

PARALLELLAKADEMIN.

Skriv ngt om att skriva avhandling.

Skriv om vad detta är.

Skriv om skammen.

Skriv om kronologin.

Att inte kunna skriva/anpassa/ramar/organisera/koncentrera.

ATT GÖRA:

ur: EN ENASTÅENDE KARRIÄR, Martin Engberg, 2017.

Det vettigaste hade förstås varit att gå hem igen, men det skulle ändå inte ha tjänat något till. Jag befann mig i slutet av min doktorandtjänst och ingenting kunde nu ändra på det.

s. 7

En brinnande skrift avtecknade sig på insidan av mina ögonlock och den skriften var min avhandling och allting var ohjälpligt förlorat.

s. 9

»Det är alltså helt uppåt väggarna! Det vi har att göra med här är i själva verket ett Frankensteins monster. Det finns inte ett ben, inte ett lillfinger till resonemang som inte tycks vara hämtat från idéernas slaktbord. [...]«

s. 10

JAG:

Känslan av att texten finns, brinnande inuti ögonen: Är det en förlust eller vinst? Hur jag affirmerar att jag jobbar med *skam* som metod.

Hur jag tänker på frankensteins monster. Läser:

In these circumstances, I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley's Frankenstein. Like the monster, I am too often perceived as less than fully human due to the means of my embodiment; like the monster's as well, my exclusion from human community fuels a deep and abiding rage in me that I, like the monster, direct against the conditions in which I must struggle to exist.

MY WORDS TO VICTOR FRANKENSTEIN ABOVE THE VILLAGE OF CHAMOUNIX
PERFORMING TRANSGENDER RAGE Susan Stryker

Angående slaktbordet: Min mormor var kallskänka. Min farbror och farfar jagade älg under hösten. Om eller när älgen sköts, kördes den till mormor och morfars garage. Där byggdes stora provisoriska bord upp av träbockar och gamla dörrar (hur kunde dessa förrådsutrymmen vara fulla av så många avhakade dörrar?) täcktes av gamla lakan och därefter plast. Där sågades sedan älgen upp. Som barn såg jag köttet arbetas. Jag visste vad detta skulle leda till: En frys full av älgkött. Detta kött som serverades varje söndag och form av *köttklump*. En maträtt som bara växte i min mun. Växte och växte. Tuggade och tuggade.

Min handledare skriver att texten ännu är osmält.

Mormor kunde namnge alla älgens delar, liksom rådjurets, liksom kons, liksom grisens. Varje kroppsdel ett namn, relatera de olika delarna till de olika djurkropparna. Liksom avdelningens systematik. Liksom botanikens systematik. Dela upp och sortera. Slaktbordet är ursprunget för kunskapen. Läkarna som lär sig av obduktionen. Gräver upp liken på natten för att kunna studera och organisera kunskapen om kroppen. Kunskapen är en blodig historia. Kunskapen är en slakt.

Jag måste bara omfamna.

Var ligger slutet i förhållande till hemmet?

Disputation (diskussion)[\[redigera\]](#) | [redigera wikitext](#)

[Hoppa till navigering](#)[Hoppa till sök](#)

Uppslagsordet "pro gradu" leder hit. För finländsk avhandling för kandidat- eller magistersgrad, se [avhandling pro gradu](#).

Disputation var i äldre tider ett meningsutbyte eller lärd strid. En disputation krävdes för att erhålla olika akademiska examina eller titlar, men även för att få en befattning som lärare. Disputationer, främst baserade på motsättningen mellan [skolastiker](#) och [humanister](#), var den viktigaste formen för vetenskapligt utbyte vid 1100- och 1200-talens [universitet](#)^[1] men utvecklades därifrån till en form för akademisk examina, som blev basen för dagens [disputationer](#) där man försvarar sin avhandling.

Ända in på mitten av 1800-talet var avhandlingen oftast författad av preses och tryckningen bekostades av respondenten. Disputationer var därmed enda sättet för universitetslärare att få sina vetenskapliga alster tryckta utan att behöva betala tryckningen själva. Troligen var det därför som disputationerna urartade till tomma formaliteter av tvivelaktigt vetenskapligt värde, utan den tankeövning som ursprungligen var dess kärna. Disputationerna stördes dessutom ofta av olämpliga uppträdanden. 1852 års stadgar avskaffade dessa missförhållanden och det bestämdes att den som ville vinna [doktorsgrad](#) själv skulle författa sin [avhandling](#) och försvara den offentligt,^[2] så som det går till vid en modern [disputation](#).

Avhandling[\[redigera\]](#) | [redigera wikitext](#)

[Hoppa till navigering](#)[Hoppa till sök](#)

För Avhandlingar före 1852, se [disputation \(diskussion\)](#).

En **avhandling** är ett lärt arbete avsett att framläggas vid en offentlig [disputation](#).^[1] [Akademiska](#) avhandlingar är [licentiatavhandlingar](#)^[2] och [doktorsavhandlingar](#),^[3] som båda räknas som [vetenskaplig publicering](#). I samband med [prästmöten](#) kan [prästmötesavhandling](#) ventileras. En numera mindre vanlig benämning på akademisk avhandling eller [doktorsavhandling](#) är **dissertation**.^[4]

doktor (latin *do'ctor* 'lärare', av *do'ceo* 'lära', 'undervisa', 'utbilda'),
förkortning *dr*, den högsta lärdomsgraden vid universitet och
högskolor. Denna grad var i äldre tid förutsättningen för att få undervisa och innebar samtidigt en rätt att undervisa. Doktorsgraden har numera i Sverige ersatts av [doktorsexamen](#), men doktor kvarstår som titel på dem som avlagt denna examen, en titel som är specificerad efter fakultetstillhörighet; teol.dr, jur.dr, med.dr, fil.dr, ekon.dr, tekn.dr etc. Doktorsgraden har sina rötter i de medeltida universiteten. Den infördes dock först relativt sent (i Sverige 1864) för de filosofiska fakulteterna. Jämför [akademisk examen](#).

För doktorsexamen krävs fullgjorda prov och en godkänd [doktorsavhandling](#), som försvarats offentligen vid [disputation](#). Insignierna till doktorsvärdigheten brukar utdelas vid [doktorspromotion](#). En fakultet kan hylla en förtjänt person genom att göra honom till hedersdoktor (*doctor honoris causa*).

I dagligt tal är doktor titel för en läkare.

ur: MAKEN, Gun-Britt Sundström, 1976 //// en förhållanderoman....

Punktligt inför varje terminsskifte är existensångesten över mig. En vacker morgon står den vid sängen igen och väser: Vad gör vi med vårt liv?

Att det tar minst fyra år att skriva en avhandling är inte mycket att slänga i käften på den.

[...]

Frågan vad vi bör göra med vårt liv har jag misströstat om att få besvarad. Jag vet inte hur jag skulle bära mig åt för att mista mitt liv för att bevara det.

s. 295

Formuleringsglädjen berusar mig snart, innehållet blir därefter. Gustav säger att man måste bestämma sig för vad det ska handla om innan man börjar skriva, men jag bara skriver; vad det handlar om får väl läsaren avgöra.

s. 119

Jag ringer Gustav för att ställa två frågor: a) Vill du gifta dig med mig? b) Lovar du att bli läroverksadjunkt så att du kan försörja mig? Jag har visserligen tidigare tagit ed av honom att inte bli adjunkt, men vad som helst bara jag slipper bli anställd, hellre parasit, hellre prostituerad, ja hellre adjunktsfru.

s. 85

JAG:

Ja. När jag var åtta år tyckte min lärare Hanelle att jag skulle bli lärare, som mamma. Innan dess hade jag hyst den största respekt och tillgivenhet för Hanelle. Men den dog. Skulle jag bli lärare? Skulle jag bli min mamma? Jag fylldes av en vidunderlig ångest. Jag lovade mig: Aldrig lärare. När jag var 16 sa min vän Cornelia: Snälla, gör världen en tjänst och bli lärare. Jag hade hjälpt henne genom matten, genom engelskan, genom fysiken och samhällsvetenskapen. Jag kände hur jag dog *inside*. Nu sitter jag här. Finansierar delvis mitt doktorandprojekt med undervisning (titeln är just, adjunkt). Känner mig som en kombination av Martina och Gustav, adjunkt och adjunktsfru i ett. Ingen rast och ingen ro. Bara skam över att vara det jag ju lovat mig att aldrig bli. Varför känns det ändå inte *så himla farligt*?

Jag skriver, nu skriver jag. Jag börjar skriva. Vet inte vad. Skriver om läsningen som sker ostrukturerat (jag vet ju inte ens vad jag läser innan jag läser, ännu mindre vad jag skriver innan jag skriver). Vaga idéer. Försöker läsa min egen text och avgöra: VAD HAR JAG SKRIVIT? Oklart om jag lyckas.

Jag tänker:

Jag vet inte hur jag skulle bära mig åt för att mista mitt liv för att bevara det.

Jag vet inte hur jag ska varken mista eller bevara livet. Jag tänker:

Jag vill inte dö jag vill bara inte leva.

Som Ann Heberleins bok (som jag inte läst) heter. Eller i Sara Granérs omskrivna titel:

Jag vill inte dö jag vill bara inte leverera.

Och jag fortsätter leverera. Oläsbart utkast efter oläsbart utkast.

Bevarar dem alla i hårddisk och hjärta.

Pharmakon (philosophy)



2 languages

- [Article](#)
- [Talk](#)
- [Read](#)
- [Edit](#)
- [View history](#)

From Wikipedia, the free encyclopedia

This article is about Pharmakon (philosophy). For other uses, see [Pharmakon \(disambiguation\)](#).

See also: [Pharmakos](#)

hideThis article has multiple issues. Please help [improve it](#) or discuss these issues on the [talk page](#). ([Learn how and when to remove these template messages](#))



This article **may be in need of reorganization to comply with Wikipedia's [layout guidelines](#)**. (*September 2022*)

This article **relies excessively on [references](#) to [primary sources](#)**. (*September 2022*)

In [critical theory](#), **Pharmakon** is a concept introduced by [Jacques Derrida](#). It is derived from the Greek source term φάρμακον (*phármakon*), a word that can mean either remedy, poison, or scapegoat.^{[a][1]}

In his book "[Plato's Pharmacy](#)",^[2] Derrida explores the notion that [writing](#) is a *pharmakon* in a composite sense of these meanings as "a means of producing something". Derrida uses *pharmakon* to highlight the connection between its traditional meanings and the philosophical notion of [indeterminacy](#). "[T]ranslational or philosophical efforts to favor or purge a particular signification of *pharmakon* [and to identify it as either "cure" or "poison"] actually do interpretive violence to what would otherwise remain undecidable."^[3] Whereas a straightforward view on Plato's treatment of writing (in [Phaedrus](#)) suggests that writing is to be *rejected* as strictly poisonous to the ability to think for oneself in [dialogue](#) with others (i.e. to [anamnesis](#)). [Bernard Stiegler](#) argues that "the [hypomnesic](#) appears as that which constitutes the *condition* of the anamnesic"^[4]—in other words, externalised [time-bound](#) communication is necessary for original creative thought, in part because it is the [primordial support](#) of culture.^[5] However, with reference to the fourth "productive" sense of *pharmakon*, Kakoliris argues (in contrast to the rendition given by Derrida) that the contention between [Theuth](#) and the king in Plato's [Phaedrus](#) is not about whether the *pharmakon* of writing is a remedy or a poison, but rather, the less binary question: whether it is productive of [memory](#) or [remembrance](#).^{[6][b]} Indeterminacy and ambiguity are not, on this view, fundamental features of the *pharmakon*, but rather, of Derrida's [deconstructive](#) reading.

Relatedly, *pharmakon* has been theorised in connection with a broader philosophy of technology, biotechnology, immunology, enhancement, and [addiction](#). [Gregory Bateson](#) points out that an important part of the [Alcoholics Anonymous](#) philosophy is to understand that alcohol plays a curative role for the alcoholic who has not yet begun to dry out. This is not simply a matter of providing an anesthetic, but a means for the alcoholic of "escaping from his own insane premises, which are continually reinforced by the surrounding society."^[8]

A more benign example is [Donald Winnicott's](#) concept of a "[transitional object](#)" (such as a [teddy bear](#)) that links and attaches child and mother. Even so, the mother must eventually teach the child to detach from this object, lest the child become overly dependent upon it.^[9] Stiegler claims that the transitional object is "the origin of works of art and, more generally, of the life of the mind."^{[9]:3}

Emphasizing the third sense of *pharmakon* as scapegoat, but touching on the other senses, Boucher and Roussel treat [Quebec](#) as a *pharmakon* in light of the discourse surrounding the [Barbara Kay controversy](#) and the [Quebec sovereignty movement](#).^[c]

Persson uses the several senses of *pharmakon* to "pursue a kind of phenomenology of drugs as embodied processes, an approach that foregrounds the productive potential of medicines; their capacity to reconfigure bodies and diseases in multiple, unpredictable ways."^[11] Highlighting the notion (from Derrida) that the effect of the *pharmakon* is contextual rather than causal, Persson's basic claim – with reference to the body-shape-changing [lipodystrophy](#) experienced by some HIV patients taking anti-retroviral therapy.^[d]

It may be necessary to distinguish between "pharmacology" that operates in the multiple senses in which that term is understood here, and a further [therapeutic](#) response to the (effect of) the *pharmakon* in question. Referring to the hypothesis that the use of digital technology – understood as a *pharmakon* of [attention](#) – is correlated with "[Attention Deficit Disorder](#)", Stiegler wonders to what degree digital relational technologies can "give birth to new attentional forms".^[9] To continue the theme above on a therapeutic response: Vattimo compares interpretation to a virus; in his essay responding to this quote, Zabala says that the virus is onto-theology, and that interpretation is the "most appropriate *pharmakon* of onto-theology."^{[12][e]} Zabala further remarks: "I believe that finding a *pharmakon* can be functionally understood as the goal that many post-metaphysical philosophers have given themselves since [Heidegger](#), after whom philosophy has become a matter of therapy rather than discovery[.]"

267:

Helst vill jag doktorera i både latin och litteraturhistoria, och vara kulturjournalist på en tidning med arbetskamrater, och leva som fri skribent. Och som översättare – för varje dag som går vittrar mina språkkunskaper, de rinner bort som sand mellan fingrarna...

/////Å. känner jag mig inte alldeles som Sundström! Jag vill också göra, vill också ha, ALLT ALLTALLT. Min mormor heter ju faktiskt också Gun-Britt. Men inte hände henne något av detta, hon var som sagt kallskänka. Men hon berättar ännu, ofta, igen och igen, om hur hon gick till skolan som barn. Så långt hon fick gå. Men hon fick börja ett år tidigare, för det var lika bra att båda barnen gick samtidigt. Och hon hade mer läshuvud än sin bror. Och hon läste och läste. Men när hon var tretton fick hon sluta. Då var hon tvungen att börja arbeta. Men hon hade biblioteket Svalan. Jag ärvde tre böcker efter henne: Ing-Britt Erikssons *Märit*, Sara Lidmans *Din tjänare hör*, Gerda Antis *Jag reder mig nog*. Och jag fick vad hon inte fick. Arvet tungt i nacke och längs ryggraden. Nu måste det väl bli en avhandling.

196:

Efterhand alltmer övertygad om att det aldrig kommer att bli någon avhandling. Totalt oinspirerad. Det enda jag bryr mig om är doktorstiteln. Och det räcker visst inte som drivkraft.

/////Å. känner jag mig inte alldeles som Sundström! Vill jag inte också bara få den, äran och berömmelsen, titeln på ett papper, ngn liten bokstav att sätta före eller efter namnet. Gör jag det bara för statusens skull? Nåja, har ju redan förlorat så mycket status i det att jag gjort bort mig alldeles så många gånger i dessa akademiska kretsar. Min otålighet: aldrig kan jag vara tillräckligt noggrann. Aldrig kan jag följa reglerna tillräckligt väl för att formulera en akademisk mening. Meningslöst blir det. Försöker tänka att det är just det som är min styrka: att jag har så svårt att anpassa mig. Det kommer göra mig till en förnyare. Å, kan man rimligen ha mindre hybris. Skam, skam, skam och åter skam.

191:

3 augusti

Jag har kommit till insikt. Som en blixtnad från klar himmel. Plötsligt blev allting som det skulle. Att hon inte förstått det förut.

Det är filosofi jag ska doktorera i.

**Här imiteras veckopressnovellernas standardbeskrivning av hur
huvudpersonen kommer till klarhet om vem som är Den rätte.**

4 augusti

Insikten förbi. Som en blix. Efteråt.

//////Nåja. Å, känns det väl så! Ja! Om än inte angående filosofi? Även om jag alltid tvivlar på att det är *litteraturvetenskap* jag ska hålla på med – borde jag verkligen analysera det jag själv gör? Är inte det att ta ifrån mig själv den magi jag måste intala mig att jag pysslar med för att något alls ska kunna bli skrivet? Inte blev det filosofi för någon av oss... Ja, ja, jag kan väl ta filosofien sedan. Men insikten, den känner jag. Kommer och går. Oftast på natten. Euforin och ångesten. Över detta! Över något som ingen egentligen ber mig göra! Som ingen rimligtvis har nytta av! Suck.

138:

Jag fastnade för din beskrivning av den stora k. som besatthet, som en utväxt. Det är just min föreställning: ett slags svulst, något som lever sitt eget liv inuti en, oberoende av ens vilja och oberoende av vad man företar sig. Att få någon på hjärnan som en fix idé. Kärlek = en mental hjärntumör?

Hörde av Helga att du funderar på att göra en bok av eländet. Gör det! Varför ska bara jag skriva böcker? Sitt inte och vänta tills du tycker att du har en presentabel avsikt.

//////Ersätt Kärleken med:

språket/litteraturen/skrivandet/skrivandet/skrivandet/bekräftelsebehovet. Så passar det utmärkt på mig. Som en hjärntumör (född i kräftans stjärntecken vet jag allt om cancer). GÖRA EN BOK AV ELÄNDET. Just så. Ja. Inte skriver jag! Heller göra bok. Och helt utan presentabel avsikt. Knappar in mina bokstäver utan syfte. Utan mål och mening. Utan ärende. Inte kan jag vänta!

Ursäkta.

Abjektion^[redigera | redigera wikitext]

[Hoppa till navigering](#)[Hoppa till sök](#)

Abjektion är ett filosofiskt begrepp skapat av [Julia Kristeva](#) och avser ungefär förnedring eller känsla av uselhet, och används bland annat inom feministisk forskning, bland annat för att tyda gränsen mellan 'jaget' och 'främlingen' i oss alla, det vill säga det udda eller "[den Andre](#)".



Innehåll

- 1Allmänt
 - 1.1Abjekt i konsten
 - 1.2Abjekt i forskning om jämställdhetsfrågor
- 2Referenser

Allmänt^[redigera | redigera wikitext]

Som Kristeva beskriver det i "Pouvoirs de l'horreur" handlar abjektion om spädbarnets separation från modern, det vill säga skapandet av 'jaget' och den egna identiteten: "je *m* 'expulse, je *me* crache, je *m* 'abjecte dans le même mouvement par lequel 'je' pretends *me* poser" (ung. "jag stöter ut *mig*, jag spottar ut *mig*, jag abjekterar *mig* i den rörelse genom vilken 'jag' upprättar *mig*")^[a]. Konceptet abjektion innebär det mellanting eller rummet som uppstår mellan separationen av 'jaget' och allt annat – både i materia och mentalt.

[Toril Moi](#) beskriver det lämpligt som ett "symptom av att vara på gränsen, nästan som i en psykos, där 'jaget' är otydligt samtidigt som 'jaget' inte ännu är."^[a] Detta diffusa koncept är å ena sidan omöjligt att tyda eller definiera, för att inte tala om att beforska, medan det å andra sidan är en väsentlig nyckel till ett flertal forskningsfrågor då det är fullkomligt subjektivt och kan särskilt användas och används i en feministisk kontext. På så vis har termen fått betydelse i diskussioner om bland annat främlingsfientlighet ur ett feministiskt perspektiv.

Med abjektion syftar Kristeva även på den "ångest", som hon beskriver som irrationell rädsla utan grund, som uppstår som reaktion till främlingar och det främmande. Som exempel i "Étrangers à nous-mêmes" tar hon den ångest som en infödd kan känna inför en utlänning eller invandrare i ens omgivning då den infödda reagerar på sin egen "ofullständighet"^[a] som tar sig i uttryck av [xenofobi](#) gentemot utlänningen. Dock har teorin bakom den även ansetts kontroversiell, i enlighet med Kristevas stil överlag. Bland andra kritiserar [Jacqueline Rose](#) Kristeva för hennes paradoxala "pre-oidipala" moder i "Pouvoirs de l'horreur". Enligt Rose presenterar

Kristevas teori ett dilemma som uppstår då hon försöker bryta med "feminina" normer för att sedan visa sig vara fullkomligt förankrad i "feminina stereotypier".^[2]

ur SKARP, Helena Dahlgren, 2022

Efter tre år tog jag ut min magisterexamen; efter fem började jag skriva på min avhandling. Det kunde ha blivit en briljant karriär. Allt gick som på räls tills jag, och kort därefter Sebastian och jag, spårede ur. [...] Alltså hoppade jag av, lät allt falla i träda, men nu vill jag tillbaka. Och finns det något bättre sätt att visa att man är tillbaka än att knata upp till sin handledare med en mirakulöst färdigskriven avhandling? (s. 58)

I Helena Dahlgrens *Skarp* (2022) försöker den "kaotiska" Emma Wijkman skriva en avhandling om sin favoritförfattare Beata Skarp. Kaotisk betyder: att inte kunna ta hand om sig, psykisk sjukdom, beroendeproblematik, är bisexualiteten en del av problematiken, begäret, tröttheten. Men främst: det att inte kunna skilja mellan fiktion och verklighet. Emma lyckas få ett vistelsestipendium på Beatas (hon som tog livet av sig!) släktgård. Skogen, naturen – Emma skriver om den: så som jag också varit besatt av det icke-mänskliga! Hon följer i fotspåren (franskans "je suis" betyder både: "jag är" och "jag föjer", jag har varit besatt av detta). Att inte kunna hålla distansen.

