre since very little seems to be said about popular romance that is not in some way positioning itself in relation to this critique. To study the content of this critique and what it is trying to dismiss therefore becomes a cultural analysis of both the threats and the possibilities of romance reading.

In the third chapter, "The reading: The despised romance reader and the masturbatory reading," I study the Swedish media commentaries on *Fifty Shades of Grey* and *Twilight*. I compare them to other statements about and representations of the consumption of popular romance to

define who this contemptible romance reader is and how she is presumed to be reading, I argue that the figure of the naïve and unworldly bourgeois housewife Madame Bovary and the figure of the tasteless, unattractive, socially rejected, and out-of-control romance reader Annie Wilkes (from Stephen King's 1987 novel, *Misery*), gather in the figures of the bored housewives, hysterical girls, and sexually deprived moms who are presumed to be the readers of *Fifty Shades of Grey* and *Twilight*. Therefore, these are the figures that I work with as the epitome of the image of the depraved romance reader.

I thereafter give a brief historical overview, in which I investigate the interrelations among cultural conceptions of masturbation and women's private reading of (especially) romantic fiction in Europe and North America from the eighteenth century onward. Leaning heavily on Thomas Laqueur's (2003) cultural history of masturbation, I demonstrate how widespread ideas about the dangers of masturbation and (women's) private reading not only coincide in Western cultural history but also are similar in the threats they seem to pose to the societal organization of gender and sexuality. Masturbation as well as private reading and fantasies can be seen as promoting asociality and excess as neither is dependent on anything but the individual's imagination. I further discuss the image of the romance reader in relation to different forms of "female illness" associated with masturbation from the eighteenth century onward, such as nymphomania, hysteria, and neurasthenia. Such "female illness" as well as female masculinization, lesbianism, masturbation, and other digressions from normative heterosexual feminine behavior are often conflated and considered sexually pathological. I demonstrate how the figure of the female romance reader seems to pose a similar threat to normative heterosexuality and is likewise deemed pathological. In this context I argue that the masturbatory romance reader can be seen as a form of grotesque of normative femininity. Drawing from, among others, Elaine Showalter (1987) I interpret excessive romance reading as partly conforming to and partly protesting societal norms of gender and sexuality. The masturbatory romance reader, I argue, exaggerates her idealization of normative gender relations to the point that she deviates from them: her obsession with heteronormative love stories turns her away from heteronormative relationships (or perhaps relationships altogether), as they turn her away from reality and sociality.

I depart from this understanding of excess and abundance as central commonalities between masturbation and romance reading when I define what I term a "masturbatory reading". The masturbatory reading is an extension and an exaggeration of what Rita Felski (2008) refers to as an enchanted reading. Masturbatory readers do not only surrender themselves to the fictional world of the text. Through the bodily reactions of an engaged and emotional reading (e.g., flushes, palpitations, and at times orgasms), the reader and the text are wrapped together in a physical and fantastical, real and fictional, shared here and now. Further, while the enchanted reader is described as someone who regretfully returns to reality after the reading is over, the exaggeration of the masturbatory reading suggests a reader who actively avoids returning to reality. The masturbatory reader immediately picks up another romance novel after finishing the last one, thereby favoring the fictional worlds over reality. It is this masturbatory form of reading (and this masturbatory reader) that is investigated in the following chapters.

In the fourth chapter, "The act: The how, when, and where of romance reading," I discuss the act of romance reading and what social and sexual relations are established and/or threatened when it is understood as a form of masturbation. Through a comparison of the community of female readers and writers generated by popular romance and the "second wave" feminism of the 1970s, I argue that the popular romance genre establishes a "masturbatory continuum," similar to the "lesbian continuum" proposed by Adrienne Rich (1980). Drawing on Stephanie Burley's (2003) queer reading of the romance genre, I demonstrate how relationships among women oscillate between the homosocial and the homoerotic. I further argue that popular romance constitutes a sphere in which boundaries between women – between readers, writers and heroines – are blurred, and that their positions, relations, and identifications are in motion, pendulating and interchanging.

In this chapter I also engage in a discussion with Janice Radway's (1984) influential study of a group of romance-reading women and especially her analysis of romance reading as a social practice. However, I investigate romance reading as a sexual practice. Though Radway wants to explore the reading situation as a distinct event I argue that her focus still lies outside it, that is, on how the reading influences the reader's life outside of the reading. Therefore, when Radway and her interviewees

discuss the possibility that the readers' husbands are threatened by their wives' reading habits because they make them less dependent, Radway dismisses her own potential analysis because she cannot demonstrate any change in the readers' marriage-related behaviors. However, if Radway were to focus her analysis on the here and now of the reading situation, I argue that her study actually does demonstrate such change. The behavioral changes Radway refers to are those in which female readers protest their constrained positions or make demands for greater liberty by raising their voices or stepping outside or leaving the home. As Radway demonstrates, however, the reading situation is a way for readers to broaden their personal space and give themselves greater freedom. This, I argue, does constitute marriage-related behavioral change in the readers. The difference is that these demands are not communicated to others but rather conceptualized as a gift to oneself. Also, the widened space is not a result of a woman stepping outside of the home but rather of making herself more still. She remains in the home but becomes motionless, seated in a chair or prostrate on a chaise-longue. When romance reading is understood as a sexual practice, this situation suggests that the female reader becomes sexually and emotionally independent of men. The discursive room where romance reading is taking place is imagined as a separatist room of women, where women alone are able to fulfill one other's needs. In the actual private room where the reading occurs, the reading woman becomes sexually and emotionally self-sufficient: she can bestow herself pleasure however, whenever, and as much as she wants.

The fifth chapter is where I perform close readings of my empirical material. This chapter is divided into two sections. In the first, "Senses and sensations," I problematize a heterocentric understanding of desire in relation to romance reading and explore what meanings the texts acquire in the here and now of the reading situation when read by "the masturbatory reader". In such a context, intimate descriptions of the heroine's beauty and desirability must be interpreted to be equally sexually charged as descriptions of the hero. The female reader who becomes aroused by these descriptions can, in the here and now of the reading situation, be interpreted as both identifying with and desiring the heroine. This instills in scenes of this kind both a homoerotic and an autoerotic charge, in which the reader desires both the image of the heroine and a mirror image of herself. In a discussion with, among others,

Laura Mulvey's (1975) theory of the male gaze, I further problematize the often-upheld dichotomy between desiring subject and desired object. The heroine in popular romance, I argue, is not made into the desiring subject by a simple role reversal that makes her the subject and the male hero the object of the gaze. Rather, the hero looks back at the heroine, his gaze is reactive, making both him and the heroine both subjects and objects of desire. The hero and heroine however, are not the only desirable objects in my material; everything is. I argue that the romance text, through its detailed and intimate descriptions of not only appearances, gazes, and physical reactions but also of food, drinks, fabrics, music, and much more, instills everything with a sexual charge. These detailed descriptions also freeze the story's flow of action, promoting constant erotic contemplation. The storyline, I argue, provides a heteronormative framework, while the frozen moments overflow with the eroticization of everything.

In the second section of the fifth chapter, "Abundance and infinity," I explore how the romance texts address some of the themes that have proved central to my analysis: time, space, and abundance. I discuss the frozen moments of romance texts and the repetitiveness of the romance genre as examples of a queer temporality, one that diverts from or resists the progressive and (re)productive normative way of organizing time. *Twilight* especially promotes repetition by closing with a retrospective scene that tells the story anew. The happy ending of the story is an exaggerated happily-ever-after in which the lovers are literally frozen in time. These frozen moments do not only relate to time but also to space. Both *Twilight* and *Fifty Shades of Grey* provide a liminal room for the lovers outside of time, which favors the overwhelming pleasures of the here and now. The hero's wealth, especially in *Fifty Shades of Grey*, becomes a means to ensure the heroine's constant access to pleasure through expensive dinners and champagne, luxurious fabrics and furniture. The heroine, I argue in a discussion with, among others, Ann Snitow (1979) becomes simultaneously cared for and all-powerful. The masturbatory reader, she who self-indulgently exaggerates by repetitively reading one romance after another, is offered a similar infinite abundance of pleasurable sensations.

In the last chapter, "Epilogue: Climax!," I engage in an overarching discussion about the main arguments of my analysis, in which I demon-

strate how a conception of romance reading as masturbation (literally and figuratively) challenges previous research on popular romance. I begin (drawing on among others Kamlé 2014 and Roach 2016) with problematizing previous research's conception of the happy ending as nullifying resistance and queer interpretations. The repetitiveness of the genre suggests that the novel's endings are never the end of reading. I therefore argue that the obligatory happy ending should be understood more as a safety net, assuring the reader that nothing but pleasure awaits. I further elaborate on my argument that the masturbatory reading of popular romance is a dismissal of progression and a favoring of a self-immersive and pleasurable here and now. This, I argue, has less in common with Lee Edelman's (2004) queer resistance to futurity and more in common with José Esteban Muñoz's (2009) suggestion of a utopian queer futurity. The masturbatory, unworldly reader of popular romance, I argue, can be said to resist the restrictions of the here and now by envisioning a "there and then".

