

“Jag skulle våga kräva allt”

Populärfeminism i svensk romancelitteratur

Svensk romance är på sätt och vis en ny genre. Svenskskriven romantisk populärlitteratur med lyckliga slut har visserligen både funnits och uppskattats länge men det är först under 2010-talet som genren fått en benämning i Sverige och börjat omtalas och marknadsföras med begreppet romance. Under samma tid har genren fått en ny och större uppmärksamhet i svenska medier, nya svenska förlagsimprints har etablerats och det internationellt ledande romanceförlaget Harlequin har för första gången börjat ge ut originalböcker skrivna på svenska.¹ En mängd svenska romanceförfattare har också lanserats och bland de mer välkända kan nämnas Simona Ahrnstedt, Sofia Fritzson, Heléne Holmström och Christina Schiller. År 2018 initierades en särskild “Romanceakademi” med syftet att främja romancegenren i Sverige och svensk romance i världen (Abrahamsson 2021; 2022).

När genren på senare år lyfts fram i Sverige framhävs dess litteraturhistoriska rötter med kvinnliga författarpionjärer som Jane Austen och Charlotte Brontë. Romance omtalas dessutom som en synnerligen framsynt och feministisk genre. Detta skiljer sig från den låga status som genren historiskt har haft där såväl den romantiska litteraturen som dess läsare har betraktats som obildade, enkelspåriga och världsfrånvända. Det motsätter sig också den feministiska kritik som riktats mot romance som beskriver genren som könskonserverande och våldsromantiserande (se t.ex. Nilson; Abrahamsson 2018). Romance, menar tvärtom många svenska samtida förespråkare för genren, är modern litteratur skriven av, för och om starka kvinnor och den sätter kvinnors njutning i centrum (Abrahamsson 2021; 2022).

Att på detta vis framhäva romance som feministisk litteratur förekommer i viss mån internationellt, men det är ovanligt framträdande i det svenska sammanhanget. Samtidigt sällar det sig till bredare tendenser i västerländska medier att i marknadsföringen av feminina produkter och njutningskonsumtion omfamna vissa feministiska värden och språkbruk. I såväl Sverige som internationellt används feministiskt färgade slagord för att sälja allt ifrån hudkrämer och intimprodukter till livsstilsmagasin, självhjälpsböcker och ljudbokserotik. Denna brett tillgängliga och

marknadsorienterade feminism brukar i feministisk kulturstudieforskning varierande beskrivas med termerna "postfeminism" och "populärfeminism" (t.ex. Gill 2007; Banet-Weiser 2018; 2018b). Ofta kritiseras den för att vara så urvattnad att den mer eller mindre tömts på politiskt innehåll. I denna artikel vill jag undersöka hur post- och populärfeministiska diskurser kan ta sig uttryck i den svenska roman- och litteraturen, genom en närläsning av Simona Ahrnstedts *Allt eller inget*, från 2017. Romanen har ett uttalat feministiskt och kroppspositivt budskap. Som jag kommer visa använder och omfamnar *Allt eller inget* många centrala post- och populärfeministiska teman. Men den presenterar också alternativ till, nyanserar och ifrågasätter dem.

Postfeminism, populärfeminism och den tvingande uppmuntran att älska dig själv

Begreppen post- och populärfeminism är centrala inom det samtida fältet för feministiska kulturstudier. Detta forskningsfält har rötter i 1960- och 70-talet då den brittiska Birminghamskolan utmanade de estetiska vetenskapernas ensidiga fokus på den bildade finkulturen och det samtidiga negligierandet av alla de sätt som publiker tar användning av populära konst- och kulturuttryck. Det stammar också från en feministisk intervention i den tidigt mansdominerade kulturstudieforskningen, som ville rikta fokus även mot feminin populärkultur och den roll den spelar för kvinnliga publiker. Fältet karakteriseras av sitt fokus på frågor om mening, makt och motstånd och av en syn på populärkulturen som ett spänningsfält mellan dessa. Populärkulturens betydelse, menar till exempel Stuart Hall, beror på hur den används och populärkulturen kan användas både för att upprätthålla makt och orättvisa samhällssystem och för att utmana dem (jfr. Ganetz; Holmqvist och Werner; Thornham).

I tidigt 2000-tal utvecklades begreppet postfeminism inom feministiska kultur- och mediastudier av bland andra Rosalind Gill och Angela McRobbie. Begreppet förknippas med det sena 1990- och tidiga 2000-talets populärkultur, där frigjorda, frispråkiga och ekonomiskt framgångsrika kvinnor tog plats i tv-serier som *Sex and the City* och popgrupper som Spice Girls. I den litterära succégenren *chicklit* fokuserades det vid sidan av romantiken på charmigt felbara anti-hjältinnors resa mot personlig mognad, självständighet och självförverkligande (se t.ex. Leffler). Tiden förknippas med den kraftfulla men också populariserat vaga sloganen *girl power*, då idén om att tjejer och kvinnor kunde vara maktfulla spreds överallt i populära medier. Samtidigt fanns i 1990- och det tidiga 2000-talets populärkultur en osedvanligt hård och brett accepterad sexism och kändisar som Pamela Anderson och Paris Hilton blev t.ex. utsatta för grov *slutshaming* på löp, i intervjuer och talkshows efter att delar av deras sexliv offentliggjorts. Denna dubbelhet, där kvinnor samtidigt uppmanas till frigjordhet och sedesamhet, samt till att vara ekonomiskt, sexuellt och känslomässigt självständiga och uppfylla kraven på en traditionellt hem- och familjeorienterad femininitet, är central för vad McRobbie benämner som postfeminismens *double entanglement* (s. 255). Till de dubbla men hoptrasslade värdesystem hon beskriver hör också den samtidiga inställningen till feminismen som

något så självklart att det mest liknar sunt förnuft och som något som behöver tas avstånd ifrån. Enligt postfeminismen har feminismen redan haft sin tid och gjort de landvinningar som behövs. I bästa fall känns den därför mossig och passé, i värsta fall inskränkande mot kvinnors fria vilja. Postfeminismens fokus på den fria viljan lyfts ytterligare av Gill som föreslår termen *postfeminist sensibility* för att förstå den sinnesstämning som genomsyrar populära medier omkring 2000-talet. En postfeministisk inställning kännetecknas av just framhållandet av autonomi och valmöjligheter och den uppmuntrar till såväl fysiska som psykiska *makeovers*, där individen uppmuntras att vara mer positiv, självsäker och bländande. Ofta framhålls kvinnors kroppar som den plats där frigörelsen ska ske (2007; se även Banet-Weiser 2018b, 153; Banet-Weiser et.al. 2020).

Om detta postfeministiska avståndstagande från feminismen förknippas med 1990- och det tidiga 2000-talets populärkultur, så beskriver Sarah Banet-Weisers term *popular feminism* kanske bättre feminismens status i populära medier idag. Som hon konstaterar verkar ju var och varannan massproducerad tröja, tygpåse och tekopp numera prydas av feministiska slagord och idén om alla kroppars lika skönhet har i det närmaste blivit en stapelvara inom den annars så vithets- och smalhetsfixerade reklamindustrin. Skillnaden från postfeminismen är betydande – inom den osynliggörs ju feminismen medan den inom populärfeminismen placeras mitt i rampljuset. Dessutom erkänns inom populärfeminismen att sexism och ojämlika villkor existerar och utgör problem för kvinnor (2018, 6-20).

Trots att Banet-Weiser lyfter dessa skillnader mellan post- och populärfeministiska förhållningssätt, är hon noga med att också understryka deras likheter. Post- och populärfeminismen, menar Banet-Weiser, struktureras enligt samma känslomässiga logik, då båda framhåller rådighet, uthållighet och företagaranda som nyckeln till kvinnors framgång. Det är en individfokuserad och nyliberal diskurs som används, där jämställdhet beskrivs som "smart ekonomi" och kvinnor uppmanas att bli ekonomiskt framgångsrika genom att luta sig framåt och kräva större plats vid styrelseborden. Istället för att fokusera på de system och strukturer som håller kvinnor tillbaka omfamnas alltså ett peppande slags feminism som uppmuntrar flickor och kvinnor att sträcka på ryggen och stärka sig själva. Både post- och populärfeminismen individualiserar således ansvaret för kvinnors frigörelse, samtidigt som de osynliggör hur olika tillgång olika kvinnor har till dessa möjligheter för *empowerment* (2018, 20-21).