I denna thriller får det dödliga konsekvenser. Ja, Beata blev som inte självmördad men mördad, ja, hennes släktingar, ja, en lesbiska destruktivitet, ja, hämnd och svartsjuka, ja, drunkningen, förgiftningen, Emma nästan död, allt, invirat i fiktionen.

Är det vad som kommer hända mig?

Besatthet, besatthet!

Citatet beskriver en avhandlingsprocess som fallerar: sluta svara på mejl. Som söker sin lösning i ett mirakulöst färdigställande – men här är det väl inte realistiskt? Känns som om min process varit besatt av processen – att följa upp, rapportera, den vetenskapliga metoden måste kunna följas: därav mitt eget kaos: jag som inte kan arbeta strukturerat, min struktur som bygger sig, ombygger sig, fallerar, återuppstår, mördar mig!

Känner så starkt för Emma! För Beata! Jag kunde också vara så nära, det destruktiva, det dödliga. Jag känner också faran! Liksom Fagerholms alla flickor är nära den, döden och faran...

Att blotta det misslyckade, så som Dahlgren låter Emma göra, eller, göra för läsaren. Ååå. Jag skriver min bredvidtext som en thriller. Är min död strikt fysisk eller intellektuell, är det någon skillnad. Kan konsten bevara akademien eller dödar de varandra, ångest ångest som arvedel i ett mörkt och kallt hus på landet. Skriver. Vidare. Som i en /mar/dröm.

Del 1: Tre litterära perspektiv på våldtäkt.

Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019) cirkulerar kring, snarare än handlar om, den brutala gruppvåldtäkten av Sascha Anckar. Romanen kan sägas bestå mer av språk än av handling, eftersom handlingen är så skarpt filtrerad genom språket, så att det enda som händer är det som kan uttalas. Texten är som ett pussel av nykapitalistiska klichéer, men kan också beskrivas som en kollektivroman, där fokus aldrig hålls vid en punkt under lång tid, istället utforskas en rad perifer positioner. Klichéerna rör sig kring det ytliga, det trevliga, men låter också en djuriskhet komma in, genom metaforer och närhet till sällskapsdjur och den roll dessa spelar i en samtida (romanen utspelas 2007-2014) bloggbeskriven värld. Istället för att vara en förklaring till varför våldtäkten sker, eller ett grävande i psykologi och brottets detaljer, rör sig berättelsen på ytan, låter ytan bli det enda djupet, och experimenterar med språket för detta. Antologin *Novel Districts* (red. Kristina Malmio och Mia Österlund, 2016) samlar artiklar om Fagerholms författarskap, men publicerad innan *Vem dödade bambi?* Innehåller den ingenting om denna roman. Jag vill dock se *Bambi* som en del av Fagerholms samlade verk och läsa den i linje med den tradition Fagerholm skapat. I *Novel Districts* framhålls hur Fagerholms prosa präglas av en mix av experiment och underhållning, av postmodernism och metafiction. Den sysslar med flickskap, och blandar trivialt och poetiskt, präglas av internationalitet i hur den inkorporerar engelska fraser och internationella musikaliska och filmiska verk. Det är en prosa fylld av rörelse och performativitet, lek och allvar. Fagerholm skildrar kvinnlighet på gränsen till tragedi och vrede, och termen ”gurlesk” används i antologin för att beskriva hur Fagerholm behandlar feminism och femininitet. Vidare analyseras Fagerholms romaner inom ramarna för strömningar som posthumanism och queer studies. Här kan särskilt noteras hur ett deleuzianskt blivande används i analysen – och jag frågar mig hur detta kan användas för en analys av *Bambi*? Jag ser det som att *Bambi* kanske snarare skildrar en samtid där blivande och den politiska radikalitet som Fagerholms tidigare romaner skildrar, blivit en del av mainstreamkulturen, och kanske därigenom förlorat sin subversivitet – men, kan man ändå läsa in motstånd i texten? Jag märker att jag vill göra det. Vidare behandlar *Districts* Fagerholms intertextualitet, hur texten består av alluderingar och citat. Detta spår finns även i *Bambi*, och jag frågar mig om detta kan kopplas också till #metoo? *Bambi* utspelar sig innan rörelsen tog fart, men är skriven efter. Kanske kan #metoo-rörelsen i sig sägas skapa en egen intertextualitet, där berättelser knyter an till varandra och där en persons erfarenheter speglas i andras. Jag menar att det intertextuella verkar på olika sätt i Fagerholms olika texter, respektive inom #metoo. Dels innebär intertextualiteten för Fagerholms gestalter att de placeras in i en (västerländsk) kultur, från filosofer till såpoperor, vilket i exempelvis *DIVA* skapar ett slags genistatus åt huvudkaraktären. Dels skapar alla citeringar och upprepningar i *Bambi* ett dömande samhälle, en yta där individerna reduceras till varumärken, till de klyschor de uttrycker, och där berättelsen om våldtäkten nödvändigtvis sker med färdiga formuleringar, som reducerar också händelsen till en klyscha. Det blir tydligt att *Bambi* inte ger intertextualiteten samma effekt som #metoo-rörelsen, i vilken

upprepningarna och igenkänningstematiken skapar en atmosfär som stärker de utsatta, men också dömer de utpekade förövarna. I *District* framställs Fagerholms stil som ett kvinnligt sätt att berätta, och det knyter an till hur hon använder sig av och skevar färdiga uttryck. Detta blir ett sätt att skriva utifrån en kvinnlig position av tystnad. Kvinnor har genom historien tystats och Fagerholm har i tidigare romaner gett dessa kvinnor en särskild sorts röst. I *Bambi* förblir dock, upplever jag, Sascha tyst, vilket jag tänker lyfter upp hennes position som offer som en omöjlig position. Fagerholms texter är fyllda motsägelsefulla kvinnoporträtt, revolutionära och utsatta, och i *Districts* lyfts det fram hur detta i sig är feministiskt. Hur är *Bambi* som roman feministisk? Det är en fråga som inte snabbt kan besvaras, men det finns i ansatsen att berätta om männen och samhället, om dessas grymhet, en feministisk ton. Om Fagerholms tidigare romaner oftast handlat om kvinnlig vänskap beskriver hon här oftare manlig. Och där hennes romaner i *Districts* flera gånger beskrivs som parodi och förvrängning av flickboksgenren, så är det här snarare kriminalromanen som förvanskas. *Bambi* skildrar ett förortssamhälle, där Grawellska Flickhemmet, för fallna flickor, står i centrum. Samhället blir som en flock, det vänder sig mot Sascha och gör henne till just en fallen flicka, det skuldbelägger, förminskar brottet, men gör det också till ett event och spektakel. Samhället blir som en kör, där alla uttalanden bildar musikaliska omkväden. Mellan flickorna och mellan pojkarna finns i romanen hela tiden en underliggande homoerotik, liksom det finns en erotik i kapitalismen. Fagerholms text skapar genom sina citat och vändningar en förvirring, världar att gå in i, och språket runt våldet blir en del av detta, ibland "totalcornigt", ibland med sprickor som låter läsaren falla in i en avgrund. Hela samhället berättas runt våldtäkten, här finns så många olika stories och detaljer, all handling i romanen utgörs av berättande. Jag tänker att det är ett sätt att härbärgera tragedi och trauma och därigenom bli revolutionär. Jag tänker på att inte kunna hantera sin egen kraft, tänker på vad #metoo gjort med samhället och feminismens nya roll som inkorporerad och omdiskuterad i mainstreamkultur, och jag tänker på den nya godheten och en kultur av straffande. Detta vill jag relatera detta till deterritorializing, främlingskapet och en "foreign style", så som det används i *Districts* för att beskriva Fagerholms skrivande. Invanda mönster och formuleringar används, men på oväntade och främmande sätt, vilket skapar instabilitet. Saga-Lill läser i Gustens bok: "Att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som främling." Fagerholm tvingar läsaren att älska något främmande inom sig. I *Districts* lyfts det fram hur Fagerholms hjältinnor ägnar sig åt "refusing adulthood", vilket kan relateras till begreppet "kiddults" i *Bambi*, men som också tvingar fram frågan: Är detta en motståndshandling eller tecken i tiden? I tidigare romaner blir motståndet mot vuxenblivandet just motstånd, men här är det något alla ägnar sig åt, och det blir då snarare som en flykt från ansvar. Kaisa Kurikka lyfter fram narrativet i *DIVA* som ett "Becoming-Girl of Writing", en "Line of Flight", och diskuterar hur romanen arbetar i en deleuziansk processfilosofisk anda. "Becoming is the series of events taking place between heterogenetic bodies that enables something else to emerge." (s.41) Här lyfts kraften i fabulerandet fram, hur det är politiskt och skapar samhörighet, transformation, och en sorts "Minor Literature", en litteratur för minoriteter, som i sig själv bär på något revolutionärt. Hanna Lahdenperä skriver om att läsa fiktion som teori (vad finns då kvar för akademikern att göra?) och jag frågar mig hur ser det ut här? I *Bambi* finns dekonstruktion, destabiliserande humor, och en sorts "Technological Sublime"

(exempelvis spelar bloggen och kameran viktiga roller), det finns en "Excess of Information". Jag tänker att *Bambi*, till skillnad från Fagerholms tidigare romaner, är tydligare centrerad kring en händelse än till person/er. Det som då uppstår, kan inte enkelt knytas till en person och dennas transformation, om något transformeras genom de berättelser som skapar och skapas av våldtäkten så är det förtortssamhället, men hur det sker är svårtolkat och dubbeltydigt. Kristina Malmio beskriver en text som är som internet, igen kan detta kopplas till #metoo, som har en rhizome-struktur, vilket lätt kan appliceras på *Bambi*. Internet och bloggvärlden är dock i *Bambi* ingen fristad utan en yta för marknadsföring av självet. Detta, menar jag, skulle kunna läsas som en följd av hur något som tidigare var ett undergroundfenomen blir en del av mainstreamkulturen. Anna Helle lyfter fram hur kärleken och döden hos Fagerholm är mycket nära och intrasslade i varandra som en melodramatisk fantasi, vilket skapar en sentimentalitet, och jag tänker på det liksom kladdiga, tänker att det finns i klichéerna, en klibbig yta. Våltäkten omgärdas av en rad romantiska föreställningar. Maria Margareta Österholm analyserar det gurleska och queera begär som finns i *Den amerikanska flickan*, och jag undrar, var finns begäret i *Bambi*? Sötheten och det groteska finns här, men jag upplever flickorna här som skrivna utifrån, eller är utifrånblicken inåtvänd och internaliserad? Fagerholm skapar egna flickrum i andra romaner, men inte här, här finns inget eget rum, allt är alldeles blottat. Vad finns det för gurleskt i bloggvärlden och hur relaterar det till kapitalismen? Jag menar att det finns ett tydligt bejakande av vissa delar av kapitalismen hos det gurleska, och att det i det som liksom följer med strömmen också finns något överdrivet och gränsöverskridande. Ann-Sofie Lönnngren reflekterar kring "Human-Animal Metamorphoses" (ordet djur förekommer 36 gånger i *Bambi*, kaniner, rådjur och hundar förekommer ännu oftare), hon läser djurblivande som motstånd mot heteronorm, men i *Bambi* kan jag inte riktigt se det så, här finns istället en stark allians mellan det flickiga och det djuriska, det söta, men det skapar också bilden av någon som är utsatt och hotad. Djurblivandet kan inte rädda flickan från våldtäktsmännen. Mia Österlund diskuterar läsbarhet och reception, assemblage, process och becoming. Vad kräver texten av läsaren? Ja, vad kräver *Bambi*. Jag gör här ett försök att läsa *Bambi* som del av Fagerholms verk, och möter då likheter och motstånd. I mitten av romanen tar våldtäkten form som tydligast, och kring detta håll rör sig texten. Jag fastnar för hur fotografierna blir bevis för vad som hänt, hur Gusten hanterar rättvisan och bekännelsen, blir beroende av att bli dömd, medan Cosmo vill göra film och det visuella skapa något, kanske agentskap? Men jag fastnar mest för Sascha, blir hon någonsin subjekt eller måste man se henne som något annat? Vilken typ av läsning kräver denna text? Vilken typ av förståelse av våldtäkt? Jag känner typ under hela läsningen att jag vill sjunga Tomas DiLeva: Vem ska man tro på tro på tro på tro på när tro på när allt är såhär. Fagerholm skapar en obehaglig stämning genom en stor mängd trevligheter, här förblir allting otydligt, ingen kan komma renad ut ur denna roman, jag tror att man som läsare måste kapitulera, försjunka i det fagerholmska språkspelet, men inte förvänta sig någon styrka eller frigörande blivande. För här finns i centrum inte en omöjlig men kraftfull flicka, utan en grupp pojkar som gör något våldsamt. Hur fungerar lagen i detta? Som en korrupt språkmaskin. Hur fungerar tiden i texten? Frasen "vem är jag i gyllene september" upprepas men det är alla andra tider, gyllene september kommer aldrig och något jag kan aldrig bli till. Närmast ett jag-försök kommer Gustens försök att skriva om det, som både lyckas och

misslyckas. Jag läser det som om våldtäkten hos Fagerholm blir reducerad till det som kan sägas om den. Och det är aldrig tillräckligt. Det finns inget språk för smärtan och våldet, det finns bara försök att dölja. Det går aldrig att komma ifrån denna språkbrist. Hela samhället skapas runt detta. Och där förblir det.

I *Män kan inte våldtas* (1975) av Märta Tikkanen blir Tova Randers på sin fyrtioårsdag våldtagen av Martti Wester, en man hon inte känner. Efter en tid, fylld av våldsamma mardrömmar, beslutar hon sig för att hämnas och göra detsamma mot honom. Jag läser romanen som en gestaltning av könsroller, ibland en parodi över dessa, ibland en tragisk dissektion. Våldtäkten liknar på många sätt äktenskapet. För ex-mannen Jon Randers hade äktenskapet egentligen inget som helst med Tova att göra, utan om egendom och hur den relateras till andra mäns egendom. Mycket av Tovas reflektioner i romanen gäller ex-mannen, hon ägnar exempelvis mycket tanke åt hans moral: Ett brott är inget brott förrän det upptäcks. Detta kan appliceras på hur våldtäkten här inte blir brott förrän den synliggörs. Tova vill inte berätta för någon att hon våldtagits, hon vill att det hemlighålls, men när hon hämnas gör hon det för att alla ska få veta. Det är ett sätt att koppla samman brottet med offentlighet och skam. När Tova en tid efter våldtäkten möter Martti känner han inte igen henne, så liten betydelse har hon för honom, medan hon själv inte kan glömma en enda detalj i hans uppenbarelse. Här visas, åter, hur männens sexualitet handlar så lite om kvinnan, hon fråntas identitet, blir en egendom och byte. Utifrån denna position som identitetslös är det som Tova agerar. Hon kan dock inte göra honom till en tom projektyta, hon funderar över vad det är som gjort honom till denna våldsverkare, är det uppväxten, äktenskapet? Här sker en sorts psykologisering som inte finns med i Fagerholms roman. Könsrollspelet synliggörs i en annan episod. Väninnan Elina Lindström måste på grund av sjukdom operera bort ett bröst. Hennes kvinnlighet blir stympad och hon blir en halv människa. Här kopplas människskapet till konststillhörighet, och Tova reflekterar hur världen gör människor till män och kvinnor, men kanske är det hon gör ett sätt att ta sig ut ur detta mönster. När Tova frågar en advokat om straffet för att våldta en man får hon svaret att män inte kan våldtas, det är juridiskt omöjligt. Det är med den vetskapen som Tova utför sin hämnd. En hämnd hon ser som en banbrytande handling och ett prejudikat. Hon vill förändra. När hon väl utför våldtäkten visar det sig att själva handlingen inte tycks skada Martti lika mycket som hotet om att anmäla till polisen, att det synliggörs. Det tycks alltså endast handla om en form av skam och heder, Martti riskerar inget förrän Tovas handling betraktas som våldtäkt. I artikeln ”’Män kan inte våldtas’? Märta Tikkanen, Stieg Larsson och heteronormativitetens gränser” (*TfL*, 2013:3-4) skriver Kristina Fjelkestam om hur det finns ett behov av att studera våldtäkt inom ramarna inte bara för maskulinitet, men också femininiteter och heterosociala spel mellan kvinnor, samt att maskulinitet också måste ses som en del av femininiteter. Hon undersöker Tikkanens roman och Larssons *Män som hatar kvinnor* och deras gemensamma hämndtematik, i relation till en upprepningens ambivalens. Fjelkestam menar att ”Tovas maskuliniseringsprocess inleds vid romanens vändpunkt, det vill säga när hon inser att hon måste lämna offerrollen och hämnas”, men sedan skrivs hon ut ur den patriarkala ordningen genom att osynliggöras då kampen om Marttis manlighet blir en kamp mellan män. Fjelkestam beskriver romanens slut

som ”en skärande sorglig ironi att Tovas son begår samma typ övergrepp som hon själv har blivit utsatt för, och i denna mening blir upprepningen snarare en reproducering av den hegemoniska maktstrukturen”. I jämförelse med Larssons roman skriver Fjelkestam bland annat att ”liksom i Tikkanens roman används alltså både juridiska fakta och militära liknelser i gestaltningen av sexuella övergrepp” och att ”Lisbeth tror inte att det är någon idé att vända sig till polisen, den institutionaliserat hegemoniska maskuliniteten, vilket det ju bevisligen inte heller var i Tova Randers fall”. Och slutligen att ”I Larssons roman handlar alltså våldtäkten inte om mäns vaginala penetration av kvinnor, som hos Tikkanen. Men för båda romanerna gäller att förnedringen är det centrala i hämnden, liksom den varit det i övergreppet. Det är alltså inte våldet och smärtan i sig som ska hämnas, utan maktlösheten och skammen. Skillnaden mellan romanerna ligger i synen på penetrationen, vilken i sin tur baseras på respektive romans tidstypiska syn på kön och våldtäkt.” Tikkanens roman skrivs in i en radikalfeministisk tradition. Fjelkestam kopplar också sin analys till filmvetenskapens begrepp ”Final Girl”, där en kvinna i skräckfilmen får maskulina drag när hon besegrar en femininiserad manlig mördare, ett begrepp som myntades för filmer skapade ungefär samtidigt som Tikkanens roman gavs ut. Det finns flera likheter mellan Fagerholms roman och Tikkanens. Jag tänker dels på likheten i stilen och berättarpositionen, det finns en slags utomstående berättarinstans som håller viss distans till romanens gestalter, och använder uttryck som ibland gränsar till det klichéartade. Likhet finns också i hur det berättas runt brottet, hur allt är centrerat runt det men hur samtidigt en rad andra händelser får ta plats. Dels tänker jag på intertextualiteten, i Tikkanens fall motiveras den av att Tova arbetar på bibliotek, och därigenom förs en rad litterära referenser in. Så finns också en likhet i att offret (Tova, Sascha) inte vill polisanmäla, men att förövaren (Tova, Gusten) gör det, det finns i båda romanerna en diskussion om lagen, hur den inte kan hantera brottet.

Fredrik Backmans *Björnstad* (2016) har handlingsmässigt många likheter med Fagerholms *Vem dödade bambi?* Den skildrar småstaden, flocken, klass, drömmar och klassresa, de unga och lovande. Skillnaden ligger i stilen, där Backmans roman har en mindre särpräglad sådan. *Björnstad* är en berättelse om hockey, den skildrar alla i det lilla samhället Björnstad som kollektivroman. Orten har inget annat än sitt hockeylag, det är det som är hjärtat, och för det kan stadens människoflock, björnarna, göra vad som helst. Romanen centreras kring pojkarna, de unga, de som bär på framgången, i en stad präglad av tävling och konkurrens. Det som sker är att Kevin, den kanske mest lovande av de unga spelarna, under en fest våldtar Maya. Detta splittrar hela samhället. Maya väljer först att inte polisanmäla, men när hon gör det tas Kevin in till förhör, missar slutspelsmatchen och laget förlorar. Detta är en roman om att välja laget framför jaget, klubben först, alltid. Metaforen ”björnen i sig” ligger inbäddad i Orts- och romannamnet, och någonstans handlar allt om det djuriska, om gränsen för det mänskliga. Det är en berättelse om tonårslivet, barndomen som tar slut, om maskulinitet, våldet i sporten, staden som djur, sexmetaforerna kring sporten och de manschauvinistiska och homofoba glåpord som skapar lagandan och dess tystnadskultur. Här skildras hur det är att växa ur barndomen, att inte vilja berätta men göra det för att skydda andra, för det är det som händer, Maya övertalas att anmäla för att Kevin annars kan utsätta andra. Detta får mig att tänka på

någon sorts idé om ansvar, offrets ansvar. Det sägs först att "ord är små saker", men det ändras snart till att "ord är stora saker". Det är berättelsen om våldtäkten som står i centrum, själva upplevelsen och händelsen skildras relativt kort, liksom också i de två tidigare diskuterade romanerna. Själva dådet sker i mitten av boken, men genom hela finns en narrativ struktur som låter berättaren cirkla runt händelsen och hur olika personer i staden uppfattar det. I centrum står inte flickkropparnas utsatthet utan pojkropparna, deras vikt och storlek, hur de alltid blir bedömda. Karaktären Ana uttrycker det vid ett tillfälle, efter våldtäkten på den bästa vännen att "aldrig ska hon begripa hur det kan finnas folk som föredrar människor framför djur", hon finner trösten i hundarna, och jag tänker på ett human-animal-perspektiv på våldtäkt. Kan det sägas vara "människans natur" som skapar det sexuella våldet, och är det i så fall det specifikt mänskliga eller det naturliga? I Backmans roman fungerar djuren både som metaforer och som konkreta kroppar, som metaforer blir de ett slags hot, björnarna, skapar ursinnet, våldet, medan de faktiska djuren, hundarna blir en fristad från mänsklig grymhet. Det finns en gränslöshet i ursinnet, Mayas mamma som vill döda Kevin och hockeyns förlorare som bara vill döda. Här finns föräldraperspektivet, att vilja skydda barnen. Begreppet "anklagelsen" som får en dubbel betydelse, mot Kevin, att han är våldtäktsman, och mot Maya, att hon är en lögnare, en hora, att hon gör en falsk anklagelse. På det sättet blir våldtäkten ett brott som gör offret till förövare. Liksom hos Fagerholm finns hela tiden ytan som ett slags djup, hur det talas om det, hur det syns utåt. Men detta är inte enbart kopplat till våldtäkten, denna är snarare en del av en helhetsbild av samhället. Här finns "Gruppen", de våldsamma supportrarna, jag tänker på hur våldet finns inskrivet i samhället, här fungerar sporten och brottet som politik, hela näringslivet och stadens organisation involveras. Romanens text är full av frågor som öppnar upp för diskussion såsom: Vad är en stad, ett samhälle, en människa, ett lag, en grupp? Frågorna blir också besvarade och det skapar ett utifrånperspektiv på det som händer men också blir en reflektionsyta. När Maya blir våldtagen och detta kommer ut blir hela hennes familj hotad, för hon riskerar att förstöra Kevins karriär och hockeylagets alla chanser. Liksom i *Bambi* och *Män kan inte våldtas* är lagen inte tillförlitlig eller tillräcklig, förundersökningen blir nedlagd. Därför måste hämnd ske på annat sätt. Liksom Tova i Tikkanens roman tar Maya saken i egna händer. Hon fejk-skjuter Kevin för att han ska veta vad rädsla är. Och där lämnas läsaren.