The chapter closes with a discussion on how the results of my analysis of popular romance correspond to and challenge previous theoretical assumptions about the gendering of and contempt for mass culture. The relationship between the individual male author of "high art" and the masses of female readers of "sentimental trash", influentially suggested by Andreas Huyssen (1986), is challenged by popular romance. The authors are not only female but also emphasized as readers. Readers and writers are dependent on one another, writing is a collaboration between readers and writers, and their roles interchange. Popular romance thereby resists the cult of the individual author by simultaneously eliminating that position and making it accessible. I therefore argue that popular romance poses a different threat to male creativity than that which is often suggested. Rather than demanding influence or threatening to corrupt the masculinized "high art," popular romance suggests that "high art" is irrelevant. Popular romance is thereby understood as a form of resistance different from what is usually associated with political protest. The masturbatory reading of popular romance is not threatening to male genius because it makes such high demands but rather because it asks for nothing. The female masturbatory romance reader can fulfill her own needs.

REFERENSER

Litteratur

- Agrell, Beata och Nilsson, Ingela (red.) (2003). *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Ahmed, Sara (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham och London: Duke University Press.
- Aker, Laurena (red.) (2016). *Fan Phenomena: The Twilight Saga*. Bristol och Chicago: Intellect Books.
- Allen, Carolyn (1996). *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altenburger, Lauren E., Carotta, Christin L., Bonomi, Amy E. och Snyder, Anastasia (2017). "Sexist Attitudes Among Emerging Adult Women Readers of *Fifty Shades Fiction*" i *Archives of Sexual Behavior*. Vol. 46. Nr. 2, 2017.
- Ambjörnsson, Fanny (2010). "En säker plats: alternativa familjer, relationsanarki och flersamhet bland unga queeraktivister" i *Barnets familjer ur barnkulturella perspektiv*. Ann Banér (red.). Skrift Nr 43. Centrum för Barnkulturforskning, Stockholms universitet.
- Ambjörnsson, Fanny och Svensson, Ingeborg (2016). "Paradise Hotel och verkligheten: En queerfeministisk camp? i *Fiktions och verklighet: mångvetenskapliga möten*. Anna Bohlin och Lena Gemzöe (red.). Stockholm: Makadam.
- Ambjörnsson, Fanny (2016). *Vad är queer?* (andra utgåvan). Stockholm: Natur & Kultur.
- Anatol, Giselle Liza (red.) (2011). *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ang, Ien (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Austen, Jane (1811/2016). *Förnuft och känsla/ Sense and Sensibility*. Översättning: Marie-Louise Elliott. Stockholm: Modernista.
- Austen, Jane (1813/2014). *Stolthet och fördom/Pride and Prejudice*. Översättning: Gösta Olzon. Stockholm: Modernista.
- Bachtin, Michail (1965/1986). *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen/ Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa*. Översättning: Lars Fyhr. Gråbo: Anthropos.
- Barker, Meg (2013). "Consent is a Grey Area? A Comparison of Understandings of Consent in *Fifty Shades of Grey* and on the BDSM Blogosphere" i *Sexualities*, Vol. 16, Nr. 8, 2013.

- Barlow, Linda och Krentz, Jayne Ann (1992). "Beneath the Surface: The Hidden Codes of Romance" i *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Jayne Ann Krentz (red.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bennett, Marisa (2012). *Fifty Shades of Ecstasy: Fifty Secret Sex Positions for Mind-Blowing Orgasms*. Skyhorse Publishing
- Bennett, Marisa (2013). *Fifty Shades of Oral Pleasure: A Bedside Guide to Going Down for Him and Her*. Skyhorse Publishing
- Bennett, Marisa (2012). *Fifty Shades of Pleasure: A Bedside Companion: Sex Secrets That Hurt So Good*. Skyhorse Publishing
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Berlant, Lauren (2008). *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham och London: Duke University Press.
- Björk, Nina (2000). *Sireners sång: tankar kring modernitet och kön*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- Björklund, Jenny (2014). *Lesbianism in Swedish Literature: An Ambiguous Affair*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Boëthius, Ulf (1991). "Populärlitteraturen – finns den?" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Nr. 2, 1991.
- Bonomi, Amy E., Altenburger, Lauren E. och Walton, Nicole L. (2013). "'Double Crap!' Abuse and Harmed Identity in *Fifty Shades of Grey*" i *Journal of Women's Health*. Vol. 22, Nr. 9, 2013.
- Bonomi, Amy E., Nemeth, Julianna M., Altenburger, Lauren E., Anderson, Melissa L., Snyder, Anastasia och Dotto, Irma (2014). "Fiction or Not? *Fifty Shades* is Associated with Health Risks in Adolescent and Young Adult Females" i *Journal of Women's Health*. Vol. 23, Nr 9, 2014.
- Bordo, Susan (1993). "The body and the reproduction of femininity" i *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. 10th Anniversary Edition (2003). Berkeley: University of California Press.
- Borgia, Danielle N. (2014). "Twilight: The Glamorization of Abuse, Codependency, and White Privilege" i *The Journal of Popular Culture*. Vol. 47, Nr. 1, 2014.
- Boston Women's Health Book Collective (1971/1975). *Våra kroppar våra jag: en bok om kvinnor av kvinnor/Our bodies, ourselves*. Översättning: Ruth Boman. Stockholm: Gidlund.
- Brontë, Charlotte (1847/1997). *Jane Eyre*. (red. Heather Glen). New York: St. Martin's Press.
- Brontë, Emily (1847/1968). *Svindlande höjder/Wuthering Heights*. Översättning: Nils Holmberg. Stockholm: Lindqvist.
- Burley, Stephanie (2003). "What's a Nice Girl like You Doing in a Book like This? Homoerotic Reading and Popular Romance" i *Doubled Plots: Romance and History*. Susan Strehle och Mary Panicia Carden (red.). Jackson: University Press of Mississippi.

- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York och London: Routledge.
- Butler, Judith (1990/2007). *Gender Trouble/Genustrubbel: Feminism och identitets subversion*. Översättning av Suzanne Almqvist. Göteborg: Daidalos.
- Butler, Judith (1997). "Melancholy Gender / Refused Identification" i *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Cawelti, John G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cervantes, Miguel (1615/2001). *Den snillrike riddaren Don Quijote av la Mancha/Don Quixote*. Översättning: Jens Nordenhök. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Chodorow, Nancy (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Clarke, Amy M. och Osborn, Marijane (red.) (2010). *The Twilight Mystique: Critical Essays on the Novels and Films*. Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Co.
- Clayton, Wickham och Harman, Sarah (red.) (2014). *Screening Twilight: Critical Approaches to a Cinematic Phenomenon*. London: I.B. Tauris.
- Cleto, Fabio (red.) (1999). *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Click, Melissa, Behm-Morawitz, Elizabeth och Aubrey, Jennifer (red.) (2010). *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media and the Vampire Franchise*. New York: Lang.
- Coker, Cait och Benefiel, Candace (2016). "Fifty Shades of *Twilight*: Transforming Genre and Publishing in Fan Contexts" i *Fan Phenomena: The Twilight Saga*. Laurena Aker (red.). Bristol och Chicago: Intellect Books.
- Deffenbacher, Kristina och Zagoria-Moffet, Mikayla (2011). "Textual Vampirism in the *Twilight* Saga: Drawing Feminist Life from Jane Eyre and Teen Fantasy Fiction" i *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon*. Giselle Liza Anatol (red.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Deller, Ruth A och Smith, Clarissa (2013). "Reading the BDSM Romance: Reader Responses to *Fifty Shades*" i *Sexualities*, Vol. 16, Nr. 8, 2013.
- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- Doty, Alexander (2000). *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York och London: Routledge.
- Drangsholt, Janne Stigen (2011). "Managing the self: A study of *katabasis* in *Twilight*" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Mariah Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Duff, David (red.) (2000). *Modern Genre Theory*. London: Longman.
- Du Maurier, Daphne (1938/1992). *Rebecca*. London: Arrow.