I linje med detta uppmärksammar Banet-Weiser en inom populärfeminismen central tilltro till den förvandlande kraften i kvinnors ökade självförtroende. Samma tendenser inom postfeministiska diskurser uppmärksammas av Gill och Shani Orgad och de benämner det träffsäkert som vår tids *Confidence Cult(ure)*, vår självförtroendekult(ur). Självförtroende, menar de, kan beskrivas som vår tids tvång och måste, då allt ifrån damtidningar och sminkmärken till kvinnoorienterade satsningar inom utbildning och arbetsliv, lyfter fram det som moderna kvinnors mest eftertraktade egenskap. Särskilt ofta lyfts vikten av självförtroende i relation till skönhetsnormer samt i frågor om ojämställdhet i arbetslivet. I det senare fallet är det främst problem som berör medelklasskvinnor som artikuleras, t.ex. att alltför få bereds plats i styrelser och på chefspositioner. De internationellt bästsäljande böck-

erna *Lean In* (Sandberg) och *The Confidence Code* (Kay och Shipman) används som exempel på hur kvinnors ökade självförtroende på ett vinnande sätt beskrivs som lösningen på strukturella ojämlikheter på arbetsplatsen. På ett liknande sätt presenteras självförtroende som lösningen på kvinnors dåliga mående i relation till snäva skönhetsnormer och kroppsideal. Gill menar, tillsammans med Ana Sofia Elias, att en typ av *Love Your Body*-diskurs har blivit vanlig inom reklamen. Denna kritiserar skönhetsindustrins begränsande normer och uppmuntrar på ett paradoxalt sätt kvinnor att vara nöjda med sina kroppar "som de är" och att, med hjälp av skönhetsindustrins kommersiella verktyg, förverkliga sig själva och vara "sina bästa jag".

Post- och populärfeminismen är ibland svåra att separera och många av de tendenser som finns i svensk romance kan beskrivas med den ena likaväl som den andra termen. I såväl det svenska främjandet av genren som i *Allt eller inget* – den roman jag fokuserar på här – är dock lieringen med feminismen både uttalad och central. Till följd av detta vill jag beskriva det övergripande budskapet i *Allt eller inget* som just populärfeministiskt.²

När Banet-Weiser diskuterar populärfeminismen menar hon att det är just populariteten – dess synlighet och tillgänglighet – som särskiljer den från andra sorters feminism. Populärfeminismen cirkulerar inom vad hon kallar för en "synlighetens ekonomi" där popularitet mäts i förmågan att bli ännu mera synlig. Detta sker genom klick, följare, delningar och att vara tillgänglig för en bred publik. Banet-Weiser fokuserar därför på den sorts feminism som blir synlig just eftersom den egentligen inte utmanar dominerande strukturer. Den populärfeminism som når störst synlighet menar hon är den som handlar om vit, cis- och heteronormativ medelklass. Inom denna feminism fokuseras det på en förment "allmängiltig" definition av jämställdhet medan komplicerande, intersektionella perspektiv försvinner. Problemet när denna breda, tillgängliga och marknadsanpassade feminism hamnar i rampljuset är att den stjälar det från andra, mindre publikfriande, sorters feminism, som istället hamnar ytterligare i skymundan (2018, 10-13).

I mina tidigare studier om svensk romance har jag sällat mig till denna kritik, då jag menar att det ofta ensidiga främjandet av genren som feministisk kan stå i vägen för förändringsarbete, just eftersom det antyder att det inte behövs. Detta trots att den svenska romancelitteraturen faktiskt domineras av just vita, heterosexuella och reproduktiva medelklasspar (där hjälten dessutom tenderar att vara aningen äldre, rikare och mer framgångsrik än hjältinnan) (Abrahamsson 2021; 2022). Samtidigt kan diskussionen om den svenska genren kompliceras. Visst finns i litteraturen dessa dominanta tendenser och de behöver lyftas och kritiseras. Men genren rymmer också en mängd sprickor, motsägelser och konkurrerande teman och tankar. Så kan t.ex. en barnlängtgande hjältinna ha en väninna som med bestämdhet inte vill ha barn (som i Ahrstedts *En enda natt*) och skuggor kan falla över en sagolik bröllopsfest när hjältinnan reflekterar över att familjer sällan är så lyckliga som de verkar (som i *En enda risk*).

I linje med Halls syn på populärkultur betraktar även jag den som ett spänningsfält, där dominerande samhälleliga krafter både upprätthålls och utmanas. Banet-Weiser lutar sig också mot Halls förståelse av populärkultur som en arena för makt och motstånd, men hon placerar populärfeminismen på maktens sida. Den

populärfeminism som blir mest synlig menar hon är den som samtycker till status quo (2018, 16). Jag håller med om att kulturens mittfåra privilegierar de redan maktfulla. Samtidigt vänder jag mig emot den förenklande syn på texter som jag tycker präglar Banet-Weisers analys och många andra undersökningar av post- och populärfeminism. Den enskilda texten – en reklamfilm, en roman, en poplåt – kan inte reduceras till ett antingen eller. Tvärtom, liksom populärkulturen är en plats för motstridiga betydelser och maktkamp är den enskilda texten. *Allt eller inget* är bara ett exempel på detta.

Teorier om post- och populärfeminism formuleras oftast i relation till en brittisk eller nordamerikansk kontext, även om t.ex. medievetaren Simidele Dosekun påpekat vikten av att fördjupa diskussionen om dessa globala fenomenens lokala yttringar. En som har studerat postfeminism i en svensk kontext är genusvetaren Klara Goedecke. Hon gör en analys av SVT-serierna *Våra vänners liv* och *Boys* och menar att de framställer Sverige som en plats där frågor om jämställdhet och jämlikhet är så gott som lösta. Den postfeminism som formuleras i dessa serier om självutforskande och känslolobjakande män, menar Goedecke, har en särskild svensk "twist" (s. 461) då den inspireras av en svensk jämställdhetsideologi i vilken familje- och faderskapsorienterade män görs till genuspolitiska subjekt. En sådan framställning kan kännas igen i delar av den svenska samtida romancelitteraturen, framförallt i den trivselbetonade småstads- och landsbygdsromantik som ibland kallas för *feelgood* (Abrahamsson 2022). Den beskriver dock sämre den konfliktfyllda storstadsromantik som bl.a. Ahrnstedt skriver, där hjältarna visserligen är synnerligen engagerade i det feministiska projektet, men där problem som sexism, rasism och homofobi är både närvarande och centrala.

Genusvetaren Johanna Lauri använder teorier om både post- och populärfeminism då hon, i avhandlingen *Feministiska fantasier*, studerar diskurser om feminism och etisk konsumtion i svenska företags- och marknadsföringskontexter. Lauri lyfter att systerskap – ett fokus på kvinnors förenade krafter – är utmärkande för den populärfeminism som formuleras i hennes material. Ett liknande fokus är centralt i *Allt eller inget*.

Allt eller inget och svensk romance

Romance är världens mest populära genre. Den beskrivs ofta med Romance Writers of Americas definition, alltså som berättelser med en central kärlekshistoria och ett hoppfullt slut (Kamblé et al.). Genren är således bred och kan återfinnas i eller användas tillsammans med element från en rad andra genrer och den kan utspela sig på vilken verklig eller imaginär plats som helst i realistiska eller fantastiska skildringar av då-, nu- och framtid. Även om romance främst definieras som en populärlitterär genre kan den inte separeras från annan typ av skönlitteratur eller andra populära medieformer. Svensk romance påverkas och påverkar av denna breda internationella populärlitterära genre som den är en del av, men också av närliggande svenska populärlitterära trender (t.ex. *feelgood* och audioerotik) och av en bredare populärfiktion (t.ex. romantiska strömningssuccéer som *Bridgerton* och *Young Royals*). Det är således svårt att säga vad som bestämt särskiljer den sven-

ska romancegenre som vuxit fram sedan 2010-talet från annan romance och populärlitteratur, mer än att vissa tendenser verkar starkare där än i andra sammanhang.

Något som jag ändå menar utmärker svensk romance är den framträdande rollen en svensk jämställdhetsdiskurs får i den romantiska litteraturen. Svensk jämställdhetspolitik har sedan 1970-talet arbetat med de dubbla målen att öka kvinnors deltagande i arbetslivet och mäns engagemang i familjelivet. Den familjebildning som en sådan politik fokuserar på – heterosexuella och barnalstrande tvåförsörjarhushåll – är den som utgör målet för de flesta svenska romanceberättelser. I böckernas lyckliga slut förenas feministiska förkämpar eller hem- och familjeinriktade “lattepaper” med beresta, erfarna och yrkesmässigt framgångsrika hjältinnor i löften om liv tillsammans som går att kombinera med deras respektive karriärer (och stundtals hänvisas specifikt till svenska jämställdhetspolitiska insatser som den delade föräldradledigheten) (Abrahamsson 2021; 2022).

Något annat som utmärker svensk romance är just att den marknadsförs som en feministisk, jämställd och mångfaldsinriktad litteratur som verkar stärkande för kvinnor. Att framställa genren på detta vis är som nämnt inte unikt, men det kan beskrivas som ovanligt framträdande i det svenska sammanhanget. I internationell marknadsföring lyfts svensk romance dessutom ofta fram som mer framskriden och uteslutande än annan; något som ligger i linje med exceptionalistiska föreställningar om Sverige som ett progressivt föregångsland (Abrahamsson 2021). När översättningen till engelska av Simona Ahrnstedts första samtidsroman uppmärksammades i den amerikanska romancetidningen *RT* lyfter t.ex. både Ahrnstedt och de amerikanska förlagsrepresentanterna hur boken om en särdeles tuff och driven hjältinna präglas av den svenska kontexten (Spielberg).