Del 2: Två filmiska perspektiv på våldtäkt.

I teveserien *Unbelievable* (Netflix, 2019) blir Marie våldtagen i sitt hem. När hon berättar om händelsen blir hon inte trodd, hon agerar inte som ett offer förväntas, hon kan inte BERÄTTA trovärdigt, och efter en tid så tar hon tillbaka sin anmälan, säger att hon hittat på allting. Flera år senare jagar poliserna Karen Duval och Grace Rasmussen en serievåldtäktsman. Hans tillvägagångssätt liknar det Marie utsatts för. Och nu blir offren fler och fler, i flera olika åldrar och tillhörande olika grupper, etniciteter, samhällsklasser. Efter en tid av undersökningar konstaterar Duval och Rasmussen att de jagar en man som tillhör polisen eller liknande, att han kan lura lagen och se luckorna i polisarbetet. Detta är en serie om de våldtagna, vi får se deras liv bli ruinerade, själva dåden beskrivs i flashes, korta brottstycken,

fragmentariska minnen, i ett försök att skildra traumat. Det är också en serie om att bli som besatt av att hitta den som gjort detta. För Duval och Rasmussen står lika mycket i fokus som de brott de utreder. Jag tänker att det handlar om lagen kontra de som jobbar med lagen. Här finns en lag som är skriven, men den existerar bara i hur den appliceras på den faktiska verkligheten, en verklighet som uppstår i det som kan berättas. Här finns två poliser som jobbar med lagen, men också mot lagen, mot de lagens män som vill tysta ner, inte utreda, som förnekar Maries berättelse och som utnyttjar lagens hål. Det är en skildring av hur hämnden och rättvisan sker genom lagen men att brister inom polisen och lagen synliggörs, det är endast genom Duval och Rasmussens besatthet som lagen kan straffa den som begått brotten. Detta är en fiktiv filmatisering av en verklig händelse och en prisbelönad artikel. Här används klassiska karaktärer från kriminaldramat, de två poliserna blir ett omaka par vars privatliv blir en stor del av berättelsen. Men jag fastnar särskilt för detta. För skildringen av dem som inte själva blivit utsatta men som inte kan släppa det. Brottet biter sig fast i dem och de biter sig fast i det. Det är som om det brott som sker mot de våldtagna kvinnorna upplevs av poliserna som ett brott mot alla kvinnor, mot dem själva. Det blir personligt och privat. Jag tänker att det handlar om skam och upprättelse, mer än om grävande i brutalitet och vältrande i misshandlade kvinnokroppar, för detta är en närmast lågmäld historia. Det finns i detta en tydligt feministisk och ibland pedagogisk ansats. Är det såhär en våldtäkt kan berättas? Genom denna skildring blir våldtäkten något som en ond förövare gör, det blir ett dåd vars brottsling blir obegriplig. Men de utsatta blir synliggjorda. Jag ser det som en upprättelse, men också som en berättelse som skriver in sig i en tradition av godhet och dömande.

Liksom *Unbelievable* handlar *I'll be Gone in the Dark* (HBO, 2020), till skillnad från de romaner jag diskuterat, om en serievåldtäktsman. Serien är en dokumentär som skildrar journalisten Michelle McNamaras sökande efter mannen som begått en stor mängd våldtäkter och även mord. Jag fastnar åter för seriens fokuset på den som undersöker. Det är som om McNamara försökte (hon dog 2016) härbärgera traumat, hon blir som beroende av att undersöka och ta fast gärningsmannen. McNamara och en annan kvinna som intervjuas kallar sig "warriors", och kör bil genom USA med ett "mission" att lösa detta mysterium. Dokumentären är lika mycket en hyllning till McNamara som en undersökning av fallen. Serien skildrar hennes privatliv och vem hon var, hon beskrivs som en helylletjej, en all-american girl, utan vilja bli känd, och med en vilja att ge sitt jag för det hon vill åstadkomma och för sin besatthet. Vid ett tillfälle beskrivs hur hon att slukar researchen som mat, det framställs som ett verkligt behov och begär att få veta mer om detta brott. Det uttrycks att hon, liksom flera andra i dokumentären har en vilja förstå varför han gör detta, men när jag ser serien tänker jag ändå att det handlar om något annat, för jag förstår honom aldrig, bjuds aldrig in att förstå, han förblir ändå ett monster. Jag uppfattar det snarare som en fascination för mannen och "hantverket", tillvägagångssättet, det är en slags besatthet av en annans, våldtäktsmannens, besatthet. Detta är också en skildring av media. Jag tänker på true crimes popularitet, varför vill man se, höra och läsa om detta? Jag kan bara spekulera, men upplever att det i serien finns en vilja att skildra någon sorts Annanhet, det finns monster, om hemmet, det välkända, finns som trygghet i relation till detta farliga. Jag tänker mig en vilja att göra sig

själv till god genom att ligga nära det brutalt onda. För det är inte bara McNamara som intresserar sig för fallet. Det redogörs för internetforum som skapas kring brotten, och hur dessa utvecklar ett eget språk, de insatta blir som en egen subkultur och hittar en gemenskap. Serien är också en historisk exposé över hur våldtäkt betraktats av allmänhet och lagen. De olika tidslagren varvas: Rädslan och mediebevakningen när det hände respektive McNamaras senare intresse. Det handlar om att intressera sig för något historiskt att inte släppa fastän det var länge sen. Jag tänker att det finns något om nationalism i detta, i hur mördaren och våldtäktsmannen beskrivs som ett hot mot den amerikanska vardagen. Här visas motpoler upp: De lyckliga heteroäktenskapen kontra "the rapist". Det blir en bild av ond och god maskulinitet. Brotten som sker i *hemmet*, denna trygga och heliga plats, och hur det blir hotat, men just därför framställs som om det borde vara tryggt och att hotet kommer utifrån, från den ansiktslösa främlingen, han som såg det som "a game". Serien jobbar med iscensättningar av vad någon berättar, och har en ganska typisk dokumentär framtoning, detta innebär att jag som tittare aldrig exponeras för explicit våld. Allt handlar istället om berättelsen om det som händer, om språket. Dessa två teveserier skiljer sig från de tre romanerna, i och med att serierna skildrar en främling som bryter sig in i hemmet, medan romanerna handlar om en känd eller halvt känd man. Brottet i serierna kommer utifrån, i romanerna, framförallt *Bambi* och *Björnstad*, inifrån. Jag funderar på hur maskulinitet fungerar här, femininitet och feminism? Maskuliniteten delas i serierna upp i godartad och ondskefull, det är snarare en ensam galning än något som vem som helst skulle kunna göra. Det blir lite av en freakshow. Femininiteten framstår som hotad, men i och med de kvinnor som vägrar släppa, finns också en feministisk ingång. Jag läser dessa fem historier som bilder i ett kalejdoskop, som perspektiv på våldtäkt, som möjligheter till fiktion, till språk, till tal.

rådjuren flyger i skogen¹
hur ska jag som aldrig varit offer härbärgera denna texten
vad har jag för rättigheter
min kropp som en torkad aprikos i mossan
skumma saker
det är som om alla vill skada, vill att detta ska vara den ultimata
skadan, vill att detta ska leda till
REVENGE
den galna kvinna, låt mig låsa henne in på vinden
vinden ränner över gatorna, upp och ner, man får skylla sig
själv
man är alldeles ensam
sex är när man är alldeles nära en annan person, varje stund, nu
varje timme, har människor sex och gränserna, mellan dem och mig,
jag skulle vilja bry mig om dem men jag känner bara mitt torkade
skal och blodet som sipprar ur porerna, ut över den pälsiga huden
detta är inte en enskild händelse
den enskilda händelsen är ett kollektiv
bred ut
en knäckemacka med smör och ost
ät, du måste äta
djurets hjärta
vad gör platsen med brottet, vem får gå på platsen (utan att...)
pojkar, pojkar
familjens ägor (jag tänker på en flickkropp ägd av sin mamma sin
morbror sin bror, jag tänker inte att det handlar om kultur eller
biologi, det är bara det att något ruttnande finns inuti flickan och
detta måste omhändertas, jag är rädd att det ska lukta om mina
armhålor och om fittan, jag är rädd att någon äcklas, därav, en

¹ Detta är en text fristående från men ändå del av mitt forskningsprojekt om våldtäktsmotivet i Monika Fagerholms Vem dödade bambi? och Fredrik Backmans Björnstad. Jag har skrivit ner min läsning som poesi, för jag tror att poesin är ett språk som kan tillföra något. Jag har skrivit ner mina känslor och tankar för jag tror på ett slags "situated knowledge" att det är viktigt att minnas vem man är och från vilken punkt man läser texten. Jag vill använda detta för jag tror att det privata är politiskt och att forskningen är personlig, och att jag är begränsad i min gränslöshet, det finns inget objektivt. Denna text är ett undantagstillstånd och ett resultat av en plats och en tid. Jag tror att någonstans i denna text kan något relevant hittas.

snårig tråd, ägandet, frånskriv, symbios kontra autonomi, kollektiv karisma, man känner sig mkt trött)

det fagerholmska vattnet, vid vatten, sjöarna, swimmingpoolerna, det ligger en sådan flickkropp i vattenytan, vem kan simma, vem kan svimma

om den våldtagna efteråt blir en karriärkvinna vad sker då med hennes lilla by, vad skulle de säga till varandra, ryggdunkande, man behöver motstånd för att växa

skriv om det så får det väl ändå mening : rubriksättaren

vad gör musiken med knullet, att ha det som soundtrack, trakasserad, vässad in till blyertsstiftet, penetrera ngt in genom huden, de små hålen i skinnet där vätska och kärlek kommer in, kärlek nästan oskiljbar ifrån hat

hur skulle man kunna älska en son, om jag fick en son skulle jag kunna älska honom, en pojke, vad ska man göra med pojkskapet, man känner en stark trötthet

tröttheten ligger så nära rädslan

vad innebär entreprenör skapet, när det finns inuti hjärtat, vad gör framgången och viljan till framgången, hur ska sascha sen gå framåt, hur cirklar alla runt händelsen som blivit hon

kan man ge en händelse ett kön

att byta sitt namn, att inte vilja heta stefan, att bära sig ut från den mobbades skolgård, tänker mig att stämningen är så som i *ondskan* att det är kamratuppfostran osv & då kan man inte se flickan som annat än händelse, nej, varje kropp är en tid i den här texten världen är en plats för ägande, kapitalismen som genomsyrar könet och tiden

hur känns det att ha ett så räddhågset hjärta

talet måste följa ett mönster, cirkeln runtomkring dådet & kroppen klassen & strävan efter success : successionen & arvet : vad man bär inom sig, vad som kommer ut under en brutal gruppvåldtäkt, vad som sprids som smitta mellan köttkropparna, ytorna, insidorna, jaja internationellt gångbart ELLER ? var är det som detta skulle kunna ske, det universella våldet, det av pengar drivna, alla vill bli rika, framgångsrika, alla djur är giriga ELLER

vilket narrativ som funkar, ge ett kön åt berättelsen, ge en kör åt samhällsköttet

att forma och formulera (ett ömsint våld ja, för din skull, bejbi)
det är så smärtsamt att vara utelämnad åt sitt varumärke, jag känner blodet droppa på bloggsidorna på visitkorten på individens identitet
man kan inte klandra någon det att den vill vara JAG

citera pga allt som kan sägas har redan sagts det handlar bara om hur man kan tala det finns inga röster bara textmeddelanden och språket måste liksom cirkla in

läsa läsa läsa läsa

lyxhustrun : vad som sker i hemmet, vad den man känner kan göra mot en, en plats där alla känner alla, det är en social tillställning denna gruppvåldtäkt jaja

att bli för sig en främling, känner bara främlingar, känner med alla främlingar, den främmande känslan

hos fagerholm är djuren oskyldiga : rådjur, kaniner & hundar med fåniga namn. hos backman är djuren björnar & lejon. rovdjur kontra bytesdjur. hos båda finns djuret i människan, är människan nära djuret. vad gör människan & mäskligheten med våldtäkten ? *björnen inom sig / främlingen inom sig* : det finns inuti en ngt som inte är medvetet, jag tänker att det okända inuti individen är kollektivet
den djupa ytan

(klubben, beach club, klubben, gossarna)

LAGEN ÄR SÅ OTILLRÄCKLIG lagen har bara språket som

INTE TILLRÄCKLIGT (vem säger vad)

djuren som sex, som ägda, som hjärtan, som kött, som

KANINERNA : minns från de tidigare fagerholmska texterna, minns att de är bultande hjärtan, att ligga, i sin tillvaro, så nära kaninen

PLATSEN PLATSEN PLATSEN PLATSEN PLATSEN PLATSEN

platsen & händelsen (våldet) som ett resultat av alla andras stories, otroheten, flytten, framgången mm

att vara kvar på orten på PLATSEN i staden vad kallar man detta samhälle

hur förhåller sig detta till LÖGN & SANNING

hetero-love & den gränsöverskridande bästisrelationen, homoerotiken
i det som ligger bortanför våldtäktssexet, finns det sex vs kärlek
eller sex & kärlek, klumparna, klumparna

en berättare utifrån & att berätta om sig själv (utimiteten, den
ytliga inombords existensen)

karma (?)

jag har aldrig blivit sexuellt trakasserad, jag önskade ibland att
jag blev det när jag var cirka femton för som alla vet är det det
enda sätt för en flicka att veta att hon finns, följaktligen visste
jag aldrig om min existens, när jag var tjugoåtta var jag så trött
på att aldrig kunna relatera till sex (inte för att jag inte hade
haft sex, jag hade haft det med killar & tjejer & transpersoner, men
aldrig känt att det var najs eller kul eller organiskt) att jag
startade en insta-profil som ägnade sig åt fetisher, där fick jag
massor av uppmärksamhet från män, de skrev till mig att de ville
knulla mig och vad de kunde GE TILL MIG, GÖRA FÖR MIG, GÖRA MED MIG,
jag kände en form av triumf och också en bedövande sorg

vuxna som är barn & barn som är vuxna, finns det frihet eller
storslagen brist i detta

husen, byggnaderna

jag tänker på en slags våldets arkitektur

filmindustrin : att göra en film om det som hände : det filmiska,
finns det i texten, & björnstad som blivit filmad, hur blir detta
våldssex film, vilka vinklar, bilderna, kropparna som inte är
kroppar mera

vad gör ordet VÅLDTÄKT

PENGAR PENGAR PENGAR PENGAR PENGAR PENGAR PENGAR PENGAR PENGAR
PENGAR

nya pengar, entreprenörskapet inuti hjärtat, vs gamla pengar, råd
att tro på den klassiska kulturen

är pengar & sex samma sak, ett ägande, tillträde, ingången, gratis
är gott, en så dyr ålcarpaccio att äta med blicken från fotot

det ljudisolerade rummet & LJUDET av våldtäkten, att maya ... HUR
LÅTER HON VAD SÄGER HON : tystnaden

mödrarna : föräldrarna, arvet, försvaret, tron & tystnaden

parodi på ett jag, på kärlek, ja "kärlek" ja, kär, lek, de är ju så himla unga bara barn, barn kan inte hållas ansvariga, nej, ja, just så

hur skriver fagerholm om citationstecknen, det som, som språket gör, gör en distans, gör till ett påhitt ngt som inte helt och fullt är verkligt, finns det ord utan citationstecken, ord som är identiska med sin innebörd, finns det ngt som verkligen sägs, kan sägas, blir en parodi på en våldtäkt, det verkligt parodiska är mer smärtsamt än ngt annat

pojken som får eller inte får den uppmärksamhet han behöver & tycker sig ha rätt till, det som återkommer, att pojkarna måste ömmas, vad flickorna måste nöja sig med, medellösa

LAGARNA : ngt otillräckligt, milda domar, lagarnas språk, vad man säger om, som

pojkarna var ju så lovande

media medierad mediekåt medlem medskyldig medgörlig med

operan & sporten (ishockeyn & konståkning, isen, vassa kanter, kallt & hetta, vitt)

vad som kunde bevisas ...

BROTTE

sundheten & cancern

"men sanningen... i form av berättelse... i bitar, bitar, bitar" ja men det säger ju allt så

vitt vitt vitt ett fruktansvärt ljus en snö snö snö det finns ett ljus där allt & inget kan döljas : renheten

hur kunna fortsätta vara kvar i den här världen ?

det finns ingen ungdom²

vad är ondska

ondska = kaos (nd)

pengarna kan ersätta lagarna : en Satans rättvisa

ett så långt efterarbete, avslutet kan aldrig bli

äter sig igenom

får sascha av cosmo upprättelse är det en hämnd som måste ges henne eller påtvingas henne vad vill hon egentligen hon vill bara ha

² [Lainauksesta kysymys taas: Löytyykö suomennettuna Ingeborg Bachmannin lausetta, joka on käännetty ruotsiksi näin: "Vem är jag i gyllene september?" | Kysy kirjastonhoitajalta \(kirjastot.fi\)](#)

pengarna man vet inget om henne blir som en myt utav krasshet detta
hände henne men hennes person hennes identitet hennes offerskap är
som suddigt och irrelevant man blir (inte) sugen på att veta mer man
vill bara att något ska skrapas, ut ur livmodern, föda ett litet
missfoster en aborterad pojke man vill stryka ondskan över kinden
man vill känna bitterheten som i en apelsinmarmelad, mot tungan
so emotional i need to say it in english

FUCK

bank-bank-bank

man läser läser svävar som ovanför bygden dessa personer ser vad de
gör runt en fluga på väggen on the wall in the mall man anar en oro
vad skulle man annars göra det finns, inuti flickskapet, en ständig
oro som yttrar sig som
horighet/duktighet/strulighet/bulimi/borderline/gränslöshet/ALLT man
är alltid ett villebråd som sådan kan man bara bekräftas
musiken, bränderna : att älska fullständigt okontrollerat
frågorna frågorna

är ungdomen den enda som inte minns att det var bättre förr : den
gudomliga glömskan ty ungdomen är gudomen, be om Nåd, bär ett kors,
krysset när man siktar med geväret, djurets hjärta
allt du bygger kan andra förstöra : allt du ges kan tas ifrån dig
(bär med dig mantran i bakhuvudet, när det dunkas mot sänggaveln,
spotta det i ansiktet)

uppväxten, bara barn, vara barn, bara vara, det finns en inneboende
våldsamhet i varat, äcklet

vulkaniserat gummi, resterna, i rabatterna i kroppen, odlingen,
berättar om en ort som bara är en organism, förklara för mig
det krävs bara ALLT

samhällets platser : visar upp klasserna, skikten, sikten, ut över
snön, norrut, playan

skillnad mellan ort och ort, villorna mm, hur mottas våldet, vad
samlas det kring

man kan inte bo på den här platsen bara överleva den (gäller detta
Alla Platser är platsen mer en kropp man inte kan bebo, vad har jag
här att göra)

kommunen jaja politiken jaja lägg det bara i köttet, jaja

vad gör NAMNEN med våldet (ingen kan kalla mira annat än mia, maya måste skrivas med y, stefan måste bytas mot cosmo : när finns det en fri vilja, när är det ett brännmärke)

fuck i helvete kunde jag gjort nåt annat med mitt liv
drömmarna

drömmarna (de som drömmer)

äktenskapen (våldets äkthet)

vinnarna, hjärtana (pojkar som aldrig förlorar, vännerna som aldrig är som när man är femton)

tystnaden & skammen, det finns en stolthet i bygden i det att man vet att skämmas, därav tystnaden

vad våldet ger till byn

hockeyn tvingar hormonerna att växa, som tomater som pressats tillmognad, drivhuset, gör hormonerna stressad, pressar fram våldet & sexet, kan man förklara ge skulden åt alla

"klubben först"

aldrig våra egon : är våldtäkten en egoistisk handling ? ja&nej, det är ett våld bortom jaget kanske, vad vet jag

man kan säga : temperament (man kan tala om temperaturen & behovet att kompensera ortens kyla)

det är den privilegierade pojken som är förövaren & jag tänker på att uppfyllas av känslan att MAN HAR RÄTT man kan unna sig man är van att få vad man vill ha man kan inte acceptera ett NEJ man vill inte ge ngn nåd