- Dyer, Richard (2002). *The Culture of Queers*. London och New York: Routledge.
- Edelman, Lee (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham och London: Duke University Press.
- Edwards, Kim (2009). "Good looks and sex symbols: The Power of the Gaze and the Displacement of the Erotic in *Twilight*" i *Screen Education*, Nr. 53, 2009.
- Escarpi, Robert (1958/1970). *Litteratursociologi/Sociologie de la littérature*. Översättning: Nils Peter Tollnert. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Fahlgren, Margaretha (2006). "Den skandalösa individualiteten. Kvinnorna och 1980-talets populära romaner" i *Den moderna ensamheten*. Maria Karlsson och Sharon Rider (red.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Felski, Rita (1990). "Kitsch, Romance Fiction And Male Paranoia: Stephen King meets the Frankfurt School" i *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*. Vol. 4. Nr. 1. 1990.
- Felski, Rita (2003). *Literature After Feminism*. Chicago och London: The University of Chicago Press.
- Felski, Rita (2008). *Uses of Literature*. Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Fielding, Helen (1996/1998). *Bridget Jones dagbok/ Bridget Jones's Diary*. Översättning: Carla Wiberg. Malmö: Richter.
- Fjelkestam, Kristina (2002). *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbiana: modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Flaubert, Gustave (1856/2013). *Madame Bovary/Madame Bovary: Landsortsseder*. Översättning: Anders Bodegård. Stockholm: Bonnier pocket.
- Fornäs, Johan (2012). *Kultur*. Malmö: Liber AB.
- Foucault, Michel (1976/2002). *Sexualitetens historia. Band 1. Viljan att veta/ Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Översättning: Britta Gröndahl. Göteborg: Daidalos.
- Foucault, Michel (1984/2002). *Sexualitetens historia. Band 2. Njutningarnas bruk/ Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*. Översättning: Britta Gröndahl. Göteborg: Daidalos.
- Foucault, Michel (1984/2002). *Sexualitetens historia. Band 3. Omsorgen om sig/ Histoire de la sexualité. Le souci de soi*. Översättning: Britta Gröndahl. Göteborg: Daidalos.
- Frantz, Sarah S.G. och Selinger, Eric Murphy (red.) (2012). *New Approaches to Popular Romance Fiction: Critical Essays*. Jefferson, North Carolina och London: McFarland & Company.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham och London: Duke University Press.
- Freud, Sigmund (1917/2003). "Sorg och melankoli" i *Metapsykologi*. Bengt Warren och Clarence Crafoord (red.). Översättning: Eva Backelin. Stockholm: Natur och kultur.

- Freud, Sigmund (1923/2003). "Jaget och detet" i *Metapsykologi*. Bengt Warren och Clarence Crafoord (red.). Översättning: Eva Backelin. Stockholm: Natur och kultur.
- Freud, Sigmund (1919/2003) *The Uncanny*. Översättning: David McLintock. London: Penguin.
- Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton.
- Friman, Christopher (2015). "Infiltratören" i *Filter*, Nr. 46, oktober & november 2015.
- Gamman, Lorraine och Marshment, Margaret (red.) (1988). *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. London: Women's Press.
- Ganetz, Hillevi (2005). "Damernas Paradis? En historia om varuhus och köpcentrum", i *Speglingar av rum: om könskodade platser och sammanhang*. Tora Friberg, Carina Listerborn, Birgitta Andersson och Christina Scholten (red.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Ganetz, Hillevi (2000). "Fina och fula änglar? Om den osynliggjorda relationen mellan populär- och finkultur" i *Populära fiktioner*. Kjell Jonsson och Anders Öhman (red.) Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Ganetz, Hillevi (2004). "Kulturforskaren som fönstershoppare? Erfarenheter från ett kulturforskningsprojekt" i *Nutida etnografi: Reflektioner från mediekonsumtionens fält*. Lena Gemzöe (red.). Nora: Nya Doxa.
- Garber, Jenny och McRobbie, Angela (1975/1977). "Girls and Subcultures" i *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Stuart Hall och Tony Jefferson (red.). London: Hutchinson for the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
- Gemzöe, Lena (2014). *Feminism*. Uppdaterad nyutgåva. Stockholm: Bilda förlag.
- Genette, Gérard (1987/1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation/Seuils*. Översättning: Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goris, An (2011). "Matricide in Romance Scholarship? Response to Pamela Regis' Keynote Address at the Second Annual Conference of the International Association for the Study of Popular Romance" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 2.1.
- Goris, An (2012). "Mind, Body, Love: Nora Roberts and the Evolution of Popular Romance Studies" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 3.1.
- Goris, An (2013). "A Natural History of the Romance Novel's Enduring Romance with Popular Romance Studies" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr 3.2.
- Gray, Jonathan (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and other Media Paratexts*. New York: New York University Press.
- Greer, Germaine (1971/2001). Utdrag ur *The Female Eunuch* i *Women and Romance: A Reader*. Susan Ostrov Weisser (red.). New York och London: New York University Press.
- Groneman, Carol (1995). "Nymphomania: The Historical Construction of Female Sexuality" i *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and*

- Popular Culture*. Jennifer Terry och Jacqueline Urla (red.). Bloomington: Indiana University Press.
- Groper, Jessica (2011). "Rewriting the Byronic Hero: How the *Twilight* Saga Turned 'Mad, Bad, and Dangerous to Know' into a Teen Fiction Phenomenon" i *Theorizing Twilight: Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*. Maggie Parke och Natalie Wilson (red.). Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company.
- Halberstam, Judith (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York/London: New York University Press.
- Hall, Stuart (1973/2006). "Encoding/decoding" i *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe och Paul Willis (red.). New York: Routledge i samarbete med Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham (1980/2006).
- Hallgren, Hanna (2008). *När lesbiska blev kvinnor: Lesbiskfeministiska kvinnors diskursproduktion rörande kön, sexualitet, kropp och identitet under 1970- och 1980-talen i Sverige*. Göteborg: Kabusa böcker.
- Hardwicke, Catherine (2009). *Twilight: Directors Notebook*. London: Atom.
- Hardy, Thomas (1891/1979) *Tess av D'urberville/Tess of the D'urbervilles*. Översättning: Kerstin Wenström. Stockholm: Trevi.
- Harman, Sarah och Jones, Bethan (2013). "Fifty Shades of Ghey: Snark Fandom and the Figure of the Anti-fan" i *Sexualities*, Vol. 16, Nr. 8, 2013.
- Hemmungs Wirtén, Eva (1998). *Global Infatuation: Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*. Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.
- Hirdman, Anja, (2013). "'Det ska bli en ära att få tillfredsställa dig!' Ideal manlighet i Harlequinromanen" i *Kvinnorna gör mannen. Maskulinitetskonstruktioner i kvinnors text och bild 1500–2000*. Kristina Fjelkestam, Helena Hill och David Tjeder (red.) Stockholm: Makadam.
- Hobson, Dorothy (1982). *'Crossroads': The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen.
- Hood, R.R. (2014). *Fifty Shades of Red Riding Hood*. Kindle Edition.
- Housel, Rebecca och Wisniewski, Jeremy, J. (red.) (2009). *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of Immortality*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Hull, Edith M (1919/1985). *Shejken/The Sheik*. Översättning: Margareta Arneson. Malmö: Winther/Wennerberg.
- Huyssen, Andreas (1986). "Mass Culture as Woman: Modernism's Other" i *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Höglund, Anna (2011). *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Umeå: h:ström.

- Illouz, Eva (1997). *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley och Los Angeles: University of California Press.
- Illouz, Eva (2014). *Hard-core Romance: 'Fifty Shades of Grey', Best-sellers, and Society*. Chicago och London: The University of Chicago Press.
- Isaksson, Emma (2007). *Kvinnokamp: Synen på underordning och motstånd i den nya kvinnorörelsen*. Stockholm: Atlas.
- Isaksson, Malin och Leavenworth, Maria Lindgren (2011). "Gazing, initiating, desiring: Alternative constructions of agency and sex in Twifics" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Mariah Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- James, E L (2012). *Femtio nyanser av frihet*. Översättning: Milla Emrén. Stockholm: Norstedt.
- James, E L (2012). *Femtio nyanser av honom*. Översättning: Jimmy Hofso. Stockholm: Norstedt.
- James, E L (2012). *Femtio nyanser av mörker*. Översättning: Patrik Hammarsten. Stockholm: Norstedt.
- James, E L (2011/2012). *Fifty Shades Darker*. New York: Vintage Books.
- James, E L (2011/2012). *Fifty Shades Freed*. New York: Vintage Books.
- James, E L (2011/2012). *Fifty Shades of Grey*. New York: Vintage Books.
- James, E L (2013). *Fifty Shades of Grey: Inner Goddess*. New York: Vintage Books
- James, E L (2015) *Grey: Femtio nyanser av honom enligt Christian*. Översättning: Patrik Hammarsten, Jimmy Hofso, Hanna Svensson. Stockholm: Norstedt.
- J.K. (2012). *Help! My Cat Loves Twilight (A short feline parody)*. Kindle Edition.
- Johannisson, Karin (1994). *Den mörka kontinenten: Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts.
- Jones, Bethan (2016). "My inner goddess is smouldering and not in a good way': An anti-fannish account of consuming *Fifty Shades*" i *Intensities: The Journal of Cult Media*, Nr. 8, 2016.
- Jönsson, Maria (2015). *Behovet av närhet blir med åren betydligt större än nödvändigheten att bevara sin värdighet: Om genus, trots och åldrande i Kerstin Thorvalls författarskap*. Lund: Ellerström.
- K, Kavyta (2016). "Gazing Grey and the Shading of Female Sexuality" i *Intensities: The Journal of Cult Media*, Nr. 8, 2016.
- Kamlé, Jayashree (2014). *Making Meaning in Popular Romance Fiction: An Epistemology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kampusch, Natascha (2011). *3096 dagar*. Översättning: Per Holmer. Stockholm: Bonnier.
- King, Stephen (1987/2015). *Lida/Misery*. Översättning: Lennart Olofsson. Stockholm: Bonnier.
- Kinsey, Alfred C. (1953). *Sexual behavior in the human female*. Philadelphia: Saunders.