Simona Ahrnstedt har en särställning på den svenska romancemarknaden. Hon kallas ofta “Sveriges romancedrottning” och har sedan tidigt agerat som talesperson för genren i offentligheten. Ahrnstedt var del i det tidiga författarkollektivet bakom Instagramkontot Romance ever after, hon är en av grundarna till Romanceakademien och när förlaget Forum lanserade sitt romanceimprint, Lovereads, användes Ahrnstedt som både konsult och dragplåster i marknadsföringen. Ahrnstedts egna böcker, som innefattar såväl historisk- som samtidsromance, får ofta företräda den svenska genren i marknadsföringen av den i Sverige, Norden och övriga världen. Böckerna har sålt i över en miljon exemplar i Sverige, de har översatts till mer än 23 språk och när de lanserades på den amerikanska marknaden – något som i sig är ovanligt för romanceböcker skrivna på andra språk än engelska – uppmärksammades de i en rad tongivande internationella tidskrifter och bloggar (simonaahrnstedt.se; Spielberg). Ahrnstedt är alltså minst sagt synlig inom svensk romance och hennes böcker kan ses som exempel på den feminism som får ta plats i centrum av den svenska romancegenrens rampljus.

Allt eller inget är representativ för Simona Ahrnstedts författarskap men den sticker också ut. Liksom de flesta av Ahrnstedts samtidsromaner utspelar den sig i Stockholms privilegierade innerstadsvärld och den innehåller en ofta uttalat feministisk och folkbildande ansats. Vad som särskiljer *Allt eller inget* är att den så direkt relaterar till populärfeminismens allra mest framträdande teman och sam-

manhang. Romanen utspelar sig på en reklambyrå och den kretsar kring produktionen av en kroppspositiv och mångfaldsbejakande underklädeskampanj. Hjältinnan, som blivit mobbad för att vara tjock sedan barndomen av elaka klasskamrater, nätroll och sin egen mamma, behöver lära sig att stå upp för sig själv och att tycka om sin kropp.

I det följande kommer jag att utföra en närläsning av *Allt eller inget* med fokus på det feministiska budskap som formuleras i romanen. Jag tar särskilt användning av de teorier om post- och populärfeminism som fokuserar på vikten av kvinnors ökade självförtroende. I min analys håller jag ett ständigt fokus på textens motstridigheter, en läsning där vägandet mellan "å ena sidan, å andra sidan" ges största vikt. Detta sker bl.a. med hjälp av en skev läsningsform, så som den föreslås av litteraturvetaren Hilda Jakobsson då hon, med inspiration från queerteoretikern Jack Halberstams omfamnande av *failure*, lyfter den centrala betydelsen av tystnader, sprickor och antiklimax för de betydelser en text kan anta (2020).

Att bli en självsäker kvinna

"Det är för att jag är en duktig flicka", sa Lexia Vikander. [...] "Eller kvinna, menar jag förstås. Jag är en duktig *kvinna*". (Ahrnstedt 2017, 7)

Med dessa ord inleds romanen *Allt eller inget*. Det är hjältinnan Lexias första möte med hjälten Adam och hon beskriver sig självkritiskt som en "duktig flicka" för att strax ändra sig och påminna sig själv om att det ju är en "kvinna" som hon är. När *Allt eller inget* först gavs ut var begreppet "duktig flicka" högaktuellt i Sverige. Romanen kom 2017, samma år som den liberalfeministiska tidigare folkpartisten Birgitta Ohlssons självbiografi *Duktiga flickors revansch*. Ohlssons bok, med budskapet att det mesta blir möjligt med hjälp av flit och företagsamhet, väckte starka känslor på kultur- och debattsidor (se t.ex. Alstadt; Greider). Dess uppmaning till självförtroende kan liknas vid den privilegierade och individualiserande form av post- och populärfeminism som jag nyss beskrivit. *Allt eller inget* förhåller sig emellertid lika ambivalent till begreppet "duktig" som jag menar att den gör till dessa större ideologier: duktigheten beskrivs stundtals som ett "förhatlig[t]" ord (s. 68) men framhålls också som något Lexia borde omvärdera och vara stolt över.

Om det finns en osäkerhet i romanen kring om duktigheten borde omfamnas eller förkastas framgår desto tydligare värderingen i begreppet "flicka". Ordet signalerar litenhet och används för att visa på Lexias självförminskande. Vad hon borde göra är att sträcka på ryggen och hävda sig som "kvinna". Lexia fortsätter nämligen berätta för Adam att hennes dåliga självförtroende håller henne tillbaka i livet. "Och vad skulle du göra om du inte var rädd?", frågar han och Lexia tänker: "*Jag skulle våga kräva allt*" (s. 17, kursiv orig.).

Enligt romancegenrens konventioner avslöjas i hjälteparets första möte de hinder som kommer stå i vägen för deras förening (Regis, 31-2). Den initierade romanläsaren förstår således att det är Lexias låga självkänsla som måste övervinnas för att det lyckliga slutet ska ske. Även mindre vana romanläsare kan dra samma

slutsats med hjälp av bokens titel – *Allt eller inget* – som ju lyfter precis vad som står på spel: Lexia är trött på att nöja sig med ingenting och hon är redo att börja kräva allt från livet. De inledande orden kan således tolkas som en ambition hos Lexia: ordet “kvinna” är positivt laddat, det konnoterar vuxenhet och självförtroende och en kvinna är vad Lexia strävar mot att bli.

Att låta berättelsen kretsa kring hjältinnans kvinnoblivande är i själva verket ett traditionellt upplägg i romance. I den klassiska studien *Reading the Romance* konstaterar Janice Radway att romanceberättelserna skildrar hjältinnans förvandling från en isolerad, oerfaren och osäker tonåring till en mogen och sensuell kvinna som har förverkligat sig själv i mötet med hjälten och i sin nya identitet som hustru (och underförstått även som mor) (s. 134). En sådan utveckling behöver dock inte bero på ålder. När Jakobsson använder Radways analys av den romantiska berättarstrukturen understryker hon snarare heterosexualitetens roll. Jakobsson analyserar temat kvinnoblivande i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner. Hon visar att det är i valet av den ideale älskaren som flickan blir till kvinna, medan den som gör ett olämpligt val eller som aldrig finner någon istället verkar återgå till eller aldrig riktigt lämnar flickstadiet. Att bli kvinna beror i dessa fall alltså mer på den vuxenhet som kopplas till den heterosexuella (och reproduktiva) tvåsamheten (2018; jfr. även t.ex. Halberstam 2005; Ambjörnsson).

Allt eller inget ansluter sig till denna syn på kvinnlighet som något som konstrueras i den heterosexuella relationen. Det berättas till exempel att Lexia är “ganska säker på sin intelligens, på sin förmåga att vara en god vän men att hon vacklade i sin självkänsla som kvinna” (s. 17). Uttrycket “som kvinna” används vid fler tillfällen för att beskriva något som skiljer sig från att vara en god vän eller bra på sitt jobb, men det sätts också i kontrast till begrepp som dotter, mamma och medmänniska (s. 364). Snarare beskrivs “kvinna” som den del av en person som aktualiseras i relation till sex och romantik. Lexia har som nämnt blivit mobbad för att vara tjock och den självkänsla hon strävar mot handlar främst om att känna sig bekväm med sin kropp. När Adam attraheras av Lexia växer hennes självförtroende och detta beskrivs uttryckligen som en form av kvinnoblivande:

““Jag vill se dig”, sa han [...] “Jag älskar att titta på dig. Får jag det?”
[...]

Alla hennes farhågor ebbade bort. Hon blev en annan med Adam. En bättre Lexia. Snyggare och säkrare; en stark och åtråvärd kvinna. [...] Hans sträva valkiga händer skapade hennes kvinnokropp, dyrkade den, förundrades av den. (s. 342-3)

I denna scen framställs det alltså konkret som att heterosexualiteten skapar kvinnan: Lexia blir kvinna genom det självförtroende Adam ingjuter med sin bekräftande blick och sina vördnadsfulla händer. Som citatet antyder understryks i romanen också kontrasten mellan den feminina Lexia och den maskuline Adam, där hennes varma mjukhet sätts i relation till hans sträva hårdhet. På detta vis följer alltså *Allt eller inget* den heteronormativa berättarstruktur som är vanlig inom romance, där hjältinnan blir kvinna i mötet och föreningen med hjälten. Å andra sidan kan en sådan heterocentrisk läsning av romanen kompliceras.

Allt eller inget når sitt klimax i bokens slutkapitel som utspelar sig på den prestigefulla reklamgalan Guldhästen där Lexia tar emot pris för den kroppspositiva reklamkampanjen "Min kropp bär". Lexia står i tacktalet upp för sig själv och för andra som utsätts för kroppsmobbning. Samtidigt som hon talar tar hon "ett steg framåt [och tar] plats i det brutala strålkastarljuset med hela sig och sin kropp" (s. 407). Hon tar också av sig koftan och visar upp sig själv "i tajt klänning, med bara armar och mjuk mage" (s. 408). Lexia upplever det hela som att "hon fick mer mod genom att våga ta plats. Hon blev inte räddare. Hon blev modigare" (s. 409). Till slut beskrivs uttryckligen hur Lexia har blivit en självsäker kvinna:

“Man blir beskuren när man inte vågar ta plats”, sa hon. Hennes röst var hög och stark och fyllde lokalen. [...] Även om hon riktade sig till hela publiken så var det bara honom hon såg. [...] Hon log och tänkte att det var slut på allt det där gamla och osäkra. Slut på att krympa sig själv. Slut på att vara en kvinna som nöjde sig med inget. Hon ville ha allt. (s. 410)

Att Lexias nyvunna självförtroende hör samman med det romantiska erkännandet från Adam understryks av att "det bara [var] honom hon såg". Samtidigt vilar scenen ännu mer på den populärfeministiska uppmaning till självkänsla som också genomsyrar romanen. Lexia själv är den som behöver släppa sina rädslor, sluta förminska sig och börja slåss för det hon vill ha.