JAKTEN : nerverna : FLOCKEN : jaga i grupp

pälsen (är namnet på pubben i björnstad & pälsen finns på kaninerna som knullar som kaniner & på hunden som rymmer ur handväskan, det är ngt med backmans & fagerholms pälsar, det mjuka i djuret, & kapitalismens symbolik)

karriärkvinnorna finns i dessa stories vad spelar de för roll vad gör karriärkvinnan med våldtäkten ?

bästisarna BBF:sarna den homoerotiska vänskapen eftersom : kärlek är bara en hang-up, sex är bara ett övergrepp, friendship lasts 4-ever

NATUREN

ett kollektiv som byggs runt stjärnor, det finns inget planlöst kollektiv, det finns bara skarpa hierarkier i kollektivet, det finns bara att alla satsar allt, för att få stjärnan att fortsätta lysa : laget större än jaget : men ngn är alltid alla

pratandet orden hur detta blir en berättelse vad som kan sägas ut ur vilken vinkel

ordet POJKARNA

vad kan en pojke göra

PRESSEN : skulle den förlåta det oförlåtliga, var går gränsen för, vad är en gräns, på gränsen till sammanbrott, gränsen till BROTT, psykbryt, mänsklighetens gräns, lagarnas, kropparnas

hockey är som religion : gud i detta, gudar & gudinnor, en himmelsk nåd/rätt/rättvisa, det finns ingen gud, guden e död

sportens kroppar

att OFFRA (sig & mig & dig etc etc)

bära fram till guden, till lagen, rätt ska vara rätt, en maträtt som är ens favorit & som man får äta varje dag

sex-sarkasmen hahahahahhhhhahahhahhhahaaaaaa

kontrollen över kroppen

tiden : de vuxna som endast minns att vara femton-sjutton, vad fan är livet (?)

hur länge kommer orten att minnas, inte så länge, bara 4-ever

adrenalin, stormen : den okontrollerade kroppen

vinnarna förtjänar alla hockeyhoror de får knulla vem de vill det är laget som bestämmer det finns inga flickor kvar

barndomen dör : de är bara barn (kungen är död länge leve kungen)

allt är en tävling ju

slå vad om att man kommer få LIGGA : hundra spänn, den spända stämningen, spänn av, kroppen, späd ut ngt, full koncentration, så trött, så mkt alkohol i blodet

"gav honom signaler"

kevins hus, ett sjukt hus, alla dessa rum : VÅLDTÄKTENS ARKITEKTUR, huset som organism & möjliggörare, medberoende

hon säger ju NEJ

NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ tusenfalt NEJ NEJ NEJ NEJ

NEJ NEJ NEJ

Hej. Nej.

varnar alla flickor, men dessa pojkar är ju bekanta, de främmande
männen inuti pojkarna

SKRATTET

tydligheten

ett blivande, att bli en vara, att vara, att inte längre vara,
utanför kroppen

denna händelse kommer aldrig att sluta

den giftiga stoltheten

reaktion : dödskamp & så : VITTNET : att detta, sker, bevittna, be
om, se, en synlig grej som, HAR DETTA HÄNT, vad händer, händer, över
hud, goda onda händer

hon sover hos djuren för djuren har aldrig gjort henne illa & jag
tänker : det finns bara en mänsklig ondska, det finns bara
människors blinda vrede, det finns bara människors rättvisa, sätt
att rättfärdiga, bara staden, gränslös, sporten, spring efter det,
fångad i rummet på övervåningen, det är en oändligt stor övervåning,
en hel ort har sin plats sitt hjärta där, de kommer alltid-aldrig
FÖRLÅTA

BULTANDE HJÄRTA (genom alla kroppar genom samhällskroppen) : tusen
sätt att dö på : kan inte säga : SANNINGEN : vem som begår BROTTET
pojkar är som hundarna, behöver bara tillfället för dumheten
"godistrosan"

fabriken

våldet som kommer ut ur fabriken som kommer ut från arbetet som
kommer ut från pengarna och BRISTEN det finns ngt som saknas världen
det som fylls av våldet det som (jag blir så förvirrad, jag förstår
inte, pga smärtan, SMÄRTAN, det som inte kan ätas, smältas, eldar
upp kläderna efteråt & låter textilierna smälta, texten, brinner &
rinner)

en av oss nu ...

Positionering

Jag vill i detta kapitel göra nedslag i samtida våldtäktsskildringar i litteratur och på film, för att sätta Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* och Fredrik Backmans *Björnstad* i en kontext. Att göra detta är relevant eftersom våldtäkt som diskurs, såsom den skrivs och filmas, påverkar upplevelsen av våldtäkten som händelse. Det intertextuella (som på flera nivåer är oerhört tydligt i främst Fagerholms prosa) interagerar med det hermeneutiska, juridiska och politiska. Jag kommer här fokusera på nordisk och amerikansk fiktion, men två facklitterära verk finns också med i de verk jag diskuterar. Förutom litteratur har film och TV-serier tagits med i kontexten, dels för att skapa ett sammanhang för TV-versionen av *Björnstad*, och dels för att litterära och filmiska skildringar av våldtäkt med fördel kan jämföras och skapa komplement till den diskurs som de utgör. Utöver nordiska verk har jag tagit med litteratur och film från det anglosaxiska språkområdet, detta för att nordisk kultur starkt influeras av den engelskspråkiga. Jag har valt dessa verk för komparativa studier:

Märta Tikkanen, *Män kan inte våldtas* (roman, Sverige, 1975)

Anja Snellman, *Pelon maantiede* (roman, Finland, 1995, översatt till svenska som *Rädslans geografi*)

Joyce Carol Oates, *Rape – a Love Story* (roman, USA, 2003)

Stieg Larsson, *Män som hatar kvinnor* (roman, Sverige, 2005) och filmadaptationen *Män som hatar kvinnor* (film, Sverige, 2009 och USA, 2011)

Karin Smirnoff, *Jag för ner till bror* (roman, Sverige, 2018), *Vi för upp med mor* (2019) and *Sen för jag hem* (2020)

Katerine Kielos, *Våldtäkt och romantik* (fackprosa, Sverige, 2008)

Matilda Gustavsson, *Klubben* (fackprosa, Sverige, 2019)

Veronica mars (TV-serie, USA, 2004-2019)

Unbelievable (TV-serie, USA, 2019)

I'll be gone in the dark (TV-serie, USA, 2020)

I may destroy you (TV-serie, Storbritannien, 2020)

Flocken (film, Sverige, 2015)

Dessa verk har valts för att belysa olika aspekter av våldtäktsskildringen, för att komplettera varandra, och delvis associativt. Urvalet har gjorts genom extensiv läsning och tittande,

genom sökning i databaser och genom förfrågningar i olika forum (som exempel på det senare kan nämnas att jag i facebook-gruppen "litteraturgäris", en feministisk och kvinno- och transseparatistisk grupp, frågat om tips på skildringar av våldtäkt, jag menar att denna grupp är en relevant kontext för min forskning, eftersom jag, liksom den, har en feministisk ingång i intresset för våldtäkt och sexuella övergrepp).

Hämnden

I *Män kan inte våldtas* (1975) av Märta Tikkanen blir Tova Randers på sin fyrtioårsdag våldtagen av Martti Wester, en man hon inte känner. Efter en tid, fylld av våldsamma mardrömmar, beslutar hon sig för att hämnas och göra detsamma mot honom. Jag läser romanen som en gestaltning av könsroller, ibland en parodi över dessa, ibland en tragisk dissektion. Våldtäkten liknar på många sätt äktenskapet. För ex-mannen Jon Randers hade äktenskapet egentligen inget som helst med Tova att göra, utan om egendom och hur den relateras till andra mäns egendom. Mycket av Tovas reflektioner i romanen gäller ex-mannen, hon ägnar exempelvis mycket tanke åt hans moral: Ett brott är inget brott förrän det upptäcks. Detta kan appliceras på hur våldtäkten här inte blir brott förrän den synliggörs. Tova vill inte berätta för någon att hon våldtagits, hon vill att det hemlighålls, men när hon hämnas gör hon det för att alla ska få veta. Det är ett sätt att koppla samman brottet med offentlighet och skam. När Tova en tid efter våldtäkten möter Martti känner han inte igen henne, så liten betydelse har hon för honom, medan hon själv inte kan glömma en enda detalj i hans uppenbarelse. Här visas, åter, hur männens sexualitet handlar så lite om kvinnan, hon fråntas identitet, blir en egendom och byte. Utifrån denna position som identitetslös är det som Tova agerar. Hon kan dock inte göra honom till en tom projektionsyta, hon funderar över vad det är som gjort honom till denna våldsverkare, är det uppväxten, äktenskapet? Här sker en sorts psykologisering som inte finns med i Fagerholms roman. Könsrollspelet synliggörs i en annan episod. Väninnan Elina Lindström måste på grund av sjukdom operera bort ett bröst. Hennes kvinnlighet blir stympad och hon blir en halv människa. Här kopplas människskapet till könstillhörighet, och Tova reflekterar hur världen gör människor till män och kvinnor, men kanske är det hon gör ett sätt att ta sig ut ur detta mönster. När Tova frågar en advokat om straffet för att våldta en man får hon svaret att män inte kan våldtas, det är juridiskt omöjligt. Det är med den vetenskapen som Tova utför sin hämnd. En hämnd hon ser som en banbrytande handling och ett prejudikat. Hon vill förändra. När hon väl utför våldtäkten visar det sig att själva handlingen inte tycks skada Martti lika mycket som hotet om att anmäla till

polisen, att det synliggörs. Det tycks alltså endast handla om en form av skam och heder, Martti riskerar inget förrän Tovas handling betraktas som våldtäkt. I artikeln ”’Män kan inte våldtas’? Märta Tikkanen, Stieg Larsson och heteronormativitetens gränser” (TfL, 2013:3-4) skriver Kristina Fjelkestam om hur det finns ett behov av att studera våldtäkt inom ramarna inte bara för maskulinitet, men också femininiteter och heterosociala spel mellan kvinnor, samt att maskulinitet också måste ses som en del av femininiteter. Hon undersöker Tikkanens roman och Larssons *Män som hatar kvinnor* och deras gemensamma hämndtematik, i relation till en upprepningens ambivalens. Fjelkestam menar att ”Tovas maskuliniseringsprocess inleds vid romanens vändpunkt, det vill säga när hon inser att hon måste lämna offerrollen och hämnas”, men sedan skrivs hon ut ur den patriarkala ordningen genom att osynliggöras då kampen om Marttis manlighet blir en kamp mellan män. Fjelkestam beskriver romanens slut som ”en skärande sorglig ironi att Tovas son begår samma typ övergrepp som hon själv har blivit utsatt för, och i denna mening blir upprepningen snarare en reproducering av den hegemoniska maktstrukturen”. I jämförelse med Larssons roman skriver Fjelkestam bland annat att ”liksom i Tikkanens roman används alltså både juridiska fakta och militära liknelser i gestaltningen av sexuella övergrepp” och att ”Lisbeth tror inte att det är någon idé att vända sig till polisen, den institutionaliserat hegemoniska maskuliniteten, vilket det ju bevisligen inte heller var i Tova Randers fall”. Och slutligen att ”I Larssons roman handlar alltså våldtäkten inte om mäns vaginala penetration av kvinnor, som hos Tikkanen. Men för båda romanerna gäller att förnedringen är det centrala i hämnden, liksom den varit det i övergreppet. Det är alltså inte våldet och smärtan i sig som ska hämnas, utan maktlösheten och skammen. Skillnaden mellan romanerna ligger i synen på penetrationen, vilken i sin tur baseras på respektive romans tidstypiska syn på kön och våldtäkt.” Tikkanens roman skrivs in i en radikalfeministisk tradition. Fjelkestam kopplar också sin analys till filmvetenskapens begrepp ”Final Girl”, där en kvinna i skräckfilmen får maskulina drag när hon besegrar en femininiserad manlig mördare, ett begrepp som myntades för filmer skapade ungefär samtidigt som Tikkanens roman gavs ut. Det finns flera likheter mellan Fagerholms roman och Tikkanens. Jag tänker dels på likheten i stilen och berättarpositionen, det finns en slags utomstående berättarinstans som håller viss distans till romanens gestalter, och använder uttryck som ibland gränsar till det klichéartade. Likhet finns också i hur det berättas runt brottet, hur allt är centrerat runt det men hur samtidigt en rad andra händelser får ta plats. Dels tänker jag på intertextualiteten, i Tikkanens fall motiveras den av att Tova arbetar på bibliotek, och därigenom förs en rad litterära referenser in. Så finns också en likhet i att offret

(Tova, Sascha) inte vill polisanmäla, men att förövaren (Tova, Gusten) gör det, det finns i båda romanerna en diskussion om lagen, hur den inte kan hantera brottet.

Hämnden och kollektivet

Anja Snellman utvecklar i *Pelon maantiede (Rädslans geografi)* en utveckling av hämndmotivet. Här skapas ett kollektiv av kvinnor, inom ramarna för en semiakademisk institution, och de beslutar att hämnas sina förövare. I romanen blandas det kollektiva med det individuella. Huvudpersonen Lyyras barndom (i vilken jag särskilt noterar fokuset på ätandet och ätstörningarna, som gör kroppen till en komplex plats) berättas parallellt med historien om kvinnokollektivets hämnd. Den typ av kollektiv som skildras här skiljer sig från de jag undersöker i *Bambi* och *Björnstad*. Här är kollektivet bestående av kvinnor, en separatistisk grupp som liknar det Mia Österlund analyserar i artikeln ”’Långsamt knöt systemskapet oss samman’. Sexualiserat våld, separatism och särart i Maria Turtschaninoffs fantasyromaner *Maresi* och *Naondel*” (2017). Det är det sexuella våldet som driver, eller tvingar, fram ett kvinnokollektiv, som förenas av den gemensamma erfarenheten av övergrepp. Karaktären Johanna säger till sina studenter eller kursdeltagare, de kvinnor som vill lära sig hämnd, att ”det subjektiva [blir] objektivt via sina konsekvenser. Den som upplever rädsla ändrar sitt beteende, frihet och valmöjligheter inskränks, livsutrymmet krymper” (Snellman, 1995). Det blir här tydligt att kollektivet skapas av nödvändighet, men också som ett sätt att behålla de enskilda individernas subjektivitet – deras liv. Hämnden som motiv blir central, den blir en väg mot överlevnad. Romanen kan betraktas som en utforskning av en radikalfeministisk rörelse och är till stor del uppbyggd av inomfiktiva dokument och resonemang, vilket skapar upplevelsen av en filosofisk diskussion om vad det innebär att vara kvinna, att vara ett hotat subjekt, i ett samhälle. Det kollektiv som den feministiska hämndgruppen utgör är inte en befrielse, här finns starka maktstrukturer och sektartade mönster. Och lagarna ställs mot gruppens behov och viljor. Detta gör *Rädslans geografi* till en roman långt ifrån plakaten. Den komplicerar och utforskar genom metanarrativ frågan om hur en våldtäkt kan hämnas.

Facklitterära kollektiv

Denna typ av gemenskap blir också tydlig i Matilda Gustavssons *Klubben* (2019). Gustavsson är journalist och boken beskriver hennes arbete med att försöka reda ut hur situationen kring den så kallade ”kulturprofilen” sett ut. Hon synliggör de skeva maktstrukturer som omgärdar svenskt litterärt klimat och framförallt Svenska Akademin. Men fokus ligger på att ge röst åt

de kvinnor (och enstaka män), som utsatts för övergrepp av Jean-Claude Arnault ("kulturprofilen", make till akademiledamoten Katarina Frostensson). Vid flera tillfällen visas här hur gemenskapen är väsentlig. Kvinnor väljer att vittna eftersom andra kvinnor vittnat. Kollektivet gör rösten möjlig. Vad som i övrigt blir tydligt i Gustavssons bok är det som kan kallas en granskandets paradox. Det Gustavsson gör är att avslöja vad som redan är allmänt känt. Arnault har ett rykte om att vara sexuellt gränslös och obehaglig. Men han tillåts fortsätta och behålla sin makt. Gustavsson visar hur kulturvärlden kan sägas ha levt i symbios med Arnault. Jag vill jämföra detta med hur staden och platsen i Fagerholms och Backmans romaner närmast lever i symbios med de förövare som där skildras. Här finns den andra form av kollektiv som jag undersöker. Kulturvärldens kollektiv och stadens kollektiv, som ställs mot det feministiska kollektivet. Detta gör brottet till en politisk och social angelägenhet – det handlar inte längre om ett brott mot den enskilda människan. Gustavsson nämner som en av sina målsättningar med texten att skildra våldtäkten som en stor mänsklig erfarenhet, och hon menar att detta nu låter sig göras genom hashtaggen #metoo. Tidigare har våldtäkten och de sexuella övergreppen setts som individuella händelser, som dessutom endast drabbar en viss del av mänskligheten. I och med #metoo-rörelsen blev det en allmän erfarenhet. Varje historia bidrog till att skapa en alternativ gemenskap – alternativ till den stad eller den kulturscen som förnekar och förminskar obehaget och traumat. Men också de som inte själva utsatts eller utsatt blev del av den nyformulerade erfarenheten. Sexuellt våld blev nu en synlig och gemensam erfarenhet. Jag vill också framhäva hur Gustavsson skriver om det öppna och om granskningens besatthet. Hon skildrar på en metanivå hur hon engageras i sitt journalistiska uppdrag. Hon redogör för granskningens metod, hur hon söker. Här finns en undersökningens besatthet, ett tema jag ska återkomma till nedan. Men ännu mer intressant är hur Arnault kunnat agera som en serievåldtäktsman på ett alldeles synligt sätt, helt öppet. Det är en serie övergrepp som ligger alldeles på ytan. Ändå krävs uppenbarligen ett journalistiskt grävande för att erfarenheterna och händelserna ska räknas som legitima.

Katrine Kielos *Våldtäkt och romantik* är skriven före #metoo, en jämförelse mellan hennes bok och Gustavssons blir alltså en mellan facklitteratur före och efter #metoo. Kielos första kapitel har titeln "Vi måste prata om våldtäkt" och hon skriver "Jag antar att man skulle kunna säga att allt är individuella erfarenheter." Hon kopplar här samman mönstret och det kollektiva med möjligheten att tala – det är när vi pratar om våldtäkt som ett mönster kan uppstå, ett mönster som gör individen till del av ett kollektiv. Precis detta är vad som sker i

Gustavssons undersökning. Kielos påtalar alltså ett behov, som senare kan sägas tillfredsställs, även om ”tillfredsställande” är ett olämpligt eller otillräckligt ord. Kielos utgår i sin essäbok från den egna erfarenheten, men knyter denna till andras, till det hon hört och det hon läst. Jag noterar här hur den egna erfarenheten tycks emotionellt legitimera berättandet om våldtäkt. Man ”har rätt” att tala om detta. Kielos tar också upp hur våldtäkten existerar som händelse i en kontext av språk, prat och sociala skildringar. Hon skriver ”Våldtäkt börjar inte vid en eventuell attack. Våldtäkt är ett helt system som är meningsskapande för både kvinnor och män.”

Familjen, arvet och ”inte alla män”

Karin Smirnoffs romaner om Jana Kippo har fått stor uppmärksamhet. Inte specifikt för våldtäktsskildringarna, men för stämningen, miljön och språket. Jag menar att de sexuella övergreppen och Janas sexmissbruk, är en stark drivkraft för berättelsen. Jana blir som tonåring våldtagen – men det är en våldtäkt som är tvetydig, som skildras som drömlig – i kontrast till faderns incestuösa och våldsamma handlingar. Smirnoff gör genom Jana en komplex skildring av begär och maktstrukturer. Likaså blir skildringen av orten stark präglad av övergreppen, det är en kollektiv plats, där alla känner alla och alla vet allt, som möjliggör våld, och som ofta suddar ut gränserna mellan ömsinhet och aggression.

En tidigare version av det släkt drama som Jana Kippo-trilogin utgör (som titlarna *Jag för ner till bror* och *Vi för upp till mor* antyder är de centrerade kring en familjetematik) är Joyce Carol Oates *Våld. En historia om kärlek* (2003). Här blir mamman Teena våldtagen av ett pojkgäng, medan dottern Bethie blir vittne till brottet. Det är en skildring av en brutal våldtäkt – långt ifrån de ibland mer subtila trakasserier som exempelvis Gustavsson skildrar, mer i linje med det som görs mot Sascha i *Vem dödade bambi?*. Och det att dottern blir vittne ses som en viktig del i brottet. Romanen utgörs till stor del av berättarröstens auktoritet. Det finns en berättande instans som förhåller sig stundtals krasst, stundtals moraliserande, till vad som sker. Det är ett berättande som handlar lika mycket om talet om våldtäkten och de diskurser som skapas kring brottet som om själva händelsen. Berättaren skriver till Bethie som ett du: ”Din mamma var en kvinna som tyckte om män. För mycket ibland. *Hon tiggde om det. Hon får skylla sig själv. Alla vet vad hon var för en.*” (Oates, 2003). Här blir den kursiverade biten en anklagelse eller exempel på det dömande och samtidigt krassa. Oates skildrar här samhällets röster, och håller sig vid det ytliga talet, men skriver det som en form av våld. Det

som skiljer Oates roman från Snellmans, är att hämnden genomförs av en man, en polis som engageras i utredningen. Lagarna och juridiken leder till en långdragen process, som leder till en av våldtäktsmännens självmord, och slutar i att: ”Efter det att de överlevande våldtäktsmännen hade erkänt olika grader av skuld, accepterat fängelsestraff utan att målet gick till rättegång. Ingen rättegång. Teena brast i gråt, av tacksamhet.” (Oates, 2003). Den upplevelse man som läsare lämnas med är den att våldtäkten är ett våldsbrott, och den utförs av konkreta människor, män, men, det är inte alla män som är våldsamma. Fokus ligger mer på brottet än de patriarkala strukturerna. Men brottet kopplas också samman med känslorna. Jag vill i min vidare forskning undersöka hur moral och känslor interagerar med juridik och enskilda personers engagemang i en kollektiv process, till detta tar jag med mig Oates roman.