- Kinsey, Alfred C., Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E. (1948). *Sexual behavior in the human male*. Philadelphia: Saunders.
- Kivilaakso, Katri, Lönngren, Ann-Sofie och Paqvalén Rita (red.) (2012). *Queera läsningar: Litteraturvetenskap möter queerteori*. Hägersten: Rosenlarv.
- Krentz, Jayne Ann (red.) (1992). *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kulick, Don (2006). "Ensamhetens gränser: Onani och socialitet" (översättning: Maria Karlsson) i *Den moderna ensamheten*. Maria Karlsson och Sharon Rider (red.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Kärrholm, Sara (2011). "Loving you is like loving the dead: Eroticization of the dead body" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Mariah Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Lant, Kathleen Margaret (1997). "The Rape of Constant Reader: Stephen King's Construction of the Female Reader and Violation of the Female Body in *Misery*" i *The Journal of Popular Culture*, Vol. 30, Nr. 4.
- Larsen, Katherine (2014). "Radway Roundtable Remarks" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 4.2.
- Larsson, Lisbeth (1989). *En annan historia: om kvinnors läsning och svensk veckopress*. Stockholm/Stehag: Symposion Bokförlag och Tryckeri AB.
- Larsson, Mariah (2011). "I know what I saw': The female gaze and the male object of desire" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Mariah Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Larsson, Mariah och Steiner, Ann (red.) (2011). *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press.
- Laqueur, Thomas (1990). *Making Sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Laqueur, Thomas W. (2003). *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books.
- Leffler, Yvonne (2011). "Reading for plot, character, and pleasure" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Mariah Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Leffler, Yvonne (2015). *Sigge Stark: Sveriges mest produktiva, utskällda och lästa författare*. Göteborg: LIR-skrifter.
- Lindén, Claudia (2013). "Virtue as Adventure and Excess: Intertextuality, Masculinity, and Desire in the *Twilight* Series" i *Culture Unbound*, Vol. 5, 2013.
- Lindén, Claudia (2012). "Är historien alltid redan queer? – Karen Blixens lek med gotiken" i *Queera läsningar: Litteraturvetenskap möter queerteori*. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren och Rita Paqvalén (red.). Hägersten: Rosenlarv.

- Lundberg, Anna (2008). *Allt annat än allvar: Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattkultur*. Stockholm: Makadam förlag.
- Lövgren, Karin (2011). "Fear of ageing – negotiating age" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Mariah Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Martin, Amber (2013). "Fifty Shades of sex shop: Sexual fantasy for sale" i *Sexualities*. Vol. 16, Nr. 8, 2013.
- Masters, William H., Johnson, Virginia E. (1970). *Human Sexual Inadequacy*. Boston: Little, Brown.
- Masters, William H., Johnson, Virginia E. (1966). *Human Sexual Response*. Boston: Little, Brown.
- Matthews, Jessica (2014). "Studying the Romance Reader, Then and Now: Re-reading Janice Radway's *Reading the Romance*" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 4.2
- Mayo, Stephordy (2010). *New Moan: The First Book in the Twishite Saga – A Parody*. Kindle Edition.
- McCulloch, Richard (2016). "Tied Up In Knots: Irony, Ambiguity, and the 'Difficult' Pleasures of *Fifty Shades of Grey*" i *Intensities: The Journal of Cult Media*, Nr. 8, 2016.
- McRobbie, Angela (1980/2000). "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique" i *Feminism and Youth Culture*. Andra utgåvan. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Meyer, Roxxy (2013). *The Little Mermaid: 50 Shades of Fairy Tales*. Kindle Edition.
- Meyer, Stephenie (2008/2010). *Breaking Dawn*. London: Atom.
- Meyer, Stephenie (2010). *Bree Tanners andra liv: en Ljudet av ditt hjärta-roman*. Översättning: Carina Jansson. Stockholm: B. Wahlström.
- Meyer, Stephenie (2007/2010). *Eclipse*. London: Atom.
- Meyer, Stephenie (2015/2016). *Life and Death: Twilight Reimagined*. New York: Little, Brown and Company.
- Meyer, Stephenie (2007/2010). *Ljudet av ditt hjärta*. Översättning: Carina Jansson. Falun: B. Wahlströms.
- Meyer, Stephenie (2006/2010). *New Moon*. London: Atom.
- Meyer, Stephenie (2006/2010). *När jag hör din röst*. Översättning: Carina Jansson. Falun: B. Wahlströms.
- Meyer, Stephenie (2005/2009). *Om jag kunde drömma*. Översättning: Carina Jansson. Falun: B. Wahlströms.
- Meyer, Stephenie (2008/2010). *Så länge vi båda andas*. Översättning: Carina Jansson. Falun: B. Wahlströms/Ponto Pocket.
- Meyer, Stephenie (2005/2010). *Twilight*. London: Atom.
- Milllett, Kate (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Mockery, Reid (2012). *Fifty Shades of Beige: Book One of the Fifty Shades Parody*. Kindle Edition.

- Modleski, Tania (1986). "Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture" i *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Colin MacCabe (red.). Manchester: Manchester University Press.
- Modleski, Tania (1982/2008). *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Routledge.
- Morrissey, Katherine (2014). "Fifty Shades of Remix: The Intersecting Pleasures of Commercial and Fan Romances" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 4.1.
- Morrisey, Katherine (2014). "Rattling the Toolkit: Methods for Reading Romance, Gender, and Culture" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 4.2.
- Mukherjea, Ananya (2011). "Team Bella: Fans Navigating Desire, Security, and Feminism" i *Theorizing Twilight: Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*. Maggie Parke och Natalie Wilson (red.). Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company.
- Mulvey, Laura (1977/1989). "Notes on Sirk and Melodrama" i *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: MacMillan Press Ltd.
- Mulvey, Laura (1975/1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (1999). Leo Braudy and Marshall Cohen (red.). New York: Oxford UP.
- Mulvey, Laura (1975/2013). "Visuell lust och narrativ film" i *Tidskrift för genusvetenskap*, Nr. 4, 2013. Översättning: Sven-Olov Wallenstein.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York och London: New York University Press.
- Mussell, Kay (1984). *Fantasy and Reconciliation: Contemporary Formulas of Women's Romance Fiction*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Nava, Mica (1996). "Modernity's Disavowal: Women, the City and the Department Store" i *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity*. Mica Nava och Alan O'Shea (red.). London och New York: Routledge.
- Nava, Mica (1997). "Women, the City and the Department Store", i *The shopping experience*. Pasi Falk och Colin Campbell (red.). London: Sage.
- Nilson, Maria (2015). *Kärlek, passion och begär – om romance*. Lund: BTJ Förlag.
- Nin, Anaïs (1977/2006). *Venusdeltat: erotiska noveller/Delta of Venus*. Översättning: Mikael Mörling. Stockholm: Forum.
- Nykvist, Karin (2011). "The body project" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Maria Larsson och Ann Steiner (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Olofsdotter, Samanta (2016). *Kärlek på öppet hav*. Stockholm: Harlequin.
- Onania: Or, The Heinous Sin of Self Pollution, and all its Frightful Consequences (in Both Sexes) Considered: with Spiritual Advice to those who have injured themselves by this abominable practice.* (1712/1760?). Tjugonde utgåvan. Glasgow: Printed for A. Macintosh.
- Parke, Maggie och Wilson, Natalie (red.) (2011). *Theorizing Twilight: Essays on*

- What's at Stake in a Post-Vampire World*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Persson, Magnus (2014). "Att äta litteratur" i *Liv, lust och litteratur: Festskrift till Lisbeth Larsson*. Kristina Hermansson, Christina Lenemark och Cecilia Pettersson (red.). Göteborg/Stockholm: Makadam förlag.
- Persson, Magnus (2002). *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhund-ratalromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Stockholm/Ste-hag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Pettersson, Anders (2003). "Traditional Genres, Communicational Genres, Clas-sificatory Genres" i *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*. Beata Ag-rell och Ingela Nilsson (red.). Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Platt, Carrie Anne (2010). "Cullen Family Values: Gender and Sexual Politics in the Twilight Series" i *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media, & the Vam-pire Franchise*. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey och Elizabeth Behm-Morawitz (red.). New York: Peter Lang Publishing.
- Radway, Janice A. (1986). "Reading Is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor" i *Book Research Quarterly*. Vol 2, Nr. 3, 1986.
- Radway, Janice (1984/1991). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill och London: University of North Carolina Press.
- Réage, Pauline (1954/2005). *Berättelsen om O/Histoire d'O*. Översättning: Bengt Söderbergh. Stockholm: Vertigo.
- Regis, Pamela (2003). *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: Uni-versity of Pennsylvania Press.
- Regis, Pamela (2011). "What Do Critics Owe the Romance? Keynote Address at the Second Annual Conference of the International Association for the Study of Popular Romance" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 2.1.
- Rice, Ann (1976/2016). *En vampyrs bekräftelse/Interview with the Vampire*. Över-sättning: Annika Preis. Stockholm: Modernista.
- Rich, Adrienne (1980/1986). *Obligatorisk heterosexualitet och lesbisk existens/Com-pulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Översättning av Pia Laskar. Stockholm: Matrixx.
- Richardson, Samuel (1740/1993). *Pamela eller Dygdens belöning/Pamela, or Virtue Rewarded*. Översättning: Ingrid Ingemark. Lund: Studentlitteratur.
- Roach, Catherine (2016). *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Cultu-re*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rodale, Maya (2015). *Dangerous Books for Girls: The Bad Reputation of Romance Novels Explained*. USA: egen utgivning.
- Rosenberg, Tiina (2009). *Bögarnas Zarah: diva, ikon, kult*. Stockholm: Normal Förlag.
- Rosenberg, Tiina (2002). *Queerfeministisk Agenda*. Stockholm: Atlas.