Skillnaden mellan den flicka Lexia känner sig som och den självsäkra kvinna hon vill vara understryks med varierande termer genom romanen. Hon intalar sig att hon inte är en "larvig tjej" (s. 98), "en tjej som gick och ältade varför en kille inte hörde av sig. Som om hon var ett våp eller en osäker tonåring" (s. 187). Istället ser hon fram emot "den nya modiga, framåtblickande kvinna hon skulle vara" (s. 147), "en vuxen storstadskvinna som tog ansvar för sitt liv, sin ekonomi och sina orgasmer" (s. 187). I dessa ambitioner fungerar Lexias bästa vän Siri som en förebild och mentor. Siri är en lesbisk transkvinna. Hon är "vacker, kreativ och cool" (s. 49), "stilsäker som en fotomodell och skärpt som en Nobelpristagare" (s. 118). Siri beskrivs som bländande i alla avseenden och Lexias dyrkan hade enkelt kunnat läsas som homoerotisk om inte formuleringar som "Om hon varit det minsta lilla lesbisk skulle hon varit störtkär i Siri" (s. 52), hade försäkrat läsaren om Lexias heterosexualitet. Lexia avundas Siris avslappnade inställning till sex och dejting. Vännen besitter breda kunskaper och uttalar sig självsäkert om allt från skönhet till politik och Lexia respekterar och lär sig av det Siri säger. Siri beskrivs också som att hon vägrar låta andras uppfattningar definiera henne. Lexia berättar att "Siri har alltid vetat att hon är kvinna, men hon kallades inte för det de första åren av sitt liv. Hon har fått kämpa för det, har haft det svårt många gånger, inte alltid blivit accepterad" (s. 265). Likt Lexia har Siri alltså behövt kämpa för att få erkännande, men till skillnad från Lexia har hon alltid stått upp för sig själv. Siri, som alltid vetat att hon är kvinna, framställs på det viset redan vara den kvinna som Lexia hoppas bli.

Siri fungerar alltså som en stark kvinnlig förebild, ett vanligt inslag inom post- och populärfeministiska diskurser som bidrar till budskapet att kvinnors med- och motgångar beror på personliga egenskaper som styrka, uthållighet och motiva-

tion (jfr. Werner och Nordström). Samtidigt intervenerar framhållandet av den kvinnliga förebilden i den annars vanliga framställningen av kvinnoblivande som beroende av män. Att rollen som hjältinnans kvinnliga förebild intas av en lesbisk transkvinna förskjuter ytterligare betydelsen av den reproduktiva heterosexualliten för bokens definition av kvinnlighet. Genom populärfeminismen föreslås i *Allt eller inget* snarare att det åtråvärda kvinnoblivandet är tillgängligt för den som vill och vågar, genom inspiration av och identifikation med andra kvinnor.

Konsumtion och företagande som feminismens spelplats

Förebilden Siri beskrivs som “en väldigt kvinnlig kvinna” (s. 265). Formuleringen syftar främst på den kvinnlighet som görs med hjälp av feminina uttrycksätt som sminkning, klänningar och klackar. Även Lexia frammanar kvinnlighet på detta vis och Siri är ofta hennes mentor. Siri beskrivs som “en konstnär på alla områden” (s. 117): hon går sin utbildning vid Konstfack och är en begåvad skulptris, men driver också en egen YouTube-kanal med 900 000 följare där hon ger råd om smink och skönhet. Dessa feminina praktiker framhålls som ett arbete och en kompetens. Siri lär Lexia hur hon ska hantera blött nagellack och torra mascaraborstar och Lexia beskriver henne som “den mest hårt arbetande kvinna jag känner” (s. 118). Romanen tematiserar och utforskar femininitet på både uppvärderande och problematiserande sätt. I linje med teorier om den marknadsorienterade post- och populärfeminismen, kan det dock hävdas att Siri beundras för sin skicklighet, driftighet och sitt entreprenörskap samtidigt som femininiteten i sig beskrivs som en typ av företag.

Många av de feminina uttrycksformer som Lexia och Siri engagerar sig i är direkt knutna till en varumarknad. Lexia vänder sig ständigt till nya, djärva färger på läppstift och nagellack, till formande underkläder och till smycken, håruppsättningar och handväskor för att hämta styrka. Det beskrivs till exempel hur “[h]ögklackade skor och en svart klänning som dolde magen och var smickrande mot bysten gav välbehövligt extra självförtroende” (s. 97) samtidigt som “[s]trumpor med söm och riktigt högklackade skor [...] signalerade ‘stark kvinna som klarar sig själv’” (s. 292). I likhet med hur Gill och Elias beskriver den postfeministiska Love Your Body-diskursen, glider romanen mellan uppmaningen till kvinnor att älska sin kropp som den är och att med kommersiella hjälpmedel framhäva sin kropps fördelar och presentera sig som “sitt bästa jag”.

Men det är inte bara hjältinnan som finner styrkan att stå upp för sig själv genom konsumtion. Varumarknaden framställs också vara arenan för den feministiska kampen. En viktig del av romanens handling är reklamkampanjen “Min kropp bär”, som Lexia skapar på uppdrag av idrottsstjärnan Offi O:s underklädesmärke. Kampanjens framgång blir en central del av romanens budskap och den feministiska seger som firas i dess lyckliga slut, då den belönas med reklampriset Guldhästen. Med den kroppspositiva kampanjen – i vilken Lexia “hade fått till en så bra blandning. Inte bara vita, smala, normsnygga cis-människor, utan en fin, oväntad blandning med personer från olika områden som ville ställa upp” (s. 234) – framställs det som att reklamvärlden äntligen har börjat förverkliga sin potential. Reklammediet beskrivs nämligen som att det kan förändra världen. Ett exempel på detta ges när Lexia ombeds motivera sitt arbete:

“ Det är många som känner att de inte är representerade i dagens reklam. Det vill jag förändra. [...] Jag tror verkligen på att vi i den här branschen kan bidra till en bättre värld. När reklam är som bäst så förändrar den människors sätt att tänka, gör gott. (s. 78-79)

Uttalandet ligger i linje med den synlighetens politik som länge har varit i fokus för feministiska kultur- och mediastudier. Banet-Weiser beskriver hur synliggörandet av grupper som tidigare varit marginaliserade antas ha ett politiskt värde bortom själva synligheten. Att kräva synlighet är att kräva erkännande och existensberättigande och tanken är att social förändring kan ske genom att ge utrymme åt dem som vanligen osynliggörs. I en synlighetens ekonomi däremot glöms detta nästa steg bort och synligheten i sig blir slutmålet (2018, 21-3). Detta verkar stundom hända i *Allt eller inget*. När Lexias kollega Yvette tårögt berättar för kvinnorna på kontoret om den nya IT-killen som tafsar, uppmanas hon inte att anmäla honom utan att “snigla” hans saker. Kvinnorna begrundar sedan “detta att besudla manliga tillhörigheter med sitt kön” vilket leder vidare till en diskussion om behovet av fler ord för kvinnors sexuella aktiviteter (s. 300). I fall som dessa verkar en symbolisk politik, ett krav på att kvinnors sexualitet ges utrymme i språket, inte komplettera utan ersätta kravet på kvinnors rätt att vara sexuellt fredade på arbetsplatsen. Synligheten blir således viktigare än den sociala förändring den var tänkt att ge upphov till.

I citatet ovan, där Lexia uttalar sig om reklambranschen, är fokuset på samhällsförändring istället centralt. Vad som däremot bortses ifrån är att reklamens främsta uppgift inte är politisk utan kommersiell – idéerna används för att sälja varor. Banet-Weiser framhåller såväl populärfeminismens lönsamhet som hur idén om lönsamhet används för att motivera feministiska insatser (2018, 6-13). Dessa argument förs på olika plan även i *Allt eller inget* och Adam, som är chef för PR-byrån, menar t.ex. att han vill jämna ut oddsen mellan tjejer och killar eftersom det bara är “sunt affärsförnuft” (s. 80). Men framförallt innebär ju den kroppspositiva reklamkampanjens popularitet en samtidigt feministisk och lönsam seger för Lexia, Adam och PR-byrån. Trots en påfallande homogenitet i deras egen grupp har de skapat en mångfaldsbejakande reklam som “fick en del hatkommentarer om fetma och övervikt, vilket de varit beredda på, men [där] det positiva övervägde mångfalt” (s. 239). I populärfeministisk anda framställs det alltså som att frågor om jämställdhet och mångfald ligger i tiden och därmed kommer att generera mer än bara idealistiska vinster.