Bilderna och besattheten

TV-serien *Veronica Mars* (2004-2007) är ett exempel på amerikansk TV-kultur där våldtäkt figurerar som en central diskurs. I seriens första avsnitt introduceras tre händelser som introducerar de tematiser serien cirkulerar kring. Det är mordet på Veronicas bästis Lily, det är Veronicas mammas försvinnande och det är Veronicas erfarenhet av att bli våldtagen, drogad och medvetlös utsätts hon för en sexakt och vaknar dagen efter utan att veta vem som gjort detta mot henne.

Veronica Mars utspelar sig i småstaden Neptune, där Veronica i första säsongen går i high school. Hon agerar utifrån en underdog-position eftersom hennes pappa anklagat Lilys pappa för att ha mördat sin dotter, och staden vänder sig mot pappan, som då förlorar sitt jobb som sheriff, och indirekt även mot Veronica. Veronica hjälper sin pappa i arbetet som privatdetektiv, och hon utvidgar sin business genom att ta sig an egna uppdrag, från skolans elever och från vänners vänner. Varje avsnitt innehåller ett mysterium, och över hela första säsongen sträcker sig frågorna om vem som mördade Lily, vart mamman tagit vägen, och vem som våldtog Veronica.

Våldtäkten likställs alltså dramaturgiskt med erfarenheten av att förlora sin bästa vän och sin mamma. Relevant blir också det faktum att Veronica efter den traumatiska händelsen, inte kan vända sig till bästisen eller mamman. Hon väljer att anmäla brottet men den nya sheriffen skrattar ut henne. Narrativet blir därefter en hämndhistoria, och ett undersökande.

Det undersökande spåret knyter samman *Veronica Mars* med senare serier, exempelvis *I May Destroy You* (2020) (som dock inte är uttalat undersökande, på samma sätt som Veronicas detektivarbete är) och *Unbelievable* (2019) (som skildrar två poliser som jagar en

serievåldtäktsman). Gemensamt är den trop som kan kallas hämnd-flickan. (Jag använder ordet ”flicka” här som en direkt översättning av ”girl”, eftersom jag vill knyta an till begreppet ”girl power” som i sammanhanget är relevant.)

Gregersdottir mfl undersöker i *Rape in Stieg Larsson's millennium trilogy and beyond* (2013) hur Lisbet Salander agerar som denna figur. Kvinnan som hämnas på sin våldtäktsman. Veronica är i första säsongen själv offer, och söker upprättelse åt sig själv. I tredje säsongen, när Veronica går på college, utsätts andra flickor på colleget (här kan det vara meningsfullt att relatera till hur den amerikanska debatten om våldtäkt ofta fokuserat på just collegen som plats och arena, se Sanyal, 2018) för en serievåldtäktsman som först våldtar och sedan rakar av offrets hår – ett sätt att brännmärka offret och synliggöra hur hon blivit utsatt, hur hon borde skämmas.

Rosalind Sibielski skriver i “‘Nothing Hurts the Cause More Than That’: Veronica Mars and the business of the backlash” (2010) om hur Veronica Mars under loppet av de tre säsonger serien består av, hamnar på flera olika sidor om en feministisk diskurs och kamp. De två första säsongerna lästes som tydligt feministiska i en girl-power-anda, medan den tredje, enligt Sibielski, utgör en form av feministisk backlash, genom hur den driver med feminismen som kamp – som om den ”gått för långt”.

Det jag tar med mig från *Veronica Mars* är hur våldtäktsmotivet fungerar som en drivkraft, hur det skildras som jämställt med förlust av en vän eller mamma, och hur det motiverar efterföljande handlingar. Jag tänker på hur Veronica själv blir våldtagen, hur det gör henne till paria, och hur hennes position som utanför gemenskapen rättfärdigare övergreppet – som sedan visar sig ha utförts av henne före detta pojkvän. Hon blir till viss del orörbar och kastlös – vilket hon vänder till en fördel.

Till skillnad från våldtäktsoffren i *Björnstad* och *Vem dödade bambi?* är Veronica en starkt agerande karaktär. Men hon agerar i ovisshet. Hon vill bara veta. I *Bambi* och *Björnstad* finns inget mysterium. Det mysteriösa har fått stå tillbaka för det mindre kriminalorienterade och melodramatiska i en form av vardagsskildring där sexuella övergrepp är en komponent som vilken annan. Ändå får våldtäkten i alla dessa narrativ status som det svarta håll, som berättelsen navigerar runt och dras mot.

Ungefär samtidigt som *Björnstad* streamas på HBO, visas på samma tjänst serierna *I'll be gone in the dark* (2020), *I may destroy you* (2020). Dessa utgör därmed direkt kontext för

Björnstad. Dessa två serier utvecklar diskussionen kring hämnd och avslöjande. I alla dessa är förövaren okänd.

Dokumentärserien *I'll be gone in the dark* skildrar en serievåldtäktsman, och jakten på honom. Här är det en (kvinnlig) journalist som söker efter förövaren. Vilket gör att serien liknar Gustavssons *Klubben*, men den visar också en stor skillnad. Där *Klubben* synliggör våldtäktens och det sexuella övergreppet som ett patriarkalt problem – det är en man, det är alla män, som begår övergrepp, det är ett problem som handlar om kvinnoförtryck och sexuellt våldsamma strukturer, där visar *I'll be gone in the dark* istället upp våldtäktsmannen som en så kallad ”ensam galning”, och kan sägas framhäva hur våldet inte finns hos alla män. Serien fokuserar lika mycket på berättelsen om journalisten, som på hennes arbete. Den utredande karaktärens besatthet det centrala temat. Jag menar att detta för in berättelserna i en diskurs som präglas av juridiska bevis, sanning och hämnd. Den som gjort detta måste straffas, men den som vill tvinga fram straffet riskerar att förlora sig själv i jakten på den skyldiga.

Ett något annorlunda grepp finns i *I may destroy you*. Här är det huvudpersonen som utsätts för en våldtäkt, av en okänd man, en situation som till stor del liknar den i *Veronica Mars*. Men Arabella, huvudpersonen, agerar annorlunda. Hon är författare och influencer, och väljer att efter våldtäkten skriva om den. Hon placerar därmed det övergrepp hon varit med om i en social, medial kontext. Ger detta henne agens? Ja, delvis, men det är eventuellt en falsk agens, där gränsen mellan makt och maktlös är porös. Arabella förlorar kontrollen över sin egen identitet genom sitt agerande. Och parallellt med detta finns såren efter övergreppet kvar.

Samtidigt visas på Netflix serien *Unbelievable*, som är en fiktiv serie om en ung kvinna som inte blir trodd när hon berättar om den våldtäkt hon utsatts för, eftersom hennes vittnesmål inte utgör en tydlig berättelse. Två kvinnliga poliser upptäcker efterhand spåren av en serievåldtäktsman, som begått övergrepp i många år. De blir som besatta av tanken på att få fast honom. Hämnden läggs här utanför de konkreta offren. Det är poliser som vill få fast den som gjort detta. Men jag menar att det faktum att det är just två kvinnliga poliser är relevant – de befinner sig inom tropen för den kvinnliga hämnerskan, deras agerande är för ”alla kvinnor”. En intressant språklig detalj här, är hur det nästan samtidigt som *Unbelievable* visas en annan serie med en titel som börjar med prefixet un-, *Unorthodox* (2020). Denna serie handlar också om en ung kvinna, men en som vuxit upp i en ortodox judisk, sektliknande miljö, som hon flyr ifrån. Parallellerna mellan dessa serier utgörs av hur de båda skildrar unga kvinnor som gör saker som ej är tillåtna i de miljöer de befinner sig i. De lyckas

inte hålla sig inom ramarna. Esther i *Unorthodox* vill inte gifta sig, och flyr. Marie i *Unbelievable* lyckas inte berätta en trovärdig och sanningsenlig våldtäktshistoria. Också Marie förlorar sitt sammanhang, inte frivilligt som Esther, men ofrivilligt. Jag fascinerar av hur dessa skildringar av flickskap eller ung femininitet får detta o-prefix. Otrovärdig. Oortodox. Det är som om deras agens bildas av ett icke-görande. Kan offrets agens inte beskrivas som något annat?

Susan Sontag skriver i *Regarding the Pain of Others* (2003) om krigsfotografi. Hon skriver att “wars are now also living room sights and sounds”. Det är ett sätt att beskriva hur traumat blivit både vardag och fetisch, det är så underhållningsvård fungerar. Detta vill jag jämföra med hur den filmiska skildringen av våldtäkt riskerar att bli närmast pornografisk – det tycks omöjligt att skildra våldtäkten på ett kritiskt sätt utan att samtidigt reproducera. Sontag skriver att “it seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked”. Det finns alltså, enligt Sontag, ett starkt begär efter att se andras lidande. Jag vill koppla detta till diskussionen kring filmen *Flocken* (2015), som mycket kom att handla om likheterna mellan den fiktiva filmen och de verkliga händelser som media rapporterade om några år tidigare. Jag fastnar särskilt för en rubrik i *Aftonbladet*: ”Filmen *Flocken* är som en ny våldtäkt”.³ Det blir här tydligt hur fiktionen i sin upprepning och skildring av den traumatiska händelsen reproducerar, skapar begär efter andras smärta. Jag vill i min adaptionsanalys av *Björnstad*, undersöka hur TV-serien skildrar våldtäkten, och hur detta skiljer sig från romanens beskrivning. Kan litteraturen bli samma typ av fetisch som Sontag menar att fotografiet blir?

³ [Filmen ”Flocken” är som en ny våldtäkt | Aftonbladet](#)

HUR JAG KOM TILL HUMORN

Jag skriver en artikel om humorn i *Vem dödade bambi?* och jag känner SKAMSKAMSKAM. För jag vet inte hur processen funkar. Och jag kan inte sluta tänka på processen, eller (hur ska jag formulera det) kunskapens vägar – eller skrattets, för den delen.

Artikeln är en del av mitt doktorandprojekt. Hela projektet är SKAMSKAMSKAM. Jag undrar ofta: Hur kan man känna annat? Allt är så pinsamt. Det började med att jag *tyckte om att läsa*. Och jag pluggade litteraturvetenskap. Och ingen förstod min masteruppsats om hästböcker, förutom min vän, som har en idé om att jag är ett *geni*, och att jag borde fortsätta med litteraturvetenskapen. Jag vet att jag aldrig kan lita på dessa omdömen. Jag vet att jag är upptagen med att försöka hindra mig och tillåta mig att känna mig som det där geniet, skriver in det som min uppgift, att alltid blotta geniets håll. Jag kommer tex, i denna text, erkänna att jag INTE VET VAD JAG PRATAR OM, att jag *glömmer allt jag läst* (inte kan hantera eller vara konsekvent i min användning av förstärkande medel i layouten), att jag inte vet hur ett bibliotek fungerar, har läst så väldigt lite (och det jag läst har jag ju glömt), att jag går på känslan, och i min upprymdhet glömmer bort mig, glömmer bort positionen, distansen, rimligheten, att jag fortsätter följa denna orimliga väg fastän det påpekas för mig igen och igen att jag måste, ”positionera mig i förhållande till tidigare forskning” och ”skriva metatext så att läsaren förstår vad jag gör” och ”hitta relevanta referenser”, att jag glömmer bort mig och ”råkar” PLAGIERA. Att jag inte vet att skämmas, inte vet att skämmas då jag erkänner skammen, att jag säger att det är pinsamt, när det pinsamma är påpekandet av pinsamheten. (Av någon anledning tänker jag att allt detta också hör samman med temat för texten: KUL). I alla fall. Min vän föreslog att jag skulle söka en specifik doktorandtjänst med fokus på våldtäktsberättelser i litteratur och film. Jag skrev en ansökan (jag skrev så fort, jag hade inte, och har fortfarande inte, lärt mig att forskningen är en långsam process – jag pratar med Elisabeth om detta, hon berättar om hur hon läst en avhandling i konstnärlig forskning (problemet är att jag tror att jag är en konstnär (?)) om väven: att den vävande konstnären alltid, ALLTID, får kommentaren: men gud, det måste tagit så lång tid att göra denna, som om långsamheten är *det enda* som kan sägas om projektet, och jag tänker på mina egna text(ila) vävar, (bernur skrev i sin recension: Sedan 2015 har Anna Nygren utkommit med elva böcker på sju olika förlag. Allt jag äger & har (it-lit) är hennes fjärde bok i år. Men vem är jag att påpeka den rasande produktiviteten? Något har styrt utgivningstakten: rastlöshet? Det ska genast sägas att det här *är* en rastlöst skriven bok, där olika stilarter och stilnivåer korsas, ett hybridverk som ömsom lånar sig till autofiktionen, ömsom till poesin, ömsom till dramatiken, ömsom till reguljär prosa, ömsom till dagboken, ömsom till essän, och så vidare.) *den rasande produktiviteten*, den som kännetecknar mig – min text och min textil, men lämpar den sig rimligen till FORSKNING: JAG VET INTE!!! men undrar, om långsamhet i sig är en kvalitet, eller om det finns något som uppenbarar sig genom det flyktiga, det rastlösa, det rasande, undrar också hur andra ”forskare” förhåller sig till *temporalitetens* forskningsprocessen?) Jag gick såklart inte vidare. Inte ens lite. SKAMSKAMSKAM. Särskilt eftersom jag senare träffat den som fick tjänsten... Men fortsatte skicka ansökan till andra unis. Hamnade i Åbo. Och kände:

Hurra. Tittade på mitt ansikte i spegeln när ansökan godkänkts: doktor.

Men projektet hade omformats, blivit inte en bred studie över våldtäktsberättelser, utan landat i en komparativ analys av Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019) och Fredrik Backmans *Björnstad* (2016). Den senare skrevs sen ut ur projektet pga folk tyckte att det var ojämnt mellan dessa texter: Fagerholm har sin egen forskningstradition, och ingen har skrivit något om Backman. Jag tyckte detta var intressant! Eftersom de båda använder sig av populärlitteraturen som genre, men Backman *är* (?) den och Fagerholm ”leker” (?) med den. Jag ville säga något om vem som är *mainstream*. Men det gick liksom inte hem. Och jag tänkte, ok, jag rensar. Och så. Blev det.

Mitt projekt har alltid varit *och så blev det*. Hela nedtrattningen från början, från det breda materialet till den enskilda romanen, var inte min idé.

Och jag undrar: VARIFRÅN KOMMER IDÉERNA.

Eller snarare: VARIFRÅN KOMMER TWISTEN PÅ IDÉERNA. ELLER BEGRÄNSNINGEN, ELLER DISSEN, ELLER ÅSIKTEN.

Jaja. Ok. Utgångspunkten (jag har ju ännu inte kommit fram till DET ROLIGA): Jag skriver om Fagerholms *vd* och av någon anledning får jag ett infomejl om en konferens som ska handla om nordisk humor. Jag tänker på mejllistans genealogi, dess maktordning, dess diskurs, dess inkonsekvens, dess struktur och utrensning: *hur fick just jag detta mejl*. Jag vet aldrig hur jag ska förhålla mig till dessa masskickade mejl. Tar dem som personliga inbjudningar. Har haft som strategi att alltid säga JA. För att allt annat känns oartigt och jag vet att när någon möter mig med ett NEJ så blir jag så förkrossad. Alltså tänker jag att jag vill vara med på denna konferens och prata om humor i *vd* för: JAG TYCKER DET ÄR SÅ MYCKET, KUL. Eller jag tycker att den navigerar kring komiska element, att den förhandlar med humorn som medel (ofta genom att påstå att ”HELT humorlös” eller ”inget komiskt”). Och jag anmäler mig och mitt paper godkänns (jag känner sådan lättnad – jag vet inte om urval görs eller om *alla ska med* jag vet inte om jag ska känna mig utvald eller bara genast skämmas över min medverkan och synlighet, gör därför båda). Jag har skrivit i ansökan:

Mitt avhandlingsprojekt behandlar i sin helhet våldtäktsnarrativ och kollektivitet i Fagerholms *Bambi*. Jag hävdar att humorn är en ingrediens i Fagerholms berättande av just våldtäkten och av kollektivet. Genom citat, som upprepas, översätts och felöversätts, genom komiska djurnamn, såsom hunden Nöffi, och genom skildringar av vardagliga tillkortakommanden på ett absurt sätt, skapar Fagerholm en litterär värld där det tycks omöjligt att avgöra vad som är parodi och vad som är allvar.

Detta paper undersöker hur Fagerholm använder sig av humor för att skapa en kuslig och obehaglig effekt. Det är en språklig humor som skapar ett slags njutning vid läsningen – vilket kan verka drastiskt med tanke på att romanen skildrar en våldtäkt och dess efterdyningar. Jag vill dock hävda att just humorn och den humoristiska effekten av berättandet är det som gör skildringen av våldtäkten och det kollektiv som omger den så drabbande och tragisk.

När jag ska förbereda söker jag efter: Vad humor är, för jag inser att: Jag vet inte vad humor är.
Jag vet inte hur jag ska formulera mig, söker söker, skriver skriver – växlar mellan VAD
HÅLLER JAG PÅ MED och MEN DETTA ÄR JU LÄTT:

This presentation argues that Monika Fagerholm's *Who killed bambi?* includes humorous elements. I will try to trace these traits of humour. It is in a way a funny book – even though it tells the story of a brutal rape and the (self)destructive structures that are awoken by this crime. The funny feeling comes from the characteristics of Fagerholm's work with language; repetitions, colloquial language, literal translations and anglicisms. I have asked myself again and again – can I really read this text as funny? But I have taken support in what Terry Eagleton writes:

“It is worth noting that comedy does not need to be funny, any more than wit has to be” (2019, 56).

What I find useful in this comment is the idea that humour does not need to be funny, and so I would like to term the funny stuff in *Who killed bambi?* non-funny, and deeply serious and cruel. I will argue that the funny is a radical strategy, taking inspiration from what Hélène Cixous writes in *The Laugh of the Medusa* (1975), that women's laughter is a way of puncturing male pretensions, and an attack on patriarchy rather than men as persons.

...

By humour I mean things that make me as a reader react with laughter - it can be a pleasurable or uncomfortable laughter - things that seem ridiculous, and that in their ridiculousness acknowledge a political edge in things that create pleasure - the precision of language work and clever twists and turns. I will draw largely on the work Kristina Malmio and Hanna Lahdenperä have done on parody in Fagerholm's *Wonderful Women by the Water* (1994) and *Diva* (1998). Furthermore, I draw on Simon Dentith's work on parody, Terry Eagleton's theories of humour, and a feminist perspective on these.

Malmio and Lahdenperä note that although Fagerholm's novels are often characterised as postmodern, and although parody is seen as one of the fundamental features of postmodernism, parody in Fagerholm's work is little researched. Simon Dentith categorises parody as a subcategory of intertextuality, closely related to quotation and imitation, and as part of the language web within which individual texts are created. Intertextuality also includes slang, jargon, clichés, unconscious repetitions and idiomatic phrases - all of which can become part of parody (Dentith, 2000). As Malmio and Lahdenperä show, Fagerholm uses all of these types of language, and through the intertextual weave creates a language of her own. Malmio and Lahdenperä refer to Fredric Jameson's and Linda Hutcheon's dispute about what parody and pastiche are. Jameson argues in the article "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism" that central to postmodernism is the "almost universal use" of pastiche. Parody, according to Jameson, presupposes a linguistic and cultural norm that can be demonstratively violated. This norm, however, no longer exists in postmodernism. Pastiche, on the other hand, is "the neutral imitation of a dead language" without the critical edge of parody, as well as "an imitation of dead styles through the masks and voices collected by global culture". It is expressed, for example, in a play of arbitrary stylistic allusions. I mean that the playful and arbitrary here is an example of the humorous. The funny is also connected to the political. According to Hutcheon, Jameson's view of parody is misleading and his division into parody and pastiche untenable. She takes issue with the "standard theories" classical, historically limited definition of parody as a ridiculing imitation (on which she argues Jameson's view is based) and proposes instead to view parody as "[...] repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity". Hutcheon thus highlights irony and distance - in contrast to the idea of ridiculing imitation. The difference between Jameson's and Hutcheon's views on what constitutes parody is thus fundamentally about whether there is something that is imitable and whether in this imitability there is the possibility of criticism. In my discussion of humour, I do not want to discuss the political in the first place - but this will be highly central nonetheless because in *Who killed bambi?* Fagerholm works through the post-postmodern nature of the novel to overlay the postmodern apolitical, drawing on various ideological and activist threads. I will draw on what Hutcheon refers to as "difference at the very heart of similarity",

thereby seeing how *Who killed bambi* works to create a humorous tone in an otherwise serious textual landscape. In doing so, I argue that *Who killed bambi* works with humour precisely to create seriousness.

Skäms över tanken att jag läste allt detta på engelska. (Ingen annan presenterade på engelska, men jag trodde, när informationen var på engelska, trodde jag att det skulle vara på engelska, och jag översatte och översatte, och jag orkade inte översätta och använde internet, och jag hörde min kompis säga att INTERNET ÄR BRA, tex denna sida, och jag litade på detta, och jag såg inte hörde inte, hur fel och ful, jag gjorde samma sak igen, då pratade vi engelska fast alla pratade svenska, och jag kände, utan att veta, att allt jag ville säga försvann i grumlighet, för min handledare kommenterade på min engelska grumlighet och jag SKÄMDES men då den gången sa en som lyssnade att översättningen var *så bra* och det var också internet, och jag vet bara inte VEM SKA MAN TRO PÅ TRO PÅ TRO PÅ NÄR.)

Efteråt sa en person: Det handlar ju om läsningen och om texten, dessa är likvärdiga, att utforska läsarpositionen.