- Russo, Mary (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. London/ New York: Routledge.
- Sandemo, Margit (1982–1989). *Sagan om isfolket*. Helsingborg: Boknöje.
- Schell, Heather (2014). "Love's Laborers Lost: Radway, Romance Writers, and Recuperating Our Past" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr. 4.2.
- Schultz Nybacka, Pamela (2011). *Bookonomy: The Consumption Practice and Value of Book Reading*. Doctoral Thesis in Business Administration at Stockholm University, Sweden.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1991). "Jane Austen and the Masturbating Girl" i *Critical Inquiry*, Vol. 17, Nr. 4. 1991.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You" i *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham och London: Duke University Press.
- Selinger, Eric (2013). "Rebooting the Romance: The Impact of *A Natural History of the Romance Novel*" i *Journal of Popular Romance Studies*, Nr 3.2.
- Showalter, Elaine (1987). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London: Virago Press.
- Snitow, Ann (1979/2001). "Mass Market Romance: Pornography for Women is Different" i *Women and Romance: A Reader*. Susan Ostrov Weisser (red.). New York och London: New York University Press.
- Sontag, Susan (1964/1966). "Notes on 'Camp'" i *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Dell.
- Sprague, Ricky (2013). *Filthy Shames of Lane*. Kindle Edition.
- Stacey, Jackie (1988). "Desperately Seeking Difference" i *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Lorraine Gamman och Margaret Marshment (red.). London: Women's Press.
- Sturken, Marita och Cartwright, Lisa (2009). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Andra utgåvan. New York och Oxford: Oxford University Press.
- Svensson, Ingeborg (2017). "Queerteori" i *Tillämpad kulturteori*. Jenny Gunnarsson Payne och Magnus Öhlander (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Tan, Candy och Wendell, Sarah (2009). *Beyond Heaving Bosoms: The Smart Bitches' Guide to Romance Novels*. New York: Simon & Shuster
- Tenga, Angela (2011). "Read Only as Directed: Psychology, Intertextuality, and Hyperreality in the Series" i *Theorizing Twilight: Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*. Maggie Parke och Natalie Wilson (red.). Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company.

- Twilight Saga: The Official Illustrated Guide* (2011). London: Atom.
- Thornham, Sue (2000). *Feminist Theory and Cultural Studies: Stories of Unsettled Relations*. London: Arnold.
- Thurston, Carol (1987). *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*. Urbana och Chicago: University of Illinois Press.
- Tissot, Samuel Auguste David (1760). *L'Onanisme; ou Dissertation Physique, sur les maladies produites par la Masturbation*. Lausanne, de l'Imprimerie d'Antoine Chapuis, MDCCLX.
- Tsaros, Angelika (2013). "Consensual Non-Consent: Comparing EL James's *Fifty Shades of Grey* and Pauline Réage's *Story of O*" i *Sexualities*, Vol. 16, Nr. 8, 2013.
- Ullén, Magnus (2009). *Bara för dig: Pornografi, konsumtion, berättande*. Stockholm/Sala: Vertigo förlag.
- Valby, Karen (2012) "The Storyteller" i *Entertainment Weekly – Twilight: The Complete Journey*. New York: Time Home Entertainment Inc.
- Vilkomerson, Sara (2012). "Surviving a Scandal" i *Entertainment Weekly – Twilight: The Complete Journey*. New York: Time Home Entertainment Inc.
- Vossen, Emma (2015). "Feminism and Sexual Fantasy: Reading and Defending *Fifty Shades of Grey* as Pornography" i *Sexual Fantasies: At the Convergence of the Cultural and the Individual*. Mariah Larsson och Sara Johnsdotter (red). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Wallenberg, Louise (2008). "Representation" i *Film och andra rörliga bilder – en introduktion*. Anu Koivunen (red.). Stockholm: Raster Förlag.
- Wakefield, Sarah (2011). "Torn Between Two Lovers: *Twilight* Tames *Wuthering Heights*" i *Theorizing Twilight: Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*. Maggie Parke och Natalie Wilson (red.). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Wersäll, Britt-Louise (1989). *Veckotidningsnovellen 1950–1975: En sociologisk analys*. Lund: Grahns Boktryckeri.
- Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" i *Film Quarterly*. Vol. 44. Nr. 4.
- Williams, Raymond (1976/2014). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. London: Fourth Estate.
- Wilson, Natalie (2010). "Civilized Vampires Versus Savage Werewolves: Race and Ethnicity in the *Twilight* Series" i *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media, & the Vampire Franchise*. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey och Elizabeth Behm-Morawitz (red.). New York: Peter Lang Publishing.
- Wilson, Natalie (2011). *Seduced by Twilight: The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.
- Wilson, Natalie och Aker, Laurena (2016). "Breaking the Celluloid Ceiling: New Voices of *The Twilight Saga*" i *Fan Phenomena: The Twilight Saga*. Laurena Aker (red.). Bristol och Chicago: Intellect Books.

- Wittig, Monique (1989). "On the social contract" i *The Straight Mind And Other Essays*. Boston: Beacon Press. 1992.
- Woodiwiss, Kathleen (1972). *The Flame and the Flower*. New York: Avon Books.
- Woodiwiss, Kathleen (1974). *The Wolf and the Dove*. New York: Avon Books.
- Woolf, Virginia (1929/2015). *Ett eget rum/A room of one's own*. Översättning: Jane Lundblad. Stockholm: Modernista.
- Zola, Émile (1883/1910). *Damernas Paradis/Au bonheur des dames*. Översättning: Tom Wilson. Stockholm: Fröléen.
- Öhman, Anders (2002). *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*. Lund: Studentlitteratur.
- Österholm, Maria Margareta (2012). *Ett flicklaboratorium i valda bitar: Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Årsta: Rosenlarv.
- Österlund, Mia (2012). "Queerfeministisk bilderboksanlys: exemplet Lindenbaum" i *Queera läsningar: Litteraturvetenskap möter queerteori*. Katri Kivi-laakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén (red.). Hägersten: Rosenlarv.

Digitala källor

- Allt om bibeln: <http://www.alltombibeln.se/bibelfragan/paulvisi.htm>
- Amazon: amazon.com/Fifty-Shades-Emotions-Disc-Set
- Anonym (2008-09-08). "I den absoluta passionens grepp!" i *Dagens Nyheter* (inhämtat 2014-02-10)
- BarbaraCartland.com: www.barbaracartland.com
- Berg, Aase (2013-02-11). "E.L. James läsare längtar inte efter pisk utan efter att tämja mannen" i *Dagens Nyheter*. (inhämtat 2013-02-21)
- Bleier, Evan (2015-02-22). "That's one way to wind up in cuffs! Woman, 33, watching 50 Shades of Grey arrested for masturbating at movie theater in Mexico during S&M-filled drama" i *Daily Mail*: www.dailymail.co.uk (inhämtat 2017-01-13).
- Box Office Mojo: www.boxofficemojo.com
- Brors, Helena (2012-11-24). "Femtio nyanser av sadistvåld" i *Feministiskt Perspektiv*. (inhämtat 2017-03-20)
- Campbell, Scott (2015-02-16). "Condoms, sex toys and handcuffs: cinema workers reveal 50 Shades of Grey screening secrets" i *Express*: www.express.co.uk (inhämtat 2017-01-13).
- Caulfield, Keith (2017-04-25). "'The Fast and the Furious', 'Star Wars' & More: Film Series With the Most Top 10 Soundtracks". www.billboard.com (inhämtat 2017-11-27).
- Celebrities Read 50 Shades: www.youtube.com
- Cinemascore: www.cinemascore.com