Rebeccas resa mot större sårbarhet

Allt eller inget gör alltså bruk av många av de teman och strategier som är centrala inom post- och populärfeminismen: romanen framställer hjältinnans ökade självförtroende som centralt för hennes kvinnoblivande och hennes triumferande tilltro till sig själv manifesteras då hon kräver utrymme och synlighet genom att ta plats i strålkastarljuset på reklamgalans scen. På andra sätt verkar romanen vackla i sin tro på dessa individualistiska löften och *Allt eller inget* skiljer sig från, ibland direkt motsäger eller kritiserar dem. Det främsta exemplet på det är karaktären Rebecca och det sätt som hennes utvecklingskurva används för att nyansera en alltför ensidig berättelse om hur självkänsla leder till framgång. Rebecca är Adams före detta

flickvän och hon fungerar under stor del av boken som Lexias fiende och kärleksri- val. Rebecca presenteras också som Lexias motsats och hennes resa mot lycka och mognad består i att erkänna (snarare än överkomma) de hinder som håller kvinnor tillbaka och att ge andra kvinnor utrymme (snarare än att kräva det åt sig själv).

Redan vid Lexias och Rebeccas första möte understryks deras olikheter. Den före detta fotomodellen Rebecca beskrivs ha "ett självförtroende som liksom sip- prade ut ur varenda felfri por" (s. 131). Till skillnad från Lexia och Siri värjer sig Rebecca från alla femininitetsuttryck hon ser som överdrivna, inte minst idén om kvinnlig gemenskap. När Lexia inleder relationen med att berömma Rebeccas skor, förklarar den senare tvärt:

“ Jag är inte här för att småprata om kläder och skor eller andra tjejsaker. Jag varken vill eller tänker bli din nya bästis. Ärligt talat begriper jag mig inte på det där att man ska vara vänner bara för att man råkar ha samma kön. (s. 137)

Rebecca ser sig själv som rak när hon undviker den falska inställsamhet hon tycker andra kvinnor ägnar sig åt. I berättelsen poängteras dock hur fel hon har. Istället är det Rebecca som framstår som falsk när hon tar avstånd från kvinnor och ljar sig med män. Rebeccas individualism verkar självisk och känslökall och hennes självförtroende liknar mer mällig självgodhet. Ibland verkar t.o.m. kritiken riktas direkt mot postfeministiska mediala framgångsdiskurser, när Rebecca beskrivs som att hon "lutade sig bakåt i stolen med korsade armar och såg ut som en sådan där kvinna som intervjuades i lyxiga veckomagasinet och sa saker som 'Framgång är en fråga om inställning'" (s. 189).

Under berättelsens gång börjar Rebecca dock inse att det sexistiska system hon slagit sig samman med knappast ger henne några fördelar. Samtidigt upptäcker hon poängen med kvinnlig gemenskap. Detta knyts i romanen till den romantiska relation hon utvecklar med Siri. Medan Adam dras till Lexias mod och rättskänsla, de delar av hennes personlighet som blommar ut i deras romans, är det tvärtom sårbarhet som Siris kärlek lockar fram hos den annars så självsäkra Rebecca. Rebeccas sårbarhet blir hennes mest försonande egenskap. Rebeccas pappa är den chauvinistiske ägaren av PR-byrån, Roy, och hennes livslånga försök att imponera på honom framställs vara anledningen till hennes bufflighet. Även om Lexia avundas de uppskattande blickar Rebecca får av män, förklarar Rebecca själv att hon är trött på att aldrig bli tagen på allvar. Konstnären Siri kan emellertid se bortom Rebeccas ytliga företräden. Lexias reaktioner på den skulptur hon gjort av Rebecca, avslöjar att Siri ser en annan typ av skönhet: "Siri hade fångat något hos Rebecca hon aldrig sett förut. En skörhet i huvudets position, en sårbarhet i rygglutets kurva. 'Det är nästan kärleksfullt'" (s. 379-80).

Rebeccas avståndstagande från sin far och det manliga kollektiv som aldrig er- känt henne som annat än vacker, sammanfaller med att hon socialt, politiskt och romantiskt närmar sig kvinnor. I likhet med Lexia får Rebecca stöd av en romantisk partner för att göra motstånd mot ett sexistiskt system, men om receptet för Lexias lyckliga slut är ett ökat självförtroende så blir sårbarhet den vinnande egenskapen för Rebecca.

Sprickor, misstag och misslyckanden

Båda bikaraktärerna Siri och Rebecca ger exempel på hur läsningar som låser sig vid den centrala kärleksberättelsen riskerar att bortse från betydelsefulla och kanhända utmanande element i texten. Men *Allt eller inget* rymmer fler komplicerande faktorer än så. Jag vill nu lyfta några av de motsägelser i texten som framträder med hjälp av metoder för en queer läsning. Eftersom jag i detta fall inte främst letar efter element som nyanserar textens heteronormativa budskap, utan snarare efter de sprickor som antyder att andra berättelser finns i texten än dess dominanta populärfeministiska framgångssaga, väljer jag variationen "skev" framför queer. Ordet skev, med dess rumsliga dimensioner, ger också tydligare associationer till hur mening kan förskjutas och hur narrativ kan kantra (jfr. Jakobsson 2020, 152).

Jakobsson visar hur skev-begreppet kan användas för att diskutera narrativ. Skeva narrativ, menar hon, är de som karakteriseras av tystnader, frånvaro och antiklimax (2020, 151). I dessa tankar inspireras Jakobsson av Halberstams teorier om failure. Halberstam menar att misslyckandet – floppen, fiaskot och det uteblivna – kan betraktas som ett motstånd, en vägran att delta eller en oförmåga som genererar andra, nya sätt att tänka och vara (2011, 2-3). Skeva narrativ kan vara vinklade, ofullständiga och sneda. Jakobsson lyfter särskilt Halberstams beskrivning av de narrativ som genomsyras av misslyckandet – som inte blir, vet eller når hela vägen fram – där ingen utveckling kan ske och idéer om framåtriktning utmanas (2020, 152).³

I *Allt eller inget* infinner sig en rad skevande misslyckanden: det handlar om ironier, antiklimax och motsägelser där den dominanta berättelsen snedställs och spricker, nya synvinklar anas och nya betydelser läcker fram. Som jag visat knyter romanen kvinnors självkänsla till konsumtion och den gör reklamvärlden till plats och medel för den feministiska frigörelsen. Denna feministiska frigörelse verkar dessutom vara synonym med visuell representation, en typ av synlighet för synlighetens skull. Samtidigt ifrågasätter romanen just detta budskap. När Lexia vid bokens slut anländer till Guldhästen-galan har hon behövt samla mod för att möta sina kollegor. Strax före galan har Lexia blivit uthängd i en populär podcast som alla i reklamvärlden lyssnar på. Den offentliga förnedringen väcker traumatiska minnen av tidigare mobbning och Lexia har hållit sig gömd hemma sedan det inträffade. Inför galan har hon klätt sig i en fuchsiaröd klänning som "var det tajtaste och blankaste hon ägde" (s. 397) och Siri har gett henne en "glamorös och dramatisk makeup [...] som täckte nästan alla tecken på den förtvivlade känslan" (s. 398). "Du ser i alla fall glam ut", säger Siri och lägger sedan, efter att vi påmints om hur dåligt Lexia mår, till "Och det är det viktigaste av allt" (ibid).

Lexia hämtar alltså kraft att möta sina plågoandar ur kommersiella artiklar och uttryckssätt, men samtidigt påminner Siri med torr ironi om att en sådan lösning inte behöver vara mer än ytlig polish. Detta är inte enda gången som Siris syrligheter punkterar den annars hoppfulla tilltron till bokens populärfeministiska budskap. När Lexia reflekterar kring bristen på mångfald inom reklambranschen, inte minst på den egna snudd på helvita PR-byrån, säger Siri: "Tur att du reflekterar kring det åtminstone" (s. 118). Siris kommentar utvecklas inte. När Lexia frågar Siri om hon är ironisk svarar Siri istället bara "Vet inte. Kanske" (s. 119). Då Siris kritiska inspel inte följs upp lämnas frågan som väcks istället hängandes i luften.

I *Allt eller inget* (liksom ofta i den svenska romancegenrens mittfåra) är huvudpersonerna heterosexuella, vita, välbemedlade cis-personer, medan de som inte uppfyller denna norm fungerar som bika­rak­tä­rer (jfr. Abrahamsson 2021). Och trots att den kroppspositiva och mångfaldsbejakande kampanjen “Min kropp bär” vinner framgång så förändras inte den homogena arbetsgruppen bakom den. Romanen kan således utsättas för samma kritik som den som Siri riktar mot Lexia, dvs. att ägna sig mer åt prat om förändring än handling. Oavsett om denna typ av ironiska självfrågasättanden har planterats i texten med avsikt eller inte, hägrar de över läsningen och ställer den populärfeministiska framgångssagan litegrann på sned.

En annan skevande motsägelse har att göra med narrativets uppbyggnad. Som jag tidigare beskrivit kan scenen då Lexia tar plats på Guldhästen-galans scen, trotsar sina plågoandar och står upp för sig själv, beskrivas som berättelsens klimax. Boken slutar emellertid inte där. Efter Lexias tal kliver hon ner från scenen och sjunker in i Adams armar. Lexia ber Adam berätta vad han känner för henne och han säger:

“Jag älskar dig så förtvivlat” [...] “Jag älskar att du känner, att du bryr dig. Jag älskar ditt skratt, dina tankar, din intelligens”.

Lexia väntade på fortsättningen. “Och min kropp?” sufflerade hon till sist, kände att hon behövde höra honom säga det.