Och en annan sa: Har du hört om begreppet ”tragisk satir” det kan nog vara annorlunda.

Och den som märkbart var *the Man* sa att det var så bra att någon hade med något allvarligt. Att det aktiverade frågor om: Vad får man skämta om. Och jag kände mig bekräftad av mannen. Och jag skulle utveckla min presentation till en artikel och jag skulle göra det för det skulle bli en publikation. Den skulle vara peer-review. Och jag kände redan SKAMSKAMSKAM, för andra texter jag skrivit hade ju fastnat i p-r, pga BARA INTE TILLRÄCKLIGT BRA. Och jag kände mig som paria innan jag börjat. Men jag började och gled in i den tragiska satiren och blev liksom *uppljft*:

TRAGISK SATIR

Den litterära satiren har under historiens gång definierats på olika sätt. Satirbegreppet har under perioder varit en genredefinition, under andra snarare en fråga om stildrag. I min användning av begreppet lutar jag mig närmast mot det senare, som bland annat kommer till uttryck hos Ian Jack, som menar att ”Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art.”⁴ Ytterligare stöder jag mig på Robert C. Elliots definition: ”satire has to do with tone and spirit (perhaps also purpose), but hardly with form”.⁵ Huruvida form och ton kan separeras, och var i relation till dessa en intention kommer in, är diskuterbart, Elliot skriver ur en antropologisk tradition, vilket kan förklara denna uppdelning, och jag vill påstå att relationen är mer komplex än så – särskilt när det gäller en författare som liksom Fagerholm jobbar så uttalat med form *som* ton. Elliots idé om syftet som överordnat är intressant, samtidigt som det också blir komplext när formen är så framträdande. Ann-Sofie Ekelund hävdar i *Konsten att protestera: om satir i litteraturen* (1994) att ”en satir kan i vid mening sägas vara en litterär text som kritiserar samhällsförhållanden eller enskilda personer genom att förlöjliga dessa”,⁶ men förlöjligandet som form framstår hos Ekelund vara underordnat kritiken och protesten; ”den satiriska texten finns till för budskapet, inte tvärtom”.⁷

⁴ Jack, Ian. 1952. *Augustian Satire 1660-1750*. Oxford. s.17

⁵ Elliott, Robert C. *The power of satire: magic, ritual, art*. Princeton, N.J. s.101

⁶ Ekelund, Ann-Sofie. 1994. *Konsten att protestera: om satir i litteraturen*. Växjö: Högsk. s.59

⁷ Ibid. s.33.

När jag menar att *Vem dödade bambi?* är en satir, är det, i linje med Jack, Elliot och Ekelund uttryckligen protesten som jag utgår ifrån. Icke desto mindre är frågan om *form* central – inte minst för att Fagerholm har ett så säregnet formspråk, och ständigt låter formen förhandla med sig själv – genom arbeten med citattecken, kursivering och fetstil, och upprepningar av citat från filosofer (Simone Weil) och populärkultur (Prince) som resulterar i ett insisterande på texten som del i ett kollektivt textsammanhang. Den klassiska satiren delas vanligen upp i två underkategorier: Horatisk och Juvenilansk, där den förra, uppkallad efter den romerska poeten Horace, också kallas komisk satir, och den senare, efter den romerska poeten Juvenal, tragisk. Den tragiska satiren är hårdare, råare, mindre benägen att locka till skratt, och bygger på en författar-/berättarposition som med skräck åser samhällets korruption, och uttrycker sin bestörtning över denna.⁸ Den är skriven utifrån en situation där berättaren tvingas konfrontera “a world so base and degraded that reform might be impossible”.⁹ Den tragiska satiren är alltså skriven utifrån en uppgiven position. Jag hävdar att *Vem dödade bambi?* är ett uttryck för en sådan tragisk satir. Martina Pagliari lyfter fram hur satir till stor del utgörs av författarens – jag vill här hävda att det snarare rör sig om berättarpositionens – röst. Denna röst ger, genom humor och vassa formuleringar, uttryck för en moralisk plikt. Edith Hall menar att “not only is comedy a political issue but satire is a democratic duty”.¹⁰ Här finns alltså en intressant balans eller dubbelhet i att (den tragiska) satiren å ena sidan är skriven utifrån en uppgivenhet, å andra sidan är ett resultat av en demokratisk plikt – vilket indikerar att det ändå skulle kunna finnas, eller borde finnas, någon form av hopp. Möjligtvis kan denna dubbelhet relateras till hur satiren är ett resultat av en specifik *tid*. Satiren är nämligen, enligt Pagliari, med stöd av Stephen Greenblatt, tidsbunden – den överlever inte historien utan rör sig mot en konceptuell och tematisk död.¹¹ “Works in these genres often seem immensely important when they first appear, but their power begins quickly to fade when the individuals to whom the works refer begin to fade.”¹² För *Vem dödade bambi?* kan detta sägas synliggöras genom de tydliga tidsmarkörer, exempelvis årtalsbestämningarna, vilka etablerar romanen som en form av tidsdokument. Att relatera satirens position mellan hopp och hopplöshet till dess tidsbundenhet menar jag innebär att satiren låter den specifika tiden (i *Vem dödade bambi?*:s fall 2008 och 2014) vara *dömda*, medan det finns en öppning för att andra tider skulle kunna innebära en rimligare form av samhälle eller demokrati. Arthur Pollard menar att “the subject of the protest must be worthwhile”,¹³ och Rebecca Pourhassani utvecklar detta genom att påstå att för att protesten ska vara relevant behöver den vara socialt gångbar och interagera med någonting utanför texten, stå i relation till sin egen samtid. Vilket också innebär att protestens legitimitet också påverkas av författarens sociala position i en komplex litterär offentlighet.¹⁴ Jag går i min analys av *Vem dödade bambi?* inte närmare gå in på Fagerholms position i den litterära offentligheten, annat än genom att konstatera att romanen fått uppmärksamhet (Nordiska rådets pris och Tollanderska priset), och att Fagerholm uttalat sig i de frågor romanen behandlar. Det senare innebär att författarintentionen tydliggjorts, vilket i sin tur innebär att läsningen av den satiriska positionen görs i ljuset av en etisk positionering, som påverkar upplevelsen av de humoristiska inslagen. Detta riktar blicken mot läsarens

⁸Pagliari, Martina. 2018. “The Tragedy Underneath: Satire and Reality”. s. 157.

⁹Weber, Harold. 1983. “Comic and Tragic Satire in Swift’s Poetry.” *Studies in English Literature 1500-1900* 23, 3, s. 447–64. <https://doi.org/10.2307/450410>, s. 449.

¹⁰Hall, Edith. 2015. “The Birth of Comedy.” *History Today* 6. s. 17.

¹¹Pagliari, s. 158.

¹²Greenblatt, Stephen. 1995. “Culture.” *Critical Terms for Literary Study*, Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (red.). University of Chicago Press. s. 226.

¹³Pollard, Arthur. 1970. *Satire*. London: Methuen. s. 7.

¹⁴Pourhassani, Rebecca. 2020. *Satiren och samtiden. Användning och potential i förståelsen av litterär satir*. Lunds universitet. <http://lup.lub.lu.se/student-papers/record/9018995>

upplevelse av textens satir i förhållande till verkets paratexter och sammanhang. John Snyders påpekande att "thatwhat is satiric depends on criteria many of which are subjective, or perceptual, while tragedy and 'the tragic' are more or less objective categories",¹⁵ är intressant för min analys av *Vem dödade bambi?*, eftersom det också kategoriserar läsarpplevelsen som en del av kontexten, och låter läsarens perception – som jag förstår som kopplad till läsarens politiska och ideologiska, samt känslomässiga och etiska, relation till världen – avgöra om *detta är roligt*. Skrattet, det obekväma, uppgivna eller möjligtvis hoppfulla, är alltså beroende av en dubbel rörelse, från texten, framförd genom textens röst, och från läsaren, genom dennas lyssning. Vad som konstituerar en humoristisk instans, samt dennas kritiska potential, är alltså beroende av såväl läsning som av text, vilket jag återkommer till.

Jag sökte efter litteratur. Sökte på internet på bibliotekets hemsida. Sökte på de olika biblioteken. Hittade detta. Detta var vad jag fann.

Jag arbetade på att tänka på *vdb* genom PROTESTEN genom uppgivenheten med världen. Jag tänkte på RÖSTEN, den berättarröst som romanen har, hur den skriver om sina personer.

När jag pratade med Mikaela sa hon: Jag ville inte skriva om Fagerholms bok, för jag får inget grepp om den.

Detta uttalande, gör mig RÄDD & *intrigued*. Jag vill skriva om *vdb* just för att: JAG FÅR INGET GREPP OM DEN. Och humorn är en plats där, just, jag inte får grepp om den. Jag måste använda mig av DET LÅNGSÖKTA för att hitta en mening:

Genom drastiska uttryck i gränslandet mellan det överdrivna, det seriösa och det humoristiska – med en ton som liknar debattinläggets, beskrivs exempelvis mödrarnas utsatthet när de dras in i sönernas handlingar:

"Gäng, inte hör min son till något gäng!" Annelise Häggert fångad i ett sådant ögonblick [...] Primetime public television [...] **"Hökar, komministmedia!"** Filmen brister, rutan svartnar. *Satans minkmördare*, kan man, om man scrollar neråt, läsa i kommentarsfältet. *Kapitalisthora*.¹⁶

Engelska uttryck som "primetime public television", och det talspråkskränkande eller ordvrängande, som "komministmedia", fungerar som ett sätt att göra redogörelsen för handlingarna drastisk. Greppet ger en energi åt texten och förhindrar att den läses som en sorg över en specifik individs tragiska öde. Den vassa udden i Annelises (Nathans mammas) tal är riktad mot "komministmedia", vilket jag utläser som vänstermedia. Frasen används av Annelise för att förminska; media genom prefixet kommunist-, kommunismen genom det talspråkliga eller feluttryckta "komminist". Fagerholms användning av det tillskrivade "komminist" är svårtolkat – är det menat att förstås som en dialektal eller talspråklig version av "kommunist", som en felsägning, eller ska paralleller dras till yrket "komminister" – det slags präst inom Svenska kyrkan som inte är prästvigd, vars befattning motsvarar Finlands "kaplan"? Ordet "komminister" betyder "medtjänare" och genom att dra paralleller mellan kommunismen och religionen, genom begreppet "medtjänare" urskiljs en glidning mellan det vänstervridna och det dogmatiska, en antydning om att den radikala kommunismen blivit en religion baserad på medlöperi – det religiösa motivet återfinns i citatet av Prince-låten *Being in a Band called the Disciples* (s. 41, mfl) – och lämnar läsaren med frågor om vem som hjälper/tjänar/följer vem.¹⁷

Om just detta (komministern, kaplanen) skrev min handledare: Kanske långsökt, men ok.

¹⁵ Snyder, John. 1991. *Prospects Of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. University Press of Kentucky. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt130hmb0>. s. 138

¹⁶ Fagerholm, 2019. s. 115.

¹⁷ [Vad är skillnaden mellan präst och komminister? - Linköpings domkyrkopastorat \(svenskakyrkan.se\)](http://www.svenskakyrkan.se/Linköpings_domkyrkopastorat)

[639-640 \(Nordisk familjebok / Uggleupplagan. 14. Kikarsikte - Kroman\) \(runeberg.org\)](http://www.runeberg.org/639-640)

Och jag måste hela tiden tänka på, min position som varande rikssvensk i förhållande till det finlandssvenska, att jag befinner mig i en majoritetsposition *utan koll*, med brister i min finska. Risken att exotisera, risken att likställa, att inte se skillnad – säger till Elisabeth att jag ju också tänkt så mycket i det senaste på: SKILLNAD I SKILLNAD, skillnaden mellan minoritetspositionen finsk i Sverige, och svenskspråkig i Finland, tex, skillnaden mellan neurodivergent och rasifierad, skillnaden som måste ses mellan skillnader annars riskerar en skillnad att få tala för en annan – risken att bara MISSA RELEVANTA GREJER pga INTE KOLL PÅ KONTEXTEN. (Trodde först ”komminist” var dialektalt? Fick kommentaren: Vilken dialekt? Vet fortfarande inte... Övergav för idén om religionen... Fick ut så mycket av att tänka på *medtjänaren*!!!!)

Skickar texten fram och tillbaka till mina handledare. Känner skam efter varje kommentar: Varför citera en engelsk översättning när det finns en svensk? Detta kommer ursprungligen från Kristeva. Detta är ett finskt uttryck.

Sväljer skammen.

Det som skapar en verkligt stor skam är när det (indirekt???) känns som om jag skrivit fram fragment av kritik mot Fagerholms *feministiska intention*, att jag skriver om det, som känns obehagligt. FÖR JAG VET INTE HUR DET ÄR OBEHAGLIGT. För att jag inte fattat *kritikens riktning*. Och jag dras in i detta. Fattar jag inte. Är jag inte, feminist. (Minns nu inte konkreta exempel, kanske för att det är så, indirekt.) Tar jag inte våldtäkt på allvar.

Men så skickar jag till Katarina. Och hon berättar att hennes avhandling handlar ju, ganska mycket, om den tragiska satiren och, hon har ju en ganska ANNORLUNDA ingång. Hon frågar: Varför just dessa referenser? Och jag känner SKAMSKAMSKAM. För det var dessa jag hittade.

Skriver till Katarina:

Hej!

Nu har jag ännu inte hunnit kolla på dina kommentarer, men av ditt mejl verkar det som om detta är just vad jag behöver! Och lite pinsamt att erkänna att jag inte läst din avhandling ännu! Men ska göra nu!! Tusen tack. Det som jag tänker är lite problemet med mitt projekt är att jag har ett så pass brett perspektiv, med olika ingångar. Men då blir det ju också mycket tidigare forskning att ta ställning till, och här har jag ju missat lite! Jag tycker också överlag att det kan vara svårt att avgöra, hur mycket av det tidigare ska med, hur positionera sig, vilka aspekter ska plockas fram, och så vidare. Men jag ska läsa din text och dina kommentarer, återkommer om jag undrar något! Och bra kommentar om vad eller vem som undgår skrattet!! Ska tänka på det!!

men också hur humorn i Bambi är mer som ett grepp som blir lite obehagligt. (Jag har ännu, trots all text, inte fullt fått grepp om hur jag ska uppfatta det humoristiska i romanen.) Och fick under konferensen tips om att använda den tragiska satiren som förståelsemodell. Och jag tänker att den funkar ganska bra. Men har som sagt inte helt kommit fram till hur jag hittar de viktiga texterna,

vilket gör att det inte blir helt grundat. När jag läser det du skriver dyker ju ett helt nytt perspektiv upp, som också blir väldigt relevant för Fagerholms roman: det du skriver om kluvenheten och dubbelheten och satirikerns subjekt i relation till satirens objekt, hur satirens vändande på perspektivet också fungerar upprätthållande. Och jag blir å ena sidan tveksam till om min läsning av Bambi i ljuset av detta fungerar: hur mycket är det en invertering? hur fungerar relationen mellan satirikern (eller här berättaren) och det som satiriseras (är det ett ord)? Och å andra sidan blir jag intresserad av tanken hur romanen också kan fungera upprätthållande (och risken i att påstå att den (delvis) gör det). Jag tänker att det finns karnevaliska moment i texten, och den typ av självreflexivitet som du skriver om (i din text teaterscenen, i Bambi foto, film, media) som också fungerar väldigt komplext. Så jag ska klura vidare på detta. Och ta in Kristeva direkt...

Exakt - ja, jag tror det är det jag är ute efter också, känslan av att skrattet blir obehagligt för att man som läsare placeras i patriarkatet. Men tänkte på Saschas skratt, som ett slags medusaskratt, med en kraft i det - samtidigt som det inte kan "begripliggöras" eftersom hon inte talar, iom att hon alltid är tyst - så det är som om hennes alternativ till Talet är Skrattet, och upplevelsen av att skrattet ändå så att säga "förlorar/förloras" blir då sorgligt eller uppgivet, eller bestraffat. Vilket också leder mig till frågan på vilket (meta)plan det upprätthållande ligger - och känner att det är här det finns något spännande.

Och ja, verkligen detta med vad som döljs i det man inte skrattar åt! Annelise blir ju till ett slags spektakel i hur hon framvisas som den Lyckade & Framgångsrika. Medan Fabbe inte behöver vara synlig (och därmed i blickfånget för skrattet) för att ha makt.

Tack för litteratursökningstips!!

Skriver till mig själv i forskningsdagboken (utgår alltså från min läsning av Katarinas avhandling):

SKA UTGÅ FRÅN MINA ANALOGA ANTECKNINGAR MEN:

Skriv ngt om katarinas slutsatser och position. Skriv om:

METAFIKTION!

KLUVENHETEN!

DUBBELSPEL!

ROMANTIKEN... (?) HUR???

KARNEVALEN -UTVECKLA!!!! OCH KRISTEVA!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

SATIRIKERN SOM SUBJEKT OCH SATIRENS OBJEKT – UPPDELNING OCH SAMMANSMÄLTNING...

148 ATT SATIREN ÖVERTAR OCH UPPREPAR MAKTSPRÅKET

&&&&::: 157 VAD SKILJER EGENTLIGEN SATIRIKERN FRÅN DESS MÅLTAVLA? ATT BLI INDRAGEN (OCH DÅ MER RADIKAL?? – FATTAR JAG DETTA??) DEN REVOLUTIONÄRA ANSATSEN BLIR KONSERVATIVT

VAD GÖRA MED BAMBI I RELATION TILL DETTA???? BLIR BAMBI OCKSÅ KONSERVATIV?? VAD GÖR ROMANEN???

Beställt rabelais nu....

För det jag läser är: En text om den romantiska tragiska tragedin, som parallellt med det humoristiska sättet att kritisera, verkar bakåtsträvande och upprätthållande. Satiren blir, i Katarinas läsning/skrivning, en omöjligt radikal position. Satiren upprätthåller ordningen, genom att inverta den. Satiren är förment och skenbart revolutionär, när den egentligen plåstrar om makten.

Och jag säger till Elisabeth: Jag kände sådan skam (hon bekräftar, pinsamt att du inte läst, ja, men jag vet inte heller hur man hittar litteratur). Och jag säger: Det kommer sluta med att min läsning kommer fram till att Fagerholms text är djupt anti-feministisk. Hon säger: Jaa. Och jag säger: Men hur ska jag kunna skriva och säga och påstå det. Hur ska jag kunna. Det känns så RISKY. Hon säger: Men det är ju den läsningen.

Och jag känner: Att jag måste skriva om detta. Jag måste skriva om humorn. Om skrattet, när jag skrattar, när jag läser Sascha skratta. Och jag skrattar. Och jag skrattar. Och jag har ju påstått så länge att jag inte gillar humor för att den alltid lyckas sparka neråt, för att sparkens riktning aldrig kan bli uppåt för det krävs en akrobatik för detta som verkligen ingen behärskar. Och jag vill inte skriva om DET LÄTTA jag vill skriva om DET SVÅRA. Jag tror inte meningen hos F är att verka bakåtsträvande: men: FINNS DET NÅGON ANNAN RIKTNING.

Hanna skriver om Folkteaterns uppsättning av Katarina Frostenssons *K* (hur känns det att heta Katarina:

Katarina, Catarina, Katharina eller Catharina (även *Katrina*, [Karin](#) och [Kajsa](#)) är ett [kvinnonamn](#) med [namnsdag 25 november](#), vilken är den dag [Sankta Katarina av Alexandria](#) firas enligt den bysantinska liturgin. Ursprunget är [grekiskt](#) (Aikaterine). Betydelsen är okänd, men har kopplats till ordet *katharós*, vilket betyder 'ren' eller 'kysk'. Trots namnets bakgrund i grekisk kristen kultur letade det sig till Norden redan under vikingatiden.^[1]

Namnen var populära på 1960- och 70-talen, men har sedan avtagit i användning. Totalt sett är dock namnet fortfarande ett av de 25 vanligaste förnamnen i Sverige. Den vanligaste stavningen är den med *K* och utan *h*, vilket också är den form som återfinns i [almanackan](#). 31 december 2005 fanns det totalt 70 508 personer i Sverige med namnet Katarina/Catarina/Katharina/Catharina varav 28 456 med det som [tilltalsnamn](#). År 2003 fick 444 flickor namnet, varav 29 fick det som tilltalsnamn.

Katrin, Karin och Kajsa var ursprungligen kortformer av Katarina. Numera räknas även Kattis som en kortform av Katarina.

[Namnsdag](#) i svenska och finlandssvenska almanackan: [25 november](#).

hur känns det att dela namn, jag vet, för Anna är Sveriges näst vanligaste namn, jag vet bara hur det känns, när alla kan stava till mitt namn och uttala det, hur det känns när Maria Gripen Josefin

begraver sitt födslonamn i garderoben, jag kliver in i skokartongen, inuti garderoben). Jag svarar Hanna:

Kära Hanna,

Jag läser nu din text. Svarar en bit i taget.

Jag har tänkt så mycket på denna händelse. Att kalla det "händelse" är en – lögn, ett förringande, ett brott i sig. Men det är inte brottet jag har tänkt på, utan strukturen runt. När jag inte är lärare på Valand doktorerar jag på deltid i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi. Min avhandling handlar om Monika Fagerholms roman *Vem dödade bambi?* och om hur den förhåller sig till kollektivet. Romanen – har du läst den? – handlar om en brutal gruppvåldtäkt i den välbärgade förorten villastan. Men den handlar inte så mycket om den våldtagna Sascha, den handlar om alla runtomkring. Den handlar lite om pojkar – våldtäktspojkar, gossarnamedsilverskedimmun – den handlar ännu mer om pojkarnas mammor, den handlar om Cosmo som senare gör en film om händelsen, om pojkarnas senare flickvänner. Den handlar om tystnaden, om att hålla om ryggen, om att tiga och tysta ner, välja sida, förringa, prata bort. I arbetet med avhandlingen har jag bland annat läst Gustavssons bok (dock håller jag mig undan "K", förklarar mer sen). Och att min undersökning sätter kollektivet i centrum, innebär att det är den omgivande strukturen som intresserar mig också i detta.