- Crusie, Jennifer (2000). "I Know What It Is When I Read It: Defining The Romance Genre": www.jennycrusie.com
- Dahlgren, Helena och Lindbäck, Johanna (2008-09-08). "Vampyrer suger – inte!" i *Dagens Nyheter* (inhämtat 2014-02-10)
- "50 Shades! The Musical": <http://50shadesthemusical.com> (2014-03-03)
- Fifty Shades Trilogy Literary Companion* (2013). Maplewood Books: Kindle Edition.
- Harlequin: www.harlequin.com
- Harper Collins Nordic: harpercollins.se
- Hasty, Katie (2008-12-11). "'Twilight' Bumps AC/DC From Atop Billboard 200". www.billboard.com (inhämtat 2014-03-10).
- Johnson, Zach (2013-11-13). "'Fifty Shades of Grey' Release Date Pushed Back to February 13, 2015 – Just in Time for Valentine's Day!". www.eonline.com (inhämtat 2017-11-27).
- Juggas, Bodil (2012-10-02) "Femtio nyanser av strunt" i *Arbetarbladet*. (inhämtat 2017-03-15)
- Just, Rainer (2007) *Mot Kärleken: Litterär spårsökning i fallet Natascha Kampusch*. Översättning: Linda Östergaard. Eurozine: www.eurozine.com.
- Khans, Loveina (2008-09-08). "All läsning är bra läsning" i *Dagens Nyheter* (inhämtat 2014-02-10)
- Kjersén-Edman, Lena (2008:1. 2008-09-02). "Stephenie Myers böcker om vampyren Edward är fulla av moralism, sexism och våldsam adjektivsjuka" i *Dagens Nyheter* (inhämtat 2014-02-10)
- Kjersén-Edman, Lena (2008:2. 2008-09-08). "Nej, all läsning är inte bra" i *Dagens Nyheter* (inhämtat 2014-02-10)
- Lagercrantz, Victoria (2013-01-08). "Nya sextrenden från 'Fifty Shades': piskan" i *Hälsoliv* (inhämtat 2017-01-13).
- Lang, Brent (2015-02-15). "Box Office: 'Fifty Shades of Grey' Explodes With Record-Breaking \$81.7 Million". variety.com (inhämtat 2015-10-05).
- Lang, Nico (2012-04-09). "'Trampire': Why the Public Slut Shaming of Kristen Stewart Matters for Young Women" i *The Huffington Post*. (inhämtat 2017-03-25)
- Lewis, Andy (2014-02-26). "'Fifty Shades of Grey' Sales Hit 100 Million" i *The Hollywood Reporter*: www.hollywoodreporter.com (inhämtat 2014-03-14).
- Litteraturhistoria: <https://sites.google.com/site/litteraturhistoriasvenska/tidslinje/antiken/ikaros-mytten>
- Nationalencyklopedin*, romance: www.ne.se
- Pomerantz, Dorothy (2012-11-16). "Looking At 'Twilight' By The Numbers" i *Forbes*: www.forbes.com (inhämtat 2014-03-14).
- Romancepodden: romancepodden.wordpress.com/podddarlor/ (inhämtat 2017-10-30)
- RomanceWiki: www.romancewiki.com

- Romance Writers of America: www.rwa.org
- Ronne, Marta (2012-09-16). "Erotisk succé är sexistiskt skröp" i *Uppsala Nya Tidning*. (inhämtat 2017-03-20)
- Sandberg, Niklas (2012-11-15). "Svenskarnas sexliv får ett uppsving tack vare en bok" i *Nyheter24* (inhämtat 2017-01-13).
- Spines, Christine (2010-06-27). "When 'Twilight' fandom becomes addiction" i *Los Angeles Times*. (inhämtat 2017-01-13).
- Starkström, Sara (2012-10-04) "Gästrecension av Sara Starkström: James, E L; Femtio nyanser av honom" på *Feministbiblioteket*. (inhämtat 2017-03-26)
- Statistic Brain: www.statisticbrain.com/total-twilight-franchise-sales-revenue/
- Strage, Fredrik (2013-03-28) "Kärleksrektangel. Äventyr som hade mått bra av färre kyssar" i *Dagens Nyheter*. (inhämtat 2013-03-28).
- Subers, Ray (2015-02-22). "Weekend Report: Moviegoers Flee From 'Fifty Shades'". www.boxofficemojo.com (inhämtat 2015-10-05).
- Svensk bokhandel: www.svb.se
- Teach Me Tonight: teachmetonight.blogspot.se
- Urban Dictionary: www.urbandictionary.com
- Viita, Kristoffer (2012-11-13). "Som att dra ut en kniv ur ett djupt sår". *SVT Nyheter*. www.svt.se. (inhämtat 2017-08-01).
- Wikipedia: sv.wikipedia.org

Film och TV

- A Couples Guide to 50 Shades* (2013). Sex Ed Films.
- Anastasia* (1956). Anatole Litvak. USA.
- Anastasia* (1997). Don Bluth och Gary Goldman. USA.
- Breaking Dawn – Part 1* (2011). Bill Condon. USA.
- Breaking Dawn – Part 2* (2012). Bill Condon. USA.
- Disaster Movie* (2008). Jason Friedberg och Aaron Seltzer. USA.
- Eclipse* (2010). David Slade. USA.
- Fifty Shades Darker* (2017). James Foley. USA/Kina.
- Fifty Shades Freed* (2018). James Foley. USA.
- Fifty Shades of Blue* (2012). Lauryn Kahn och Lauren Palmigiano. USA.
- Fifty Shades of Grey* (2015). Sam Taylor-Johnson. USA.
- Fifty Shades of Grey: a XXX adaptation* (2012). Smash Pictures.
- Grease* (1978). Randal Kleiser. USA.
- Into the Wild* (2007). Sean Penn. USA.
- Lidala Misery* (1990). Rob Reiner. USA.
- Lords of Dogtown* (2005). Catherine Hardwicke. USA/Tyskland.
- Mr. Romance* (2005-). Oxygen. USA.

- New Moon* (2009). Chris Weitz. USA.
Reality Bites (1994). Ben Stiller. USA.
Romeo och Julia/Romeo and Juliet (1968). Franco Zeffirelli. Storbritannien/Italien.
Scary Movie (2000). Keenen Ivory Wayans. USA.
Shejken/The Sheik (1921). George Melford. USA.
Stekta gröna tomater på Whistle Stop Café/Fried Green Tomatoes (1991). Jon Avnet. USA.
Stolthet och fördom/Pride and Prejudice (1995). British Broadcasting Corporation: BBC. Storbritannien.
The Fall (2013-). Allan Cubitt. Storbritannien.
The Host (2013). Andrew Niccol. USA/Schweiz.
The Thing Called Love (1993). Peter Bogdanovich. USA.
This Isn't Twilight: The XXX Parody (2009). Sammy Slater. USA.
Tretton/Thirteen (2003). Catherine Hardwicke. USA.
Twilight (2008). Catherine Hardwicke. USA.
Twinklight (2010). Afton Nills. USA.
Vampyrer suger/Vampires Suck (2010). Jason Friedberg och Aaron Seltzer. USA.

Musik

ALBUM

- 50 Shades of Classical* (2012)
Fifty Shades of Emotions (2012)
50 Shades of Grey: The Classical Album (2012)
The Mood of Fifty Shades of Grey (2012)
Tribute to Fifty Shades Darker: 50 Shades of Grey Music (2012)
Twilight: Original Motion Picture Soundtrack (2008)

LÅTAR

- A Thousand Years* (2011). Christina Perri.
Big Dream (1993). Samantha Mathis.
Fire in the Water (2012). Feist.
Sandy (1978). John Travolta.
Turning Page (2011). Sleeping at Last.
Where I Come From (2012). Passion Pit.

REGISTER

A

Agrell, Beata 59
Ahmed, Sara 40, 121, 122, 124
Ahrnstedt, Simona 72, 75, 92, 153, 161
Aker, Laurena 149, 150
Allen, Carolyn 191
Altenburger, Lauren E. 95
Ambjörnsson, Fanny 40, 121, 247
Anatol, Giselle Liza 93
Andersson, Anna (Anastasia) 233
Ang, Ien 78
Aubrey, Jennifer 92
Austen, Jane 50, 51, 62, 66, 68, 93, 159,
165, 256, 258
Avnet, Jon 102

B

Bach, Johann Sebastian 164
Bachtin, Michail 251, 252
Barker, Meg 97
Barlow, Linda 206, 246
Bates, Kathy 102
Behm-Morawitz, Elisabeth 92
Benefiel, Candace 150
Bennett, Marisa 170
Berg, Aase 28, 108, 135
Berg, John 183
Bergman, Ingrid 233
Berlant, Lauren 90, 143, 144, 145, 147,
149, 151
Björk, Nina 227
Björklund, Jenny 191
Bleier, Evan 172
Bluth, Don 233
Boëthius, Ulf III, 112, 114
Bogdanovich, Peter 18
Bonnycastle, Mary 70
Bonnycastle, Richard 70
Bonomi, Amy E. 95, 120

Bordo, Susan 136
Borgia, Danielle N. 93, 94
Boston Women's Health Book Collecti-
ve 131
Bovary, Madame/Emma 16, 52, 60, 61,
101, 102, 106, 112, 115, 116, 126, 127,
130, 134, 163, 178, 226, 249, 252, 253,
255, 259
Brontë, Charlotte 66, 68, 93, 159, 165, 258
Brontë, Emily 68, 93, 159, 165
Brors, Helena 107
Burley, Stephanie 54, 154, 155, 156, 157, 185,
186, 195, 196, 260
Butler, Judith 38, 39, 40, 50, 156