Adam sken upp. “Ja, den är perfekt”, sa han med vördnad och dyrkan i rösten. “Du är perfekt”. (s. 416)

Nästan omedelbart efter att Lexia manifesterat sin nya och frigörande självkänsla ber hon alltså på nytt om bekräftelse. Banet-Weiser menar att populärfeminismen bygger på koncepten *injury* och *capacity*. Först beskrivs såret, den skada som samhället vållat kvinnor och som lett till deras bristande självkänsla. Sedan presenteras lösningen, nämligen kapacitet. Genom att framhålla kvinnors förmågor beskrivs de själva sitta på problemets lösning – kvinnor kan råda bot på sin bristande självkänsla genom att helt enkelt bemästra den (2018, 4, 53). Om *Allt eller inget* verkar upplagd enligt samma logik, då Lexia trotsar sin osäkerhet och står upp för sig själv, så blir hennes fortsatta önskan om bekräftelse något av ett antiklimax. För att tala i termer av skevhet blir det triumfatoriska slutet smått saboterat och kantrat. Lexias nya identitet som stark och självständig kvinna verkar inte alls vara ett beständigt tillstånd utan snarare en tillfällig kraftsamling som hon behöver vila ifrån.

Kraftsamling i kvinnlig gemenskap

Allt eller inget genomsyras på många sätt av en populärfeministisk tilltro till kvinnors ökade självkänsla som lösningen på samhällliga orättvisor. Samtidigt nyanse­ras ett sådant budskap av de ständiga tecknen på, ibland till och med uppmuntran till, sårbarhet hos centrala karaktärer. Sårbarheten är också knuten till det sätt jag menar att romanen mest avgörande skiljer sig från vanliga tendenser inom post- och populärfeministiska diskurser. Centralt för dessa är ju ett individualistiskt fo-

kus, men *Allt eller inget* framhäver snarare beroendet av (och omtanken om) andra människor – i synnerhet andra kvinnor.

En avgörande skillnad mellan Lexia och Rebecca är den senares tendens att tala i "jag-form", medan Lexia använder det generösa "vi". När Lexia tar plats på reklamgalans scen är det följaktligen med ett "vi" hon talar – "vi" i reklambranschen som måste våga utmana skönhetsnormer och "vi" som förnedras eftersom vi inte passar in i dem. Vi-formen gör att de krav på erkännande som Lexia ställer blir mer inkluderande än om hon endast talat för sig själv, men också mer ödmjukt självfrågasättande. Även om Lexia behöver lära sig att stå upp för sig själv är romanen nämligen noga med att positivt framhäva hennes beroende av och inlyssnande intresse för andra.

Som jag diskuterat hämtar Lexia kraft från feminina uttryckssätt. Hon får en "självförtroendeboost med hjälp av Siris smink och krämer" (s. 291) och kan lägga ner "en förmögenhet på nya, helt fantastiska underkläder" eftersom "det där med att äga sina kurvor fungerade" (s. 302). Men stilen och sakerna kopplas inte bara till en kommersiell sfär, utan också till andra kvinnor. Det beskrivs t.ex. hur Lexia "knöt scarfen hon lånat (utan att fråga) av Siri i morse. Siri hade en mycket djärvare stil och smak, och idag hade Lexia känt ett behov av att vara djärv, så hon hade 'lånat' scarfen" (s. 97). Oftast är det just Siris smink och kläder som används för att ingjuta mod i Lexia. När hon lånar vännens saker verkar hon få låna lite av hennes självförtroende med. Även om detta bjuder in till fler problematiseringar av genus, femininitet och kvinnoblivande, vill jag här främst lyfta att Lexia hämtar kraft i den kvinnliga gemenskap som i berättelsen knyts till feminina saker och sysslor.

I *Allt eller inget* framställs femininitet som ett intresse som kvinnor tycker om att dela. Lexia finner samhörighet med Siri i intima och feminint kodade praktiker som att bli sminkad eller få naglarna målade. Oftast är det just kombinationen av en stöttande väninna och en snygg outfit som ger Lexia den kraft hon behöver, t.ex. då ombytet till högklackat och en kram från kompisen Dina gör Lexia redo att "visa vad hon gick för" (s. 73). Ibland verkar de feminina attributen till och med göras synonyma med ett kvinnligt stödsystem och liknande ordval används för att beskriva den kraftsamlande ansatsen i att krama sin aftonväska eller sin bästa väninnas hand (s. 399).

Som jag nämnt framställs den mjuka Lexia och den hårda Adam i skarp kontrast till varandra. Den typ av feminina gemenskap som Lexia hänger sig åt då hon och väninnorna – till skillnad från de öldrickande männen – njuter av rosa drinkar och bubbel, kan upplevas som både stereotyp och som exkluderande för de kvinnor som inte finner njutning i samma sak. Samtidigt bör det sägas att den feminint kodade kvinnliga gemenskapen i romanen inte helt begränsar sig till feminint kodade kvinnor. När Lexia fördjupar relationen med den mer maskulint porträtterade Offi O framhävs, istället för smink och krämer, den möjligen lika feminint kodade kalorifrossan: Lexia och Offi O finner varandra över samtal om tv-serier och feminism samtidigt som de njuter av pasta och pizza med extra crème fraîche, glass med salt kola och crème brûlée. I linje med vanliga tendenser inom populärfeminismen är de feminina uttryck som Lexia hämtar självförtroende ifrån knutna till en kommersiell sfär. Men de är också knutna till gemenskapen med andra kvinnor och det är över rosa drinkar och glassbomber som samtal om feminism förs. Romanen framställer således femininiteten, feminina prylar och praktiker, som en plats för både indivi-

duell och kollektiv, både personlig och politisk, kraftsamling. Romanens betonande av kollektiva krafter blir kanske som tydligast i en scen då reklambyråns kvinnor samtalar över några glas champagne på den gemensamma julfesten:

“Rebecca himlade med ögonen [...] “Men det är alltid så mycket skitsnack med kvinnor”. Dina fnös. “Det där är ett medvetet sätt att svartmåla kvinnor och ställa oss mot varandra. Att du inte kan se det. I männens värld belönas kvinnor som bekämpar kvinnor. Män snackar precis lika mycket skit och hugger varandra i ryggen. Det är mycket mer vanligt att kvinnor stöttar och stärker varandra”. De andra kvinnorna nickade medhåll och Dina fortsatte: “Vilka var det som såg till att kvinnor fick rättigheter och rösträtt? Jo, kvinnor. Det är nästan bara kvinnor som arbetar för kvinnor. Någon enstaka man, men annars är det vi tjejer som stöttar varandra, kämpar för varandra”. (s. 303)

Samtalet påverkar Rebecca som senare samma kväll utbrister: “Män är backstabbers. Feminism, det är framtiden det” (s. 308). I bokens slutscen, när byrån belönas med pris på Guldhästen-galan, rycker Rebecca mikrofonen från en manlig kollega och räcker den till Lexia med orden: “En kvinna ska hålla det här talet” (s. 405). Rebecca har ju fått lära sig att ta ett steg tillbaka, medan Lexia har blivit bättre på att kliva fram. Det är emellertid med orden “vi” snarare än “jag” som Lexia till slut griper tag om mikrofonen. Slutmålet för hennes och Rebeccas motsatta utvecklingsresor kan på det viset beskrivas som det samma, nämligen att bereda plats för fler och nya människor i rampljuset.

Systemskap, sårbarhet och populärfeminism i svensk romance

I min analys av *Allt eller inget* har jag visat hur romanen använder sig av och liar sig med den kommersialiserade populärfeministiska framgångssaga som sätter sin tilltro till kvinnors ökade självförtroende. Men jag har också visat hur den nyanse-rar och skiljer sig från den. Inom post- och populärfeminismen förläggs ansvar och tilltro till den handlingskraftiga individen. I *Allt eller inget* däremot är en tillåtande inställning, ibland t.o.m. uppmuntran, till sårbarhet, samt ett fokus på systemskapet och kraften i kvinnlig gemenskap centralt för den populärfeminism som formuleras. Frågan är då hur denna sorts populärfeminism relaterar till annan svensk och internationell romance och till en bredare populärkultur?

Ett svar kan vara att romancegenren i sig på sätt och vis motsätter sig postfeminismens individualiserande och kapacitetsuppbringande ideal. Som jag nämnt har den till romance närliggande genren chicklit länge förknippats med en sådan individualism, då hjältinnans slutmål är just framgång, självständighet och självuppfyllande (se t.ex. Leffler). För romancehjältinnan däremot är målet det ömsesidiga beroendet i den romantiska kärleken. Betonandet av självförtroende för Lexias lyckliga slut kan, som jag diskuterat, utmana den annars vanliga skildringen av romancehjältinnans kvinnoblivande som förbundet med heterosexualitet. Samtidigt kanske genrens fokus på människors känslomässiga beroende av varandra ger möjlighet till fler berättelser där hjältinnan inte bara rör sig från att vara sårbar till att bli självsäker, utan också tvärtom. En vanlig konvention inom romance är ju

den till synes känslökalla hjälten som med hjältinnans hjälp mjuknar. Nuförtiden är även det ombytta förhållandet vanligt, både i svensk och internationell romance. I Sofia Fritzsöns *När äventyret väntar* och Christina Schillers *Brutna små regler* t.ex. har hjältinnan blivit så självständig att hon närmast isolerat sig. Med hjälp av hjälten vågar hon på nytt knyta an till och göra sig beroende av andra.