Jag jämför Frostensson med våldtäktspojkar, de heter Angela och Annelise. De uttalar sig i media, försvarar pojkarna, anklagar media – komministmedia – är framgångsrika företagsledare och operasångerskor och deras framgång får inte förstöras av sönerns brott. De tiger och försvarar till dess de dör av cancer. Jag tänker på cancer som en skuld och ett straff, skevt skjutet (förövarna går fria). Jag tänker att det sägs att:

Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra. Och jag undrar över:

Kvinnors skuld och medberoende, kvinnors tal och tystnad, kvinnors ansvar för mäns våld, kvinnors blick på kvinnors utsatthet.

Jag tänker på straffets riktning.

OCH JAG KÄNNER SORG.

Frida Röhl säger:

"Jag ser det här som en saga, som en slags urberättelse, om en drottning som faller."

Och jag tänker på den fallande drottningen. Jag tänker på hur Storbritannien krävde att hela världen skulle sörja den urgamla drottningmoderns död, hon som stod som härskare över kolonialmakternas kolonialmakt. Jag tänker på hur jag känner så starkt med den elaka styvmodern, drottningen, i Snövit, hon som är så avundsjuk och svartsjuk att hon vill döda, hur hennes ursinnes riktning vänder sig mot *andra kvinnor*. Jag tänker på patriarkatet som infiltrerar, internaliserar, hatet. Att jag fattar hatet.

Fattar ändå inte.

Frida Röhl säger alltså:

"Det är en fiktiv berättelse, det har inget att göra med vad som finns utanför boken, så att säga"

Och jag tänker på läsningen som en etisk akt.

Elisabeth Hjorth menar i *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik* (2015) att "litteraturen är en kritik. [...] Den som skriver är inte nöjd med världen sådan den ser ut" och vidare att hon "närmar [s]ig litteraturen, otillfredsställd liksom den, och läsningen blir därmed också ett sätt att rubba en ordning. Så går det att förstå läsningens etiska dimension: som en riktning eller en rörelse för förändring". Jag tänker att detta, skaver mot K. Eller, att *läsningen* av K skaver mot K för att den etiska läsningen uppmanar läsaren att läsa mothårs, mot den o-nöjdhet K

ger uttryck för (säger jag utan att ha läst). Enligt Elisabeth Hjorth ”opererar [etiken] med maktbegär och maktkritik” och hon menar att ”etikens *bör* kan tolkas som ett begär, efter till exempel rättvisa. Det kan också tolkas som en kritik; något är inte som det borde vara”. Och hennes läsning innebär att texten, genom att vara etisk, inte kan skiljas från världen, att läsningen är etisk, just för att texten finns i världen.

Jag tänker att idén om litteraturen som en parallellvärld är utdaterad.

Du skriver:

Den Svenska Akademiens fall i samband med me-too rörelsens framfart är en av de största kultur-skandalerna som skakat om Sverige.

Jag undrar var gränsen går mellan en ”kultur-skandal” och en upprättelse, en rättvisa, en kamp. Jag tänker på ordet ”rättvisa”. Tänker på hur det innehåller ordet ”rätt” – Rätt som i Lag&Rätt, tänker på Lagarnas otillräcklighet, litteraturens uppgift att visa Lagarnas lögn och snedsprång, deras trubbighet osv, Rätt som i mat-rätt, att tugga i sig, begära, hungra efter rättvisa, eller att se rättvisa som en plats där njutning och mätthet kan finnas, vilket jag tror är en lögn för rättvisan kräver en ständigt fortsatt hunger – hur det innehåller ordet ”visa” – Visa som i visa fram, *show*, synliggöra, förklara, något en kan kolla på, något blottande, på ett obehagligt eller nödvändigt sätt, visa som i sång, som i *sorgesång*. Ursäkta hur jag snurrar in mig i orden, ville egentligen säga: Det är också inte en kultur-skandal. Det kan inte vara en skandal, det kan inte vara en kultur-grej, det är ett våld.

Jag har inte läst *K* för att jag läst denna dikt av Katarina Frostenson:

Philomela

Den lilla, rosa lappen
i mitt huvud rör sig

underverk,
jag ser ut, det är tyst

mörkret låter viskningarna komma
min tunga begrovs under stenen
men huvudet fick ingen ro

även om tungan slitits ur sin vävnad
var rösten kvar därinuti
hur får huvudet ro

syrenblå spänns väven runt och om mig
hör, hur tonen
växlas ut – det är av ljud du lyfter

min tunga är begravd, mitt öra jublar
min dräkt är försvunnen mitt huvud sjunger

Philomela är (orkade inte skriva så klistrar in från Wikipedia):

Filoméle eller **Filomela** var i [grekisk mytologi](#) en dotter till den [attiske](#) sagokonungen [Pandion](#). Hon våldtogs av den [thrakiske](#) fursten [Tereus](#), som var förmäld med hennes syster [Prokne](#). För att hemlighålla sitt brott skar han av hennes tunga; men genom att [väva](#) in några tecken i en duk lyckades Filoméle för sin syster tydliggöra vad som vederfarits henne. För att hämnas dödade systrarna Tereus och Proknes son, [Itys](#), samt anrättade honom till en måltid åt fadern. I raseri förföljde Tereus de båda systrarna, men gudarna räddade dem genom att förvandla Prokne till en [svala](#) och Filoméle till en [näktergal](#). Tereus själv förvandlades till en [hök](#) eller en [härfågel](#).

Och jag tänker att något hänt. Jag tänker på: Våldtäkten som straffar den våldtagna med en avskuren tunga och hur Katarina Frostenson genom dikten låter texten fungera som textilen, den som berättar, hur hon genom skrivandet av dikten intar de hämnande systrarnas plats. Trodde jag iaf. Jag hade kanske fel.

SORGEN kommer av en förlust av förtroende, en förlust av en förståelse – för orden, dikten.

SORGEN kommer av att någon nu liksom tvingar mig att tro på litteraturens bortkoppling från världen för att jag ska kunna hålla kvar vid min tro på dikten.

SORGEN kommer av att mitt lesbiska hjärta alltid känt en crush inför diverse äldre (än mig) heterosexuella kulturkvinnor vilket resulterat i oräkneliga fantasier kring hur jag ska förföra dem, bli deras hemliga älskarinna, bli deras queera läckage, hur mitt begär efter kroppen/texten/positionen ska smitta dem med hemliga begär och nu, kan jag inte längre försvara mitt begär (?) och nu kan jag inte längre rikta mitt begär (?) och nu kan jag inte längre...

Du citerar ur *K*:

Du har aldrig våldfört dig på en människa. Våld finns inte i din varelse, i din natur. Du må ha irrat i natten, vandrat vilse, låtit dig föras hän och inte alltid varit helt sedesam. Men tvingande eller våldsamt, aldrig.

Och jag tänker på våld. Att jag alltid vet att: Mitt begär är ett våld, mitt skrivande är ett våld, ofta är min existens ett våld. Hur kan jag vara så våldsamt medveten om min våldsamhet när någon annan kan tro sig, eller någon annan, om att vara icke-våld? (Kan endast förstå denna text om jag läser som ironi på ett mycket tragiskt sätt.)

Du skriver om (heterosexuella) kvinnor. Och jag tänker igen på kollektivet. Det förföriska i kollektivet, att vilja tro på det. Och hur det kollektiv som jag undersöker i Fagerholms roman är ett brutalt kollektiv, ett kollektiv som splittras av ett brott och som fortsätter bryta och bryta och bryta (inte tystnaden men livet och hoppet) för att försöka upprätthålla känslan av att det finns en grupp som är ok. Tänker på mytens hämnande systerskap som anrättade honom till en måltid åt fadern – hur långt bort det är. Tänker på begär och att du skriver:

Jag skulle respektera Katarina Frostenson betydligt mera som människa om hon skulle stå för detta i sin bok. Stå för att hon njuter av att hennes man förgriper sig på andra kvinnor.

Begäret, ja, intressant, om en kunde inse sitt våld. Tänker på begäret som intressant just när det är FARLIGT och ELAKT och ONDSKEFULLT. Men att det kräver ett omfamnande av dessa (o)attraktiva egenskaper, inte ett förnekande.

Jag skriver detta som ett svar som VERKLIGEN inte är ett svar för:

JAG VET INTE.

Tycker du har många poänger i din ilska. Kan ändå känna med hetero-kvinnorna som bär skulden, kan förstå, men tror världen skulle bli bättre om de också förstod vad de gjorde.

Ok, du ville kanske få råd om: VAD GÖRA MED DENNA TEXT? Tänker att det är en debattartikel.

Jag tänker på sorgen över att det ALDRIG ÄR ENKELT. Och att det är just denna sorgen, som *tröstar mig*. Tröstar mig när jag känner mig som en TOTALT omoralisk person...

Tar mig tillbaka till LÄSNINGEN.

Pratar med Elisabeth om Rita Felski och Toril Moi: *Uses of Literature* (2008) och *Revolution of the Ordinary* (2017). Liksom läsandet som UPPLEVELSE. Jag sa till Elisabeth att det känns som om dessa är mycket poppis bland littvetareatm. Orkar inte skriva en sammanfattning, så tar som en bit ur en recension av Felski:

One has only to observe what readers actually do with texts—what complex, imaginative, self-searching and critical experiences reading can instigate—to locate worth. If we look closely, we may discover what she terms “a phenomenology of self-scrutiny” (35). It’s here, in the reader’s consciousness, that literature’s most potent social value may reside. As literary scholars and teachers, we need to find new ways to access that resource. Rather than encourage students to become detached from and disenchanted by literature, we ought to examine what takes place within the reader’s immersion in a text. What are the positive uses of enchantment? Of recognition? Of literature’s power to shock us? Felski gives us a richly expanded understanding of use in her treatments of the reader’s (or film viewer’s) encounters with a text. (Spiegel, Maura. (2012). Uses of Literature (review). Literature and Medicine. 30. 203-207. 10.1353/lm.2012.0014.)

Och det relateras också till Eve Kosofsky Sedgwick’s ”Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You” från 1997. Summeradsom:

A paranoid reading focuses on what’s wrong or problematic about a work of art. A reparative reading seeks out what might be nourishing or healing in a work of art, even if the work is flawed. Importantly, a reparative reading also tends to consider what might be nourishing or healing in a work of art for someone who isn’t the reader.¹⁸

Och jag säger till Elisabeth: Att det är nu som om det radikala hos Sedgwick, Felski, Moi, nu blivit mainstream. Och är det då mer radikalt att gräva ner sig i den romantiska tragiska satirens exakta genregränser? Jag säger: Jag tänker att det intressanta sker i en växling mellan dessa positioner. Att UPPLEVELSEN AV TEXTEN, *förtrollningen*, försvinner inte av att hitta ett raster som strängt talar om för mig vad jag bör skämmas över. Min läsning, Kraften i texten, är som att den är *channeling* (ett ord jag stulit från VampireDiaries, där det refererar till hur häxor ur olika tider kanaliseras varandra för att förstärka den enskildas Kraft) andras läsningar, eller ännu mer, kanaliseras mina egna tidigare och framtida läsningar. Min läsning som sker genom SKAMMEN jag känner vid mina handledares kommentarer, och upprymdheten jag känner när jag fortsätter jobbajobbajobba är en paratextuell och kollektiv läsning, den aktiverar *den (OOOOO)-rena UPPLEVELSE* genom en förorening av sinnena genom kritik och förblindning, genom skam och genikult, genom pleasing och förtryck. Det sker, säger jag, en växling mellan upplevelse av text och analys av text. Analyskänslan och känslanalyser, vågspelet.

Skrattar.

Skrattet som en våg, ett hav, en krigsmaskin, en SKAMSKAMSKAM. Hör skrattet hur dom skrattar åt mig, det är jag som skrattar åt mig.

Ville skriva om hur jag är en sådan FUCK-UP & FAILURE i akademien. Ville skriva det. Nu skrev jag det. Ville erkänna allt. Ville skriva: ÄR DETTA ETT *ANNAT PERSPEKTIV* ELLER ÄR DET BARA *LATHET*. Ville skriva:

¹⁸ [Paranoid versus reparative readings, & the scale of 'harm' to 'uplift' \(substack.com\)](http://substack.com) OBSERVERA MEDVETEN ANVÄNDNING AV HUNDRA REFERENSSYSTEM OCH REFERENSER TILL MINA GOOGLINGAR FASTÄN JAG FAKTISKT LÄST TEXTERNA JAG REFERERAR TILL. ÄR JAG REVOLUTIONÄR ELLER BARA LAT?

HUR MYCKET MÅSTE MAN VETA INNAN MAN FÅR TALA.

Ville skriva:

VAR GÅR GRÄNSEN FÖR KUNSKAPEN.

Ville skratta.

En hund som heter Hjärta. Ville skriva: Ordet hjärta innehåller ärta, en ärt är också en stjärt, formen på hjärtat är också en stjarts, om man inte syftar till organet men då är det slemmigt. Malmio&Lahdenperä skrev om Brunetternas HJÄRTLÖSA skratt. Jag ville skriva om:

ETT HJÄRTSKÄRANDE SKRATT.

Det skratt som skär i hjärtat.

Det skratt som sabbar subjektet, avskaffar subjektsupplösningen, nedmonterar möjligheten.

Det Gråtande Skrattet.

Min mormor tror att uttrycket ”skadeglad” betyder ”jätteglad”, alltså påstår hon att jag, när jag är jätteglad (vilket sällan hände i min barndom, varför hon alltid påpekade då det hände) är SKADEGLAD. Jag tänker att det är sant. Min Onda Glädje.

JAG KAN ALDRIG VETA.

SKRATTETS RIKTNING.

KAN INTE SOVA.

EN LYRISK LOGIK FÖR ATT KUNNA BERÄTTA.

Om lyriska strategier i Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?*

Vem dödade bambi: narrativ och poesi

Monika Fagerholms roman *Vem dödade bambi?* (2019) utspelar sig i den fiktiva småstaden villastan. Berättelsen är inte kronologisk, utan utspelar sig på flera tidsplan och innehåller flera olika typer av texter, såsom intervjuer och blogginlägg, blandat med en allvetande, men långtifrån osynlig, berättare. Den gruppvåldtäkt som Sascha Anckar utsatts för av de två bästa vännerna Nathan Häggert och Gusten Grippe, samt två andra pojkar, utgör romanens smärtpunkt. Våldtäkten sker i ett ljudisolerat rum i Nathans hem. Det tydliggörs i romanen hur Nathans familj är välbärgad – läsaren får följa hans mamma, Annelise Häggert, som är en framgångsrik entreprenör – medan Saschas klassbakgrund är en helt annan – hon kommer från Grawellska flickhemmet. Berättelsen cirkulerar kring flera personer, men huvudsakligt fokus ligger på Gusten och hans tankar om våldtäkten flera år efter att den begåtts, samt på Emmy som då, flera år efter våldtäkten, ingår i ett slags kärlekstriangel mellan henne, Gusten, och Emmys bästa vän Saga-Lill. Även Gustens och Nathans mammor, ovan nämnda Annelise, och operasångerskan Angela Grippe, utgör centrala gestalter. Det tidsplan som skildrar Emmy och Gustens relation innehåller även Cosmo Brandt, som efter våldtäkten är tillsammans med Sascha, innan hon mystiskt försvinner (ryktena säger att hon dött av en överdos i USA eller blivit tävlingssimmerska), och nu vill göra en dokumentärfilm om henne, en film som ska heta ”Vem dödade bambi?”. Till sin film vill Cosmo intervjua Gusten, och han vill fotografera Emmy, som då jobbar i en smådjursaffär, med en kanin i famnen, till filmaffischen. Emmy driver även en blogg, och får i detta råd från internetgurun Gunilla Gahmberg. Romanen skildrar alltså flera lager av berättande, utifrån flera personers perspektiv. Den utgör därmed ett slags kollage, vars epicentrum är våldtäkten på Sascha, men vars periferi är det mest betydelsefulla. Ingrid Bosseldal skriver i en recension att: ”Här dör oskulden samtidigt som leken övergår i allvar och både mödrar och fäder liksom löses upp eller försvinner ut i marginalerna och lämnar de ännu inte vuxna därhän. Underbara mödrar med storslagna drömmar och dålig markkontakt. Nästan utsuddade, men ibland också farliga och förödande fäder, smitare, otrogna hundar. Ingen, tror jag, kan vara så djupt allvarlig som

Fagerholm och samtidigt så lekfull.”¹⁹ Bosseldal fångar därmed in hur Fagerholms roman arbetar med ett undanlidande – både i det att de vuxna försvinner ut ur ungdomarnas värld och frångår sig ansvar, och på det sätt romanen cirkulerar runt den händelse som är dess drivkraft. Bosseldals framhållande av Fagerholms humor är också relevant, eftersom den bidrar till att skapa den litterära värld som romanen utgör. Denna humor är dock, liksom humor i allmänhet, beroende av läsaren av humorn, vad som är roligt är inte universellt, utan byggs upp av relationen mellan berättare-berättelse-åhörare. Jaget, som berättare och lyssnare, skrivs därmed in i textens formulering av ärende och ton. Men Fagerholms roman är inte enbart dess narrativ eller handling. Minst lika mycket är den sitt språk, sitt språkarbete, och sina poetiska kvaliteter i gränslandet till det provokativt filosofiska.

I denna text utvecklar jag hur Fagerholm i *Vem dödade bambi?* använder sig av lyriska strategier såsom repetition och ekfras för att berätta om våldtäkt, kollektiv och småstadsidentitet, och hur en kiasmisk struktur används för att konstituera våldsstrukturer. Jag kombinerar Joan Retallacks idé om det “poethetical” med Michail Bakhtins teorier om dialogismen och det lyriska som motpoler, för att undersöka lyrikens risker. Slutligen landar jag i reflektioner kring frågan om huruvida *Vem dödade bambi?* kan läsas som politisk poesi, samt vad en poetisk perception skulle kunna innebära.

James Phelan menar i *The Nature of Narrative* (2006) att “we are living in the age of the Narrative Turn, an era when narrative is widely celebrated and studied for its ubiquity and importance” (2006, 285), och Katie Owens-Murphy summerar i *Lyrical Strategies: The Poetics of the Twentieth-Century American Novel* (2018) läget som att vi “now regard narrative as the Queen of Discourse” (2018, 3). Jonathan Culler säger i samma anda att “narrative is treated not as one possible literary form but as the very condition of experience” (2008, 201).

Narrativet är central i Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* Det nämns tidigt i romanen och återkommer därefter:

Tänka på sig så som en berättelse, ett *narrativ*, som hennes [Emmys] bästa väninna Saga-Lill – de lämnade Gråbboskogarna tillsammans genast efter studenten – som studerade teologi vid universitetet innan hon droppade ut. Använda precis det ordet för att då få chansen att förklara för en vad det betyder. Saga-Lill har börjat älska det, att förklara för en vad ord betyder.

¹⁹ Ingrid Bosseldal, *GöteborgsPosten*. 10.9.2019. ([Recension: "Vem dödade bambi?" – Monika Fagerholm | GP](#))

”Narrativ är berättelsen om något helt enkelt”, säger hon (och alldeles som om man inte skulle veta det, förresten). (2019, 37)

Jag vill med denna artikel hitta en annan ingång i Fagerholms texter än den narrativa/narratologiska. En läsning av *Vem dödade bambi* som språk istället för handling. För språket är uppenbarligen centralt i romanen såväl som författarskapet i sin helhet. Åsa Beckman skriver i sin recension av *Vem dödade bambi* att hon blir ”direkt lycklig av att vistas i ett språk som känns så fysiskt och kroppsligt” (Beckman, 2019). Det är talande att Beckman lyckas bli lycklig av språkligheten, trots att handlingen är brutal. Det tycks därmed finnas ett slags brutal njutning i läsandet (liksom möjligen skrivandet) av Fagerholms texter, som uppkommer just på grund av språkligheten. Jag utgår från det arbete Owens-Murphy gör i *Lyrical Strategies*, ett framtagande av analysmetoder för romaners användande av lyriska strategier. Utifrån detta gör jag en undersökning av de lyriska strategier Fagerholm använder i *Vem dödade bambi* för att åstadkomma en roman som verkar på det språkliga planet på ett sätt som liknar poesin.

Owens-Murphy konstaterar att ”in response to the tyranny of the “Narrative Turn,” critics have begun to lament the academy’s neglect of lyric poetry, a genre that has traditionally been defined in contradistinction to narrative prose” (2018, 3). Detta målar upp ett slags krigstillstånd mellan prosa och poesi, som, menar jag, snarare måste läggas på akademien än på de undersökta verken. Mutlu Blasing menar att vår “current constructions of the ‘discipline’ of literary study, which emphasize the social, economic, or political determinants of literary production,” har lett till “the disciplinary censoring of poetry,” eftersom lyrisk poesi, till skillnad från romanen, fokuserar på språk vilket inte lika lätt låter sig läsas genom ett kulturellt eller politiskt filter (2006, 4–5). Huruvida detta stämmer för *Vem dödade bambi*? återkommer jag till, i en argumentation för att det språkfokuserade lika mycket är en ideologisk som lyrisk arbetsmetod, som snarare synliggör språkets inneboende politiska konsekvenser. Owens-Murphy beskriver sin infallsvinkel som en vilja att kullkasta ”a clear separation among generic forms, a relationship among forms that is essentially antagonistic, and the defeat of lyric poetry in the face of narrative’s ascendancy” (2018, 4). Det går i linje med min önskan att läsa *Vem dödade bambi*’s lyriska kvaliteter som del av den narrativitet som romanen genom sin egen argumentation sätter i centrum. Det följer också den karaktäristik av Fagerholms språk som Hanna Lahdenperä gör angående *DIVA*: ”Den centrala punkten i argumentationen – och i *Diva* – rör en scen där kropp och språk

sammanfaller, där betydelsesamband destabiliseras. Språket går från det berättande till det lyriska ända in på baksidan, och texten frångår prosan också till utformningen –själva textens materialitet förändras” (2021, 95). För Lahdenperä innebär detta inte bara en upplösning mellan det lyriska och det prosaiska – det innebär också ett led i den argumentation hon gör för att läsa *DIVA* som en filosofisk roman: det vill säga, en kollaps också av distinktionen mellan skönlitteratur och teori.