C

Campbell, Scott 172
Cartland, Barbara 69, 70, 102, 247, 258
Cartwright, Lisa 47, 48, 181, 191
Caulfield, Keith 25
Cawelti, John G. 64
Cervantes, Miguel 60
Chodorow, Nancy 79, 143, 156
Chopin, Frédéric 164
Clarke, Amy M. 93
Clayton, Wickham 93
Cleto, Fabio 246
Click, Melissa 92
Coker, Cait 150
Condon, Bill 17, 24
Crusie, Jennifer 62
Cullen, Edward 22, 23, 24, 25, 26, 27, 45,
47, 55, 93, 94, 103, 104, 108, 109, 163,
164, 182, 183, 192, 193, 194, 198, 199,
200, 201, 204, 207, 211, 212, 213, 217,
220, 221, 222, 223, 224, 232, 236, 237,
238

D

- Dahlgren, Helena 110, 247
 Dame Edna 247
Dashwood, Marianne 50, 51, 52, 53, 163,
 208, 236, 256
 Deffenbacher, Kristina 93
 DeGeneres, Ellen 29
 Deller, Ruth A 95
 Dijkstra, Bram 191
 Dornan, Jamie 30
 Doty, Alexander 43, 44, 47, 49
 Drangsholt, Janne Stigen 218
 Duff, David 59
 Du Maurier, Daphne 66
 Dworkin, Andrea 147
 Dyer, Richard 72, 245

E

- Edelman, Lee 40, 243, 244, 263
 Edwards, Kim 180, 181, 185, 186, 198, 231
 Ehle, Jennifer 30
 Ellis, Havelock 137
 Escarpit, Robert 142

F

- Fahlgren, Margaretha 49, 151
 Feist 212
 Felski, Rita 60, 102, 112, 113, 116, 117, 126,
 137, 138, 139, 246, 250, 260
 Fielding, Helen 62
 Firth, Colin 65
 Fjelkestam, Kristina 191
 Flaubert, Gustave 16, 249, 255
 Flint, Kate 117
 Foley, James 30
 Fornäs, Johan 34
 Foucault, Michel 38, 174
 Frantz, Sarah 15, 77, 84, 85, 86, 87, 258
 Freeman, Elisabeth 40, 119, 121, 244, 247
 Freud, Sigmund 119, 120, 121, 124, 126,
 156, 203, 229, 252
 Friedan, Betty 77
 Friedberg, Jason 26, 103
 Friman, Christopher 153, 155, 161

G

- Gamman, Lorraine 47, 48
 Ganetz, Hillevi 33, 35, 36, 111, 227, 228,
 229
 Garber, Jenny 78
 Gemzöe, Lena 144, 145, 146, 147
 Genette, Gérard 31
 Goldman, Gary 233
 Gomez, Selena 103
 Goris, An 85, 89, 258
 Gray, Jonathan 31, 32
 Greer, Germaine 77, 149
Grey, Christian 26, 27, 28, 30, 45, 96, 107,
 170, 182, 184, 187, 188, 189, 194, 195,
 196, 197, 198, 205, 206, 209, 210, 213,
 214, 215, 218, 222, 225, 231, 232, 233,
 234, 235
 Groneman, Carol 122, 123, 124, 125, 127
 Groper, Jessica 94

H

- Halberstam, Judith Jack 40, 121, 217, 218,
 244
 Hall, Stuart 41, 44, 78
 Hallgren, Hanna 146
 Halperin, David 46
 Hardwicke, Catherine 17, 24, 150
 Hardy, Thomas 165
 Harman, Sarah 93, 96
 Hasty, Katie 25
 Hawke, Ethan 20
 Hawthorne, Nathaniel 15
 Heisey, Lawrence W. 71
 Hemmungs Wirtén, Eva 64, 71, 72, 91
 Henighan, Tom 100
 Heyer, Georgette 68, 69
 Hirdman, Anja 180, 182, 183, 186
 Hobson, Dorothy 78
 Hood, R.R. 29
 Housel, Rebecca 93
 Hull, Edith M 69
 Huyssen, Andreas 16, 60, 112, 125, 249,
 250, 263
 Höglund, Anna 219, 220

I

Illouz, Eva 96, 97, 170, 171, 219
 Isaksson, Malin 93
 Isaksson, Emma 146, 147, 148
 Ivarsson, Malena 133, 173

J

James, E L 16, 17, 27, 28, 29, 30, 107, 108,
 135, 150, 158, 159, 160, 161, 164, 165,
 170, 234
 J.K. 26
 Johannisson, Karin 125, 126, 128, 129,
 130, 136
 Johnson, Dakota 30
 Johnson, Virginia E. 131
 Jones, Bethan 96
 Juggas, Bodil 16, 134
 Just, Rainer 108
 Jönsson, Maria 244

K

K., Kavyta 96
 Kahn, Lauryn 103
 Kamblé, Jayashree 72, 73, 74, 75, 85, 241,
 263
 Kampusch, Natascha 108
 Khans, Loveina 110
 King, Stephen 101, 249, 250, 259
 Kinsey, Alfred 131
 Kivilaakso, Katri 41, 42
 Kjersén-Edman, Lena 16, 108, 110
 Kleypas, Lisa 242
 Krentz, Jayne Ann 84, 206, 246,
 Kulick, Don 132, 133, 135, 171, 172, 173,
 174, 175
 Kärholm, Sara 93, 222

L

Lagercrantz, Victoria 170
 Lang, Brent 30
 Lang, Nico 104
 Lant, Kathleen Margaret 125, 249, 250
 Lanzoni, Fabio 246

Laqueur, Thomas 39, 40, 114, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126,
 128, 131, 132, 136, 137, 172, 225, 226,
 229, 259
 Larsen, Katherine 83
 Larsson, Lisbeth 78, 79, 91, 112, 248, 251
 Larsson, Mariah 93, 181, 182
 Lawrence, D.H. 165
 Leavenworth, Maria Lindgren 93
 Leffler, Yvonne 91, 92, 93, 205
 Leonard, Niall 30
 Lewis, Andy 28
 Li, Lykke 25
 Lindbäck, Johanna 110, 247
 Lindén, Claudia 94, 191
 Litvak, Anatole 233
 Lundberg, Anna 252
 Lönngren, Ann-Sofie 41
 Lövgren, Karin 217, 221

M

Marcel, Kelly 29
 Mars, Bruno 25
 Marshment, Margaret 47, 48
 Martin, Amber 29, 96, 164
 Masters, William H. 131
 Mathis, Samantha 19
 Matthews, Jessica 151
 Mayo, Stephordy 26
 McCulloch, Richard 96
 McRobbie, Angela 78
 Meyer, Stephenie 16, 17, 23, 24, 104, 109,
 149, 150, 158, 159, 161, 162, 234
 Meyer, Roxxy 29
 Millett, Kate 41
 Mockery, Reid 29
 Modleski, Tania 41, 66, 77, 78, 79, 80,
 81, 82, 83, 88, 90, 91, 97, 129, 179, 180,
 183, 184, 185, 186, 202, 203, 204, 205,
 223, 232, 239, 240, 241, 242, 248, 258
 Morrissey, Katherine 83, 152
 Mukherjea, Ananya 93
 Mulvey, Laura 47, 48, 181, 183, 207, 241,
 262

- Muñoz, José Esteban 46, 244, 245, 248, 263
 Muse 25
 Mussell, Kay 16, 82, 83, 100, 101, 109, 123, 232, 240, 258
- N**
 Nava, Mica 227
 Nilson, Maria 60, 63, 66, 68, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 84, 86, 87, 91, 92, 105, 106, 147
 Nilsson, Ingela 59
 Nin, Anaïs 134
 Nykvist, Karin 189, 190, 191, 200, 209
- O**
 O'Hara, Frank 245
 Olofsdotter, Samanta 72
 Osborn, Marijane 93
- P**
 Palmigiano, Lauren 103
 Paqvalén, Rita 41
 Parke, Maggie 93
 Passion Pit 211
 Pattinson, Robert 24, 25, 65, 104, 164
 Perri, Christina 223, 224
 Persson, Magnus 16, 60, 113, 250
 Pettersson, Anders 59
 Phoenix, River 19
 Platt, Carrie Anne 93
 Pomerantz, Dorothy 24
 Priklopil, Wolfgang 108
- R**
 Rachmaninov, Sergej 164
 Radway, Janice 36, 41, 56, 63, 64, 65, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 97, 112, 113, 141, 142, 143, 144, 149, 151, 155, 157, 166, 167, 168, 169, 174, 175, 177, 223, 239, 240, 241, 242, 248, 258, 260, 261
 Réage, Pauline 134
 Regis, Pamela 60, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 88, 89, 90, 99, 240, 258
 Reiner, Rob 102
 Rice, Ann 220
 Rich, Adrienne 38, 146, 147, 149, 156, 159, 168, 169, 260
 Richardson, Samuel 66, 258
 Ricoeur, Paul 45
 Roach, Catherine 62, 73, 75, 85, 86, 153, 154, 162, 163, 242, 248, 263
 Roberts, Nora 66, 75, 85
 Rodale, Maya 62, 147
 Romancepodden 247
 Ronne, Marta 16, 108
 Rosenberg, Melissa 24
 Rosenberg, Tiina 38, 40, 41, 42, 44, 46, 247
 Rousseau, Jean-Jacques 115, 118
 Rowson, Susanna 223
 Russo, Mary 252
 Russo, Vito 46
 RWA: Romance Writers of America 62, 85, 86, 88, 149, 152, 153, 154, 155, 162, 163, 177, 213
 Ryan, Meg 233
 Ryder, Winona 20
- S**
 Sandberg, Niklas 170
 Sandemo, Margit 92
 Sanders, Rupert 25
 Saul (Paulus) 234
 Schell, Heather 83, 84, 258
 Schultz Nybacka, Pamela 91
 Schuyler, James 245
 Sedgwick, Eve Kosofsky 38, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 154, 163, 208, 224, 244, 245, 256, 257
 Selinger, Eric 15, 77, 84, 85, 86, 87, 90, 258
 Seltzer, Aaron 26, 103
 Shakespeare, William 159
 Showalter, Elaine 123, 125, 130, 136, 259
 Sirk, Douglas 241
 Slade, David 17, 24