I en diskussion om romantiska konventioner i brittisk chicklit och romance från sena 1990- och tidiga 2000-talet lyfter Gill, tillsammans med Elena Herdieckerhoff, att hjältinnan i slutet ofta väljer bort en stressfylld karriär till förmån för hem, vila och fritid. Liknande tendenser finns i samtida svensk romance. I Ahrnsteds *En enda hemlighet* lever den framgångsrika Isobel för sitt arbete, men hon lider av omgivningens höga krav och förväntan på henne att alltid vara tillgänglig. I Schillers *Små stjärnor i natten* tvingas Venus att sjukskriva sig från sitt krävande jobb då hon förlorar hörseln. Båda dessa hjältinnor väljer till slut att lämna de framgångsrika karriärer som tagit deras liv i anspråk och hittar istället jobb som ger dem mer utrymme för fritid. I Gill och Herdieckerhoffs analys betraktas sådana beslut som en postfeministisk diskurs och de kritiserar tendensen att framställa en traditionell och hemorienterad femininitet som frigörande genom att kalla den för hjältinnans val. Samma kritik kan riktas mot Isobels och Venus beslut, liksom mot närliggande samtida populärkulturella trender som *soft girls* och nostalgiska hemmafru-konton i sociala medier.

En annan, inte nödvändigtvis motstridig, tolkning är att förstå dem som en reaktion mot samtidens höga prestationskrav. När Isobel och Venus väljer bort sina krävande karriärer understryks i berättelsen att det bör förstås som feministiska beslut. Dessa hjältinnor har tröttnat på att leva upp till andras förväntningar. Genom att göra större rum för avkoppling och njutning signaleras att de är redo att börja finnas där för sig själva. Liknande tendenser att välja lugnare (och mer feminint kodade) liv finns i den angränsande genren feelgood, som parallellt med romance blivit populär i Sverige, där hjältinnorna finner självuppfyllelse som innehavare av caféer och blomsterbutiker (Posti, 41). I ett bredare populärkulturellt sammanhang kan paralleller dras mellan uppmuntran till ett lugnare, vackrare och mer njutningsfyllt liv och det numera ofta konsumtionsorienterade begreppet *self-care*. I svensk romance förefaller det mig dock som att denna populära självvomsorg oftare än annars sätts i förbindelse med smärta. Ibland skildras smärtan som förorsakad av personliga trauman, som den händelse i tonåren som själsligt och kroppsligt sargat hjältinnan i Schillers *Hemligheter små*. Andra gånger förbinds den med samhälleliga problem, som den fettfobiska kultur som kritiseras i *Allt eller inget*.

Självvomsorgen är central även i marknadsföringen av svensk romance och genren hyllas för att den "äntligen [låter] kvinnors njutning ta plats" (Blanchestories). På Instagram ritualiseras njutning i vardagen genom bilder av en bok, ett glas vin och toffelbeklädda fötter framför brasan, eller den dagliga "11-fikan" på Simona Ahrnsteds konto, med vackert framdukade bakverk, blommor och tända ljus. Uppmuntran till njutning och självvomsorg kan betraktas som att den ligger i linje med kommersialiserade, privilegierade och individfokuserade post- och populärfeministiska diskurser. Samtidigt rymmer de bildtexter och kommentarsfält som omger stilerade fika-bilder på Instagram inte sällan mindre vackra berättelser om trötta

hjärnor och smärtande kroppar. I kombination med de slutkörda hjältinnor som figurerar i den romantiska litteraturen vill jag därför föreslå att ett stundom politiserat omfamnande av sårbarhet kan skönjas i och kanske t.o.m. vara utmärkande för svensk romance. Detta skiljer sig alltså från den inom populärfeminismen vanliga strategin att bemöta smärtan genom att bemästra den. I den populärfeminism som formuleras inom svensk romance kan det sårade, trasiga och trötta också tas om hand och den som inte vill luta sig framåt (*lean in*) kan få dra sig tillbaka.⁴

Som jag tidigare nämnt menar Lauri att ett framlyftande av systerskap, av kvinnor som kollektiv, är utmärkande för populärfeminismen i de svenska marknadsföringskontexter som hon studerar. Även om systerskapet är centralt också i *Allt eller inget* vill jag, hellre än som typiskt för det svenska sammanhanget, beskriva framhållandet av en gemenskap mellan kvinnor som typiskt för genren. Romance och annan feminin populärkultur framställs ofta som ett rum mellan det privata och offentliga där en föreställd gemenskap mellan kvinnor – en gemenskap medierad av texter – kan erbjuda tröst, omsorg och erkännande (se t.ex. Radway, 96-7; Abrahamsson 2018, 141-78; Öhman, 144-52). Ett sådant stöttande sammanhang för kvinnor kan, men behöver inte, förstås som feministiskt. Kulturteoretikern Lauren Berlant har t.ex. föreslagit att dessa former för kvinnlig gemenskap bäst beskrivs som *juxtapolitical*, alltså som nära, tangerande, men sällan egentligen särskilt, politiska. Den "kvinnliga klagan" (på t.ex. män) som formuleras i dessa sammanhang, menar Berlant, återskapar mest en normativ femininitet, medan den sällan politiserar och tar formen av krav på förändring (s. viii-x, 1-2).

Nära kvinnogemenskaper förekommer också ofta i romancelitteraturen där t.ex. internationella författarstjärnor som Nora Roberts och Lucinda Riley har skapat framgångsrika romanserier runt grupper av systrar. Inom svensk romance kan nämnas Sofia Fritzsöns trilogi "Systrarna och kärleken" där de tre systrarna, efter att de funnit varsin hjälte, löser sina konflikter och hittar tillbaka till varandra. Systrarnas kärlekshistoria beskrivs alltså på sätt och vis som överordnad deras heterosexuella romanser. Men *Allt eller inget* utmärker sig då den kvinnogemenskap som skildras framställs som en källa till tröst och omsorg men också till politisk kraftsamling. Snarare än att kalla fokuset på kvinnlig gemenskap typiskt för den populärfeminism som förekommer i svensk romance, vill jag alltså påstå att *Allt eller inget* tar en vanlig skildring av kvinnlig gemenskap inom romance och injicerar den med en uttalad politisk betydelse.

Avslutningsvis vill jag rikta blicken mot det läsar- och marknadsföringssammanhang som omger *Allt eller inget* genom att diskutera bokens omslag. I svensk romance är det vanligt att låta berättelsen illustreras av en ensam kvinnogestalt framför en svindlande horisont eller stadsbild. De svenska omslagen lyfter alltså ofta fram hjältinnan som individ framför kärleksparet (en trend som återigen inte är unik för det svenska sammanhanget, men relativt vanlig). Detta gäller även omslaget till *Allt eller inget* och rimmar väl med bokens fokus på Lexias individuella resa mot självförtroende och självförverkligande. På andra sätt motsäger omslaget betydelsefulla delar av bokens innehåll. Romanen om en tjock hjältinna pryds nämligen av en bild på en synnerligen normsmal sådan. Gill och Elias beskriver denna skillnad mellan vad som sägs och vad som visas som typisk för mediala Love Your Body-diskurser.

Medan den skrivna eller talade texten ofta kritiserar rigida skönhetsnormer verkar den visuella texten snarare likna och bekräfta dem (s. 183). Bilden på framsidan av *Allt eller inget* signalerar till läsaren att Lexia knappast kan beskrivas som överviktig, men också att hon själv och många andra bedömer denna normsmala figur som tjock. I detta avseende verkar den kroppspositiva romanen alltså inskräpa snarare än motverka smalhetsideal.

Analysen av *Allt eller ingets* omslag skapar dock fler frågor, bland andra vilken möjlighet författaren själv har att påverka sina böckers design och om det finns fler motsägelser mellan den feminism som uttrycks i litteraturen och det kommersiella system som marknadsför den. Ytterligare en fråga är hur detta upplevs av läsarna. Teorier om post- och populärfeminism tenderar att förutsätta relativt passiva läsare, men en titt på de läsaromdömen som *Allt eller inget* fått på läsarsajten Goodreads vittnar om en bredd av reaktioner, där hyllningar och sågningar samsas med en synnerligen förhandlande syn på boken. *Allt eller inget* beskrivs av många som "stark", "feministisk" och "kroppspositiv", men andra kritiserar hur den behandlar just en sådan tematik. Bland annat lyfts bokens omslag och läsare skriver att de "stör mig otroligt mycket på omslaget som jag upplever motsäger mycket av det boken handlar om" och tycker det är "synd att förlaget valt att ha en smal kvinna på omslaget vilket känns som att det går emot hela bokens syften och poäng" (Goodreads). Många läsare verkar alltså å ena sidan uppskatta boken och å andra sidan kritisera omslaget med hjälp av en analys som är snarlik den akademiska. En diskussion om romanens omslag bekräftar således den ambivalens som jag i denna artikel har velat påvisa i hur populärfeminismen tar sig uttryck i *Allt eller inget*, i svensk romance och i populärkulturen i stort. Den vittnar dessutom om behovet av vidare forskning om relationen mellan författare, förlag, böcker och läsare i den gemensamma produktionen av romancegenrens mer och mindre populära budskap.

Noter

- 1 Bland nya svenska romanceimprints kan nämnas Forum och Bonnierförlagens satsning Love-reads, 2017, samt att HarperCollins Nordic – som ett komplement och alternativ till Harlequin som också ligger inom förlaget – år 2023 lanserade HarperLove.
- 2 Svårigheten i att särskilja post- från populärfeminism diskuteras av Gill och Banet-Weiser själva, i samtal med Catherine Rottenberg som föreslagit det också närliggande begreppet *neoliberal feminism* (Banet-Weiser et al.).
- 3 Även Banet-Weiser ser möjligheter i Halberstams tankar om misslyckandet. För henne finns dock motståndet, som jag nämnt, utanför eller i texter som utmanar dem i centrum av synlighetens ekonomi (et al. 2020, 18-20). Jag analyserar istället en text ur mittfåran för att visa att motsägelser och misstag kan ställa även sådana populära framgångssagor på sned.
- 4 Visserligen finns också många skadeskjutna hjältinnor som finner sätt att bemästra svårigheterna. I Heléne Holmströms trilogi om juristbyrån Svärth & Partners t.ex. förvandlas smärta till handling, då en hjältinna som lider av endometrios ägnar sin forskarkarriär åt att finna ett botemedel mot sjukdomen medan en frånskild och ofrivilligt barnlös hjältinna genomför en ensamstående adoption.

Litteratur:

- Abrahamsson, Elin (2018): *Enahanda läsning: en queer tolkning av romancegenren*, doktorsehandling, Stockholms universitet, Lund: Ellerströms.
- Abrahamsson, Elin (2022): "Rättvisemärkt romantik: Feelgood, flärd och feminism i samtida svensk romance", i Maria Nilson, Piia K Posti (red.): *Speglingar av feelgood: Genre, etikett eller känsla?*, Växjö: Linnaeus University Press, s. 185-230.
- Abrahamsson, Elin (2021): "Superwomen, Latte Dads and Feminist Alphas: Negotiations on Feminism in Contemporary Swedish Popular Romance Novels", i *Journal of Popular Romance Studies* 10, s. 1-20.
- Ahrnstedt, Simona (2017): *Allt eller inget*, Stockholm: Månocket.
- Ahrnstedt, Simona (2015/2016): *En enda hemlighet*, Stockholm: Månocket.
- Ahrnstedt, Simona (2014/2015): *En enda natt*, Stockholm: Månocket.
- Ahrnstedt, Simona (2016/2017): *En enda risk*, Stockholm: Månocket.
- Alstadt, Ann Charlott (2017): "Det är inte synd om duktiga flickor", *Aftonbladet.se*, 1 mars 2017, <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/2avOq/det-ar-inte-synd-om-duktiga-flickor>, inhämtad 11 januari 2024.
- Ambjörnsson, Fanny (2010): "En säker plats: alternativa familjer, relationsanarki och flersamhet bland unga queeraktivister", i Ann Banér (red.): *Barnets familjer ur barnkulturella perspektiv*, Skrift Nr. 43, Centrum för Barnkulturforskning, Stockholms universitet.
- Banet-Weiser, Sarah, Rosalind Gill och Catherine Rottenberg (2020): "Postfeminism, Popular Feminism and Neoliberal Feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in Conversation", i *Feminist Theory* 21.1, s. 3-24.
- Banet-Weiser, Sarah (2018): *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Durham: Duke University Press.
- Banet-Weiser, Sarah (2018b): "Postfeminism and Popular Feminism", i *Feminist Media Histories* 4.2, s. 152-56.
- Berlant, Lauren (2008): *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham: Duke University Press.
- Blanchestories (2022): "Här får äntligen kvinnors njutning ta plats" (intervju med romanceförfattaren Heléne Holmström), *Blanchestories.com*, 25 mars 2022 <https://blanchestories.com/sex-fragor-till/har-far-antligen-kvinnors-njutning-ta-plats/>, inhämtad 16 januari 2024.
- Dosekun, Simidele (2015): "For Western Girls Only? Post-Feminism as Transnational Culture", i *Feminist Media Studies* 15.6, s. 960-75.
- Elias, Anna Sofia & Rosalind Gill (2014): "'Awaken your incredible': Love your body discourses and postfeminist contradictions", i *International Journal of Media & Cultural Politics* 10.2, s. 179-88.
- Fritzson, Sofia (2017): *När äventyret väntar*, Stockholm: HarperCollins Nordic.
- Ganetz, Hillevi (2004): "Kulturforskaren som fönstershoppare? Erfarenheter från ett kulturforskningsprojekt", i Lena Gemzöe (red.): *Nutida etnografi: Reflektioner från mediekonsumtionens fält*, Nora: Nya Doxa, s. 55-71.
- Gill, Rosalind och Elena Herdieckerhoff (2006): "Rewriting the romance: New Femininities in Chick Lit", i *Feminist Media Studies* 6.4, s. 487-504.
- Gill, Rosalind och Shani Orgad (2015). "The Confidence Cult(ure)", i *Australian Feminist Studies* 30.86, s. 324-344.
- Gill, Rosalind (2007): "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility", i *European Journal of Cultural Studies* 10.2, s. 147-66.
- Goedecke, Klara (2020): "Walk the Talk. Men's Friendships, Progressiveness and Postfeminism in

- Swedish Television”, i *Culture Unbound* 12.3, s. 444-65.
- Goodreads (2024): “Ratings & Reviews for *Allt eller inget*, Simona Ahrnstedt”, <https://www.goodreads.com/book/show/35922722/reviews>, inhämtad 11 april 2024.
- Greider, Göran (2017): “Duktig liberal”, *Aftonbladet*, 14 februari 2017: <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/KJvnE/duktig-liberal>, inhämtad 11 januari 2024.
- Halberstam, Judith [Jack] (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press.
- Halberstam, Judith [Jack] (2011): *The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart (1981/2005): “Notes on Deconstructing ‘The Popular’”, i Raiford Guins & Omayra Zaragoza Cruz (red.): *Popular Culture: A Reader*, London: SAGE, s. 64-71.
- Holmqvist, Sam och Ann Werner (2023): *Feministiska kulturstudier: En introduktion*, Lund: Studentlitteratur AB.
- Jakobsson, Hilda (2018): *Jag var kvinna: Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner*, doktorsavhandling, Stockholms universitet, Göteborg: Makadam förlag.
- Jakobsson, Hilda (2019/20): “Skev”, i *Lambda nordica* 25.1, s. 150-54.
- Kamblé, Jayashree, Eric Murphy Selinger och Hsu-Ming Teo (2021): “Introduction”, i *The Routledge Research Companion to Popular Romance Fiction*, New York: Routledge, s. 1-23.
- Kay, Katty och Claire Shipman (2014): *The Confidence Code: The Science and Art of Self-Assurance – What Women Should Know*, New York: Harper Collins.
- Lauri, Johanna (2021): *Feministiska fantasier: mellan marknad och feminism*, doktorsavhandling, Umeå centrum för genusstudier, Genusforskarskolan, Umeå universitet.
- Leffler, Yvonne (2012): “Chick lit som självhjälps- och rådgivningslitteratur”, i Maria Nilson och Helene Ehriander (red.): *Chick lit: Brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*, Stockholm: Liber.
- McRobbie, Angela (2004): “Post-Feminism and Popular Culture”, *Feminist Media Studies* 4.3, s. 255-64.
- Nilson, Maria (2015): *Kärlek, passion och begär: om romance*, Lund: BTJ Förlag.
- Ohlsson, Birgitta (2017): *Duktiga flickors revansch*, Stockholm: Månepocket.
- Posti, Piia K (2022): “Feelgood som genre och genrevärld”, i Maria Nilson, Piia K Posti (red.): *Speglingar av feelgood: Genre, etikett eller känsla?*, Växjö: Linnaeus University Press, s. 27-67.
- Radway, Janice (1984/1991): *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Regis, Pamela (2003): *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sandberg, Sheryl (2013): *Lean In: Women, Work and the Will to Lead*, New York: WH Allen.
- Schiller, Christina (2018): *Brutna små regler*, Stockholm: HarperCollins Nordic.
- Schiller, Christina (2017): *Hemligheter små*, Stockholm: HarperCollins Nordic.
- Schiller, Christina (2019): *Små stjärnor i natten*, Stockholm: HarperCollins Nordic.
- Simonaahrnstedt.se (hemsida), inhämtad 15 januari.
- Spielberg, Lauren (2016): “All Hail Simona Ahrnstedt: Sweden’s Queen of Romance Makes Her U.S. Debut”, i *RT Book Reviews*, juli 2016, s. 18-9.
- Thornham, Sue (2000): *Feminist Theory and Cultural Studies: Stories of Unsettled Relations*, London: Arnold.
- Werner, Ann & Marika Nordström (2013): “Starka kvinnor?: Förebilder och tjejer i musikproduktion och musikkonsumtion”, i *Tidskrift för Genusvetenskap* 2.3, s. 112-29.
- Öhman, Kristina (2023): *Ett tjejlit rum: Tidningen ‘Starlet’ 1966-1996*, doktorsavhandling, Göteborgs universitet, Möklinta: Gidlunds förlag.