- Sleeping at Last 194
 Smith, Clarissa 95
 Snitow, Ann 77, 229, 230, 231, 240, 262
 Sontag, Susan 245, 246
 Spencer, LaVyrle 155
 Spines, Christine 175
 Sprague, Ricky 29
 Stacey, Jackie 182
 Stark, Sigge 91, 92
 Starkström, Sara 134
Steele, Ana (Anastasia) 26, 27, 30, 65, 76, 97, 107, 159, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 204, 210, 213, 214, 215, 222, 225, 226, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 242
 Steiner, Ann 93
 Stewart, Kristen 24, 25, 29, 103, 104, 150, 209
 Stone, Lawrence 67
 Strage, Fredrik 104
 Sturken, Marita 47, 48, 181, 191
 Subers, Ray 30
 Svensson, Ingeborg 38, 40, 44, 247
Swan, Bella (Isabella) 22, 23, 24, 25, 26, 27, 55, 65, 76, 93, 104, 159, 163, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 230, 231, 232, 236, 237, 238
- T**
 Takei, George 29
 Tallis, Thomas 165
 Tan, Candy 63, 73, 74, 75, 76, 100, 101, 102, 151, 186
 Taylor, Elisabeth 245
 Taylor-Johnson, Sam 29
 Tenga, Angela 93
 Thornham, Sue 78
 Thorvall, Kerstin 244
 Thurston, Carol 16, 66, 68, 69, 70, 73, 74, 82, 83, 100, 102
 Tissot, Samuel 115, 118
- Tom of Finland 246
 Travolta, John 20
 Tsaros, Angelika 97
 Turner, Lana 245
- U**
 Ullén, Magnus 138, 207, 208, 227, 228, 229, 231
- V**
 Valby, Karen 158, 159
 Valentino, Rudolph 65, 70
 Verdi, Guiseppe 164
 Viita, Kristoffer 104
 Vilkomerson, Sara 25
 Vossen, Emma 97, 231
- W**
 Wakefield, Sarah 94
 Wallenberg, Louise 43
 Warhol, Andy 245
 Weitz, Chris 17, 24
 Wendell, Sarah 63, 73, 74, 75, 76, 101, 102, 151, 186
 Wersäll, Britt-Louise 91
Wilkes, Annie 101, 102, 113, 115, 125, 127, 246, 249, 250, 252, 253, 259
 Williams, Linda 205
 Williams, Raymond 34, 110
 Wilson, Natalie 92, 93, 94, 150
 Wisnewski, Jeremy J 93
 Wittig, Monique 38, 147
 Woodiwiss, Kathleen 73, 74, 155
 Woolf, Virginia 19
- Z**
 Zagoria-Moffet, Mikayla 93
 Zola, Émile 227
- Ö**
 Öhman, Anders 16, 60, 66, 102
 Österholm, Maria Margareta 240
 Österlund, Mia 42

EUREKA. ELLERSTRÖMS AKADEMISKA UTGIVNING 1995–

1. Olle Thörnvall, *Novellisten Gustaf Rune Eriks* (1995)
2. Bernt Olsson, *Vid språkets gränser* (1995)
3. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike* (2000)
4. Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna* (2003)
5. Per Bäckström, *Aska, tombet & eld* (2003)
6. Mats Jacobsson, *Dylan i 60-talet* (2004)
7. Anna Smedberg Bondesson, *Anna i världen* (2004)
8. Anna Arnman, *Hellraiser* (2005)
9. Magnus Öhrn, *Talat glöms men skrivet göms* (2005)
10. Olle Widhe, *Främlingskap* (2005)
11. Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernist* (2005)
12. Per Bäckström, *Enhet i mångfalden* (2005)
13. Mattias Fyhr, *Död men drömmande* (2006)
14. Johanna Lundström, *Terrängbeskrivning* (2006)
15. Jerry Määttä, *Raketsommar* (2006)
16. David Anthin, *Evert Taubes scener* (2007)
17. Åsa Warnqvist, *Poesifloden* (2007)
18. Ann-Sofie Lönngren, *Att röra en värld* (2007)
19. Johan Sahlin, *Om kyrklundbeten* (2008)
20. Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen* (2009)
21. Ann Lundvall, *Till det omöjligas konst bekänner jag mig* (2009)
22. Per Erik Ljung, *Drömmar som förplikta* (2009)
23. Axel Lindén, *Förnimmelser* (2009)
24. Anna Cullhed (red.), *Poetens monopolium* (2010)
25. Per Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!* (2010)
26. Paul Tennygart, *Romantik i välfärdsstaten* (2010)
27. Daniel Möller & Paul Tennygart (red.), *Kasta dikt och fånga lyra* (2010)
28. Tobias Dahlkvist, *Förtvivlans filosofi* (2010)
29. Katarina Bernhardsson, *Litterära besvär* (2010)
30. Stina Otterberg, *Klädd i sitt språk* (2010)
31. Roland Lysell (red.), *Ibens kvinnor* (2011)
32. Anna Cullhed, *Hör mänsklighetens röst* (2011)
33. Daniel Möller, *Fänad i helgade grifter* (2011)
34. Jennie Nell, *Vivat vår monark!* (2011)
35. Maria Wahlström, *Jag är icke heller en* (2012)
36. Karin Aspenberg, *Strindbergs värld* (2012)
37. Paul Tennygart, *Den komplexe Baudelaire* (2012)
38. Elisabeth Hemby, *Historiemåleri och bilder av vardag* (2013)

39. Tobias Dahlkvist, *Eremiten i Paris* (2013)
40. Jimmy Vulovic, *Reform eller revolt* (2013)
41. Anna Jungstrand, *Det litterära med reportaget* (2013)
42. Tilda Maria Forselius, *God dag, min läsare!* (2014)
43. Markus Huss, *Motståndets akustik* (2014)
44. Hossein Sheiban, *Den sargade dygden* (2014)
45. Ulla-Britta Lagerroth & Lisbeth Stenberg (red.), *Selma Lagerlöfs Teatersonetter* (2014)
46. Olle Widhe, *Dö din hund!* (2015)
47. Maria Jönsson, *Behovet av närhet blir med åren betydligt större än nödvändigheten att bevara sin värdighet* (2015)
48. Mari Bacquin, *Berättelsen om spegelbilden* (2015)
49. Boel Hackman & Maria Wahlström (red.), *Jag är den jag är* (2015)
50. Robert Azar, *Förnuftets auktoritet* (2015)
51. Paul Tenngart, *Livsvittnet Majken Johansson* (2016)
52. Cecilia Annell, *Begärets politiska potential* (2016)
53. Jimmy Vulovic, *Propagandans berättarteknik* (2016)
54. Axel Englund, *Landskapsläsning* (2016)
55. Peter K. Andersson, *Vad Cilla Banck visste* (2017)
56. Lydia Wistisen, *Gångtunneln* (2017)
57. Mattias Fyhr, *Svensk skräcklitteratur 1* (2017)
58. Evelina Stenbeck, *Poesi som politik* (2017)
59. Anna Cavallin, *Hushållspolitik* (2017)
60. Jennie Nell & Alfred Sjödin (red.), *Kritik och beundran* (2017)
61. Pär-Yngve Andersson, *Närvarande i sitt språk* (2017)
62. Björn Billing, *Utsikt från en bergstopp* (2017)
63. Ljubica Miočević, *Fantasiens morgonrodnad* (2017)
64. Per-Olof Mattsson, *Martin Andersen Nexø* (2017)
65. Emma Eldelin, *Att slå dank med virtuositet* (2018)
66. Ragni Svensson, *Cavefors* (2018)