Owens-Murphy konstaterar att grunden för västerländsk litterär teori ligger i uppdelningen av tre genrer: lyrik, drama och berättelse/epik. Platon menar att berättelser som förmedlas genom indirekt diskurs är den minst bedrägliga av de litterära formerna, eftersom de bibehåller en enda talares röst, till skillnad från de flesta episka dikter, som ofta döljer berättarens röst genom den direkta dialogen mellan karaktärerna; ännu värre är den dramatiska formen, där berättaren försvinner helt och hållet (1997, 393–394).

Här anser alltså Platon att narrativ prosa berättade ur en allvetande berättares perspektiv, är den minst bedrägliga formen av berättande (1997, 393–394). Andra former, vilka döljer berättaren bakom andras röster, är värre. Fagerholm arbetar frekvent med röster, på ett sätt som konstant ifrågasätter idén om trovärdighet. Tanken att den episka poesin fylld av olika röster innebär att det blir möjligt att läsa lyriska strategier som en form av kollektiva praktiker. Som en motsats till det står William Wordsworth, som menar att lyriken är de privata känslornas rike präglad av ”spontaneous overflow of powerful feelings” ([1805] 2007, 62) i kontrast till berättelsens mer varierade och dynamiska textur. Jag är här inte så intresserad av genrediskussioner – och i de fall jag är det handlar de snarare om hur Fagerholm använder sig av lyriska kvaliteter hos en mängd olika genrer. Men jag vill med detta konstatera att det lyriska hänger samman med frågor om röst, komplexet individ-kollektiv samt uppfattningar om världen filtrerade genom känslor respektive trovärdigt beskrivna.

Repetition och ekfras

Vilka lyriska strategier förekommer då i *Vem dödade bambi*? Jag börjar med repetitionen, som är den mest frekventa lyriska strategin i romanen. Här finns en upprepning av motiv och formuleringar. Att repeterade motiv är en form av lyrisk strategi formuleras av Owens-Murphy som:

Repetition also occurs in other abstract forms: repeating images generate a motif, and motifs in turn cohere into larger themes. We read narrative not just for story but for deeper meanings, and repetition often flags discrete images, symbols, or ideas that may connect to our overall understanding of a literary work. (2018, 18-19)

Till motiven hör bland andra djuren – vilka är centrala även i Fagerholms övriga verk. Särskilt hundarna, som förekommer i form av Emmys sånger (2019, 431), gestaltade och namngivna hundar (Nöffi och Hjärta) (2019, 35, 43). I exempelvis *DIVA* (1998) förekommer också hunden som motiv eller gestalt, här upprepas uttrycket “Schoppenhauers lilla gröna hund”, vilket gör hunden till en karaktär med epitet såväl som till en återkommande lyrisk figur.

Vidare upprepas citerade fraser: “just kids” vilket är titeln på Patti Smiths självbiografi, *Just Kids* (2010), “vem är jag i gyllene september” av Ingeborg Bachmann, och Simone Weils “att älska sig själv som en främling”. Upprepas gör också frasen: ”Huset är en organism”.²⁰

Owens-Murphy beskriver, med Gertrude Stein, repetitionen som ett insisterande, samt som något som förskjuter narrativet:

Because repetition violates conventions we hold to be essential to narrative fiction—sequence, progression, and a plot that develops over time—its pronounced presence in twentieth-century American fiction can create a significant roadblock for readers, who must adjust their reading practices when they encounter words, phrases, and even full paragraphs in duplicate. [works by Gertrude Stein, Jean Toomer, John Dos Passos, and Kathy Acker] demand reading strategies that are essentially lateral rather than linear. Lyrical repetition suspends readers between temporality and stasis, compelling us to read with an eye for wholeness and simultaneity and demanding that we read both backward and forward through echoes and reverberations that unsettle our notions not only of narrative progression but also of temporal and historical progression. (2018, 15)

Liksom Steins, Toomers, Dos Passos och Ackers verk, kräver Fagerholms en annan slags läsarstrategi än den som behövs för ett kronologiskt narrativ. Läsaren måste anpassa sig efter texten. Kristin Nord formulerar det i en intervju (2013): ”Läsanvisning till hennes romaner. Det finns nycklar i texten, men de viktigaste får du ett antal gånger. Slappna därför av, gå bara in i texten. Om du missar något är det inte hela världen.” Men vad innebär det att bara gå in i texten? Och är det nycklar en som läsare bör söka efter? Jag menar att det lyriska i

²⁰ På danska heter RUM VÆRELSE, på danska heter VARELSE VÆSEN, på danska heter VÆSEN ESSENS. Essensen av rummet är alltså den att det också är en varelse, rummet som en levande sak, en organism. Vad betyder detta för rummet, det ljudisolerade, i vilket Sascha våldtas.

Fagerholms romaner är lyriska *strategier* eftersom de är del av en kamp, en kamp för en annan sorts läsning, en läsning som inte handlar om avkodning utan om att se världen (textens och verklighetens) med nya, insisterande, ögon. Owen-Murphy beskriver hur repetitionen kan fungera på ett obehagligt sätt:

Yet repetition can be deeply disruptive, especially with regard to larger units of meaning such as the word or the line. In certain cases, the repetition of a term or phrase may work to unhinge, rather than fasten, its meaning by way of recontextualization. This is especially true of modernist lyric, which tends to enmesh repetition with irony in ways that disorient speaker and reader alike. (2018, 16)

Repetitionen fungerar alltså som ett slags störningsmoment, som gör att läsaren något bringas ur fattningen. Fagerholms sätt att repetera, men viss förskjutning (exempelvis ”främlingen i mig” blir till ”främlingen i honom”, blir till enbart ”främlingen”). För Fagerholms verk blir alltså repetitionen ett sätt att skapa obehag. Annars kan repetitionen också vara ett sätt att skapa lekfullhet. Julia Tidigs (2021) lyfter fram hur man som läsare får en déjà-vu-känsla vid läsningen av *Vem dödade bambi?*, eftersom så mycket påminner om Fagerholms tidigare verk. Hanna Lahdenperä påpekar i sin avhandling om *DIVA* att ”Fagerholms i skrivande stund nyaste roman, *Vem dödade Bambi?* (2019), behandlar ett brott med vid det här laget bekanta medel: intertextualitet, upprepning, berättelser i berättelsen. [Romanen handlar] om brottets efterverkningar och vem som har rätt till berättelsen om det – också denna roman behandlar alltså kön, kropp och berättande” (19). Upprepningen, som både Lahdenperä och Österlund uppmärksammar, får huvudrollen i Jenny Holmqvists artikel om *Den amerikanska flickan* (2005). Holmqvist visar hur repetitioner förekommer på såväl ord- och satsnivå som i själva narrativet, och undersöker hur de fungerar på berättarteknisk, stilistisk och psykoanalytisk nivå. Hon menar att repetitionen skapar emfas och intensifiering, och att de både kan användas för att skapa frustration över ett evigt nu, och en utveckling med effekt. Holmqvist använder sig också av Sigmund Freuds begrepp ”upprepningstvång” för att visa hur repetitionen används och tolkas som något destruktivt.²¹ Jag håller med Holmqvist, och Freud, om att repetitionen kan vara såväl destruktiv som obehaglig och kuslig – samtidigt vill jag lyfta fram potentialen för njutning i upprepningen, den som märks i vanan och traditionen,

²¹Jenny Holmqvist, ”’Skott, jag tror jag hör skott’. Bruket av repetition i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2016:3–4, 79–95

liksom i nostalgin. Jag menar att Fagerholm arbetar med såväl njutning som obehag, och låter gränsen mellan dessa vara porös. Owen-Murphy påpekar att njutningen kan skapa en ironi som vilseleder både läsare och talare. Jag kan inte uttala mig om talaren/författarens position, den kan jag som läsare aldrig veta något om – ändå tycks jag hela tiden föras tillbaka till den skrivande positionen. Jag tänker på hur jag själv tycker om att säga upprepade fraser, hur jag använt upprepning för att skapa effekt.

Lyn Hejinian menar att repetitionen gör att “the initial reading is adjusted; meaning is set in motion, emended and extended, and the rewriting that repetition becomes postpones the completion of the thought indefinitely” (2000, 44). Läsningen förskjuts alltså temporärt – förståelsen blir rörlig (rörig) och det blir omöjligt för läsaren att slå fast vad som händer och vad det betyder. För att kunna skapa mening i detta krävs nya läsarstrategier – läsaren tvingas in i en ny (eller flera nya) position(er). Detta, menar jag, får också etiska konsekvenser. Läsaren kan inte “gå vidare”, repetitionen blir på så sätt ett slags traumaarbete, ett arbete där händelser och spark hela tiden återkommer. Owen Murphy menar att

“the repetition of an event or theme, however, is distinct from the type of repetition that characterizes lyricality. Texts that repeat an event or motif can and do still exhibit strong narrativity by featuring plots that nevertheless hinge on chronology, sequence, and succession. [...] By contrast, lyrical repetition—which centers on concrete linguistic units rather than abstractions—defies chronology and sequence by returning our attention to the same sound, word, line, or phrase, deliberately obstructing the forward momentum and temporal logic on which narrativity hinges. (2018, 19)

Fagerholm använder sig av både tematiska och språkliga upprepningar. Upprepningen av motiv, såsom hundarna, bidrar onekligen till att skapa ett narrativ. Det är genom hur Emmy förhåller sig till hundarna som läsaren upplever att hon rör sig i världen. Upprepningen av spark och fraser innebär istället en upprepning som ständigt tar läsaren tillbaka till en tanke. Upprepningen av “just kids” (förekommer åtta gånger i romanen, tre gånger i kombination med frasen “adults by daylight”) blir ett sätt att skapa känslan av en obehaglig nostalgi. Det är omöjligt att växa upp, även om en kan verka vara vuxen under dagen, så kommer barndomen tillbaks på natten. “Just kids”, som skrivs på engelska, refererar dels till Smiths biografiska roman, dels blir det ett talesätt och en konventionell fras som används för att förminska och frånta ansvar. Att upprepa det engelska, synliggör hur frasen är citerad, samt hur berättelsen och språket befinner sig i en multilingvistisk, internationell kontext där engelskan ofta ligger lika nära som svenskan.

Utöver repetitionen använder sig Fagerholm frekvent av ekfrasen som lyrisk strategi och poetiskt motiv. Ekfras innebär i vid mening vanligtvis ett litterärt återgivande av visuell konst, begreppet kan ses som ”an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words” (Yacobi 1995, 600). Det innebär att ”det ena verkets representation av världen blir det andra verkets re-presentation, ’a mimesis in the second degree’, som Yacobi formulerar det, men knappast en oproblematisk sådan, eftersom denna re-presentation är bemängd med semiotiska, hermeneutiska och fenomenologiska aspekter” (Jansson 2016, 52).

Ekfrasen görs hos Fagerholm genom dess görande. Hon skildrar Cosmo när han fotograferar Emmy för den affisch som ska användas till marknadsföringen av Cosmos film om våldtäkten av Sascha. ”Bilderna ska vara en skugga, flickan med kaninen i famnen, en silhuett. För omslaget till presentationen när man söker finansiering” (2019, 114) Skildringen av bilden innebär en gestaltning av ett konstverk i process, en process där det konstnärliga är tätt sammanflätat med det kommersiella. Genom det lyriska vävs därmed konst och kapitalism samman – ett tema som upprepas i relationen mellan väninnorna och mammorna Angela Grippe och Annelise Häggert, den ena operasångerska den andra framgångsrik näringslivskvinna. Men det finns även exempel på mer subversiva fotoögonblick, när Emmy och Saga-Lill fotar varandra – en episod som dock slutar i kaniners massdöd ”– döda kaniner, slappa, blodiga kroppar, faller ur deras händer i bäcken, bäcken ryter, Emmy sjunger, nu sjunger Emmy” (2019, 125), den upprorsrörelse som Saga-Lill och Emmy är ute efter fastnar alltså i något destruktivt – vilket är symptomatiskt för romanen, det finns ingen enkel lösning, motstånd och självdestruktivitet är lindade runt varandra. Episoden understryker också hur det vackra och det dödliga på ett komplext sätt hänger samman – de döda kropparna leder till sången, och genom upprepning på ordnivå skapas känslan av att detta är oundvikligt.

Kiasmen som öppnande och slutande av världen

Boris Wiseman och Anthony Paul menar i introduktionen till antologin *Chiasmus and Culture* (2014) att kiasmen inte bara är “a figure of speech, but as a generative principle, an aesthetic idea, a method of composition, a tool of ideological manipulation, a matrix of social interaction, a philosophical problem, a metaphor, an elemental image or sign” (2014, 1). I en snävare definition, som just retorisk figur, refererar kiasmen till ett slags korsmönster; att ord eller element upprepas i omvänd ordning (ab:ba) – en form som ofta används för en komisk

eller aforistisk effekt (Wiseman & Paul 2014, 2). Genom att utvidga det retoriska till att låta kisamen fungera som en struktur för närmast *allt*, en form av logik enligt vilken världen kan läsas, visar Wiseman och Paul hur språket fungerar inte bara som ett verktyg eller en form för gestaltning av idéer, utan som ett sätt att tänka *per se*. ”Chiasmus is a thread, generally hidden from view but at moments emerging as an explicit conceptualization” (2014, 5), och detta konceptet genomsyrar tankegodset hos bland andra Freud, Heidegger, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss och Lacan – det finns alltså som ett mönster inom exempelvis myten och psykoanalysen. Stephen Tyler lyfter i sitt bidrag i Wiseman och Pauls antologi, ”Chiasmi Figuring Difference”, hur kiasmen som figure kan användas för att förstå identitet, likhet och skillnad:

Every epistemological discourse, whether it be epistemology proper, or one of the pseudo-epistemologies called perception or cognition, begins with an account of the origin of identity – of the mastery of difference that reduces chance and chaos to patterns of recurrence and ordered regularity. One need only reflect on the central role these discourses give to the ideas of category and categorization to get a sense of the absolute necessity of this origination of ‘sames’, and also to divine the problems it creates. Categories create sames by an act of forgetting – the forgetting of differences. [...] The cycles are not repetitions, and this is not a figuration of recurrent identities. Because of the chiasmic crossings, the first spiral is not the same as the second, and the second differs from the third, and so on. Each spiral is transformed in some way by each chiasmic crossing. (2014, 116)

Här byggs alltså skillnader, enligt Tyler, upp genom repetition och förskjutning. Rörelsen kan referera både till tanke eller kropp – och till språkliga formuleringar. Alla dessa former av cirklande och korsande förekommer på olika sätt i *Vem dödade bambi*:

Kroppsligt beskrivs hur Angela och Gusten, parallellt i två olika tidsplan (nutiden och Gustens barndom) men på baksidan i samma stycke ”gick och gick runt sjön” (2019, 10) – det är ett upprepande och återvändande, där sjön befinner sig i kryssets centrum, vilket manifesteras genom att ”Angela ska låta pekfingret landa i riktning stranden mittemot”, här skapas ett fysiskt kryss över sjön, som pekar på både likheterna mellan sjöns sidor, och olikheterna.

Genom läsningen skapas ytterligare en möjlighet till upprepning och förskjutning, av tanke och språk: ”Men ändå, med Saga-Lill hade det funnits öppningar [...] Att i den där röran i lägenheten hemma hos Saga-Lill har hon plötsligt fått syn på en bok uppslagen på golvet [...] Simone Weil.” (2019, 33) Här fungerar boken som en öppning, på ett abstrakt plan, samtidigt

som den rent konkret är just öppen. I boken finns följande mening att läsa: ”Att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling.” (34) En mening som i sig har en kiastisk struktur, vilken sedan repeteras och blir till ett slags rituell formell, som därmed öppnar för förskjutning: ”har du en ring? Hade hon frågat. / ”Vad då ring?” För inte hade Joel någon ring [...] *Främlingen, och främlingen i mig*. Nä, ingen ring – inget annat heller. (35) Här formuleras främlingsmeningen om, upprepas men förkortas, som om texten vill in i kärnan. Och alldeles bredvid denna språkförskjutning ligger resonemanget om ringen, cirkeln, som upprepas som ord och därmed också uppmärksammar cirkulerandet som form, att röra sig runt den kärna i vilken främlingen, det okända, befinner sig.

Också Joyce O. Lowrie uppmärksammar i *Sightings: Mirrors in Texts – Texts in Mirrors* (2008) att

Chiasmus goes beyond being a simple figure of speech. It is a rhetorical structure that applies to syntagms, to sentence structure, to prose and poetic phrases, to musical motifs, to images depicted in paintings, to film, semiology, syntactical configurations, political rhetoric and even in advertising. (2008, 2)

Lowrie lyfter också fram den njutning som läsaren upplever av att vid läsningen erfara en form av spegling, och refererar till Peter Brooks som menar att

rhyme, alliteration, assonance, meter, refrain, all the mnemonic elements of fictions and indeed most of its tropes are in some manner repetitions which take us back in the text, which allow the ear, the eye, the mind to make connections between different textual moments, to see past and present as related and as establishing a future which will be noticeable as some variation in the pattern. (1977, 287)

Kanske är det här det går att finna en ingång till den upplevelse av lycka som Beckman erfär vid läsningen (se ovan). Spegeln fungerar här som ett slags njutning, och lek. En lek där koncepten likhet och skillnad centreras i det metaforiska. Leken blir, som Lowrie påpekar förtrollande:

Mirrors are mesmerizing. Due to their double nature they evoke fascination as well as fear. They reflect the self, which can be, but is not always a pleasant experience; they reflect others, who can be both like one's self and different; and they reflect the world, an agreeable garden of delight at times, a frightful and hostile forest at others. They are ambiguous in the sense of the word's "admitting of two or more meanings," as Webster says. It is no wonder that Alice's adventures occur in "wonder" land. To "wonder": a verb meaning to cause astonishment and admiration or the feeling of being aroused by something strange, unexpected. Looking in mirrors

makes one wonder. Narcissus saw his reflection, reacted in wonder, and then fell in love with what he saw. (2008, 1)

Utifrån detta konstaterar jag att den upplevelse jag får, när jag vid läsningen av Fagerholms roman, börjar söka efter speglar, kiastiska rörelser, dubbleringar, cirklar och kryss, inte är märklig – det blir till en form av besatthet. Jag ser speglar överallt. Och i speglarna, ser jag förutom romanens spegling av sig själv och av annan litteratur, mig själv. Jag börjar samla på mig tecken genom läsningen. Ibland pekar tecknen mot personer (eller möjligheten att vara en person), som när det påpekas att ”*Men priset för att man överlevt är att man blivit något slags parodi på sig själv.*” (15). Här blir parodin ett slags repetition, som lyfter fram jagets performativitet, och samtidigt fungerar som en kuslig skrattspegel. Också skildringen av relationer görs genom speglingar och konkretiseringar av metaforer för likhet och skillnad: ”*Två pojkar i keps/De utbytbara [...]* Pojken på insidan och pojken på utsidan, de var de utbytbara, den ena växelvis den andra” (47). Uttrycket ”de utbytbara” visar inte bara på hur pojkarna (Nathan och Gusten) utgör spegelbilder av varandra – det upprepas också, och låter därmed språket spegla sig självt. Också relationen mellan Gusten och Emmy formuleras som ett upprepande med variation, på både ord-nivå och genom händelser: ”Gusten Gusten”, tagit honom i sin famn, fanns ingen som Gusten, ingen ingen” (36) Här upprepas orden, utan kommatering, vilket låter ”Gusten” spegla ett ”ingen” och samtidigt därmed bli, allt. När Gusten efter deras uppbrott återser Emmy finns detta inget-allt med genom ett hål – där centrum för händelsen blir just hålet, ett slags inget: ”Hon var ju här! Alldeles nyss! I ändan av gatan, han såg henne – / Där, i hålet mellan två trottoarer, vid apotekshörnet.” (42) Tomheten i centrum får en kuslig effekt, som ytterligare förstärks: ”Men här står Gusten nu och stirrar på ett nyss kommet sms som på ett spöke: ett meddelande från *henne*, Emmy.” (43) Denna tomhet i centrum speglar ytterligare den övergripande strukturen i romanen, som innebär att språk och tal står i centrum, samtidigt som texten som helhet cirkulerar kring den våldtagna Saschas tystnad och vägran att tala. Att Emmy blir ett spöke här, fungerar därmed som en spegling av den (eventuellt döda) Sascha.

De avslutade relationerna, som är ett återkommande tema i romanen, beskrivs vidare som kryss: ”Nej, *I have X:ed you out of my world* (tänker Gusten nu)” (13); ”... inte har tänkt på det på en lång lång tid. Har x:at det ur sin värld som sagt” (117); ”Ser allt, hör allt, rör inte en min. / *I have x:ed you out of my world.* / (Ja, hon med)” (138). X:et upprepas som figur, som ett försök att kryssa över, där det konkreta kryssandet, överförs till ett mentalt

borträngningsarbete. Men i och med att det måste upprepas, tycks det inte fullt ut fungera. X-formen bjuder istället in till upprepning. Ibland får dock X:et stå för en upprepad och centrerad ensamhet, som när Emmy kontaktar Saga-Lill: ”Då *plötsligt*: ”Saga-Lill? Är du där?” framträder på skärmen. Och då kommer jag av mig. Inte nu, trycker x uppe i högra hörnet och stänger av telefonen.” (94) Den komplicerade relationen mellan Emmy och Saga-Lill sammanfattas genom ett kiastiskt uttryck: ”’En vänskap som inte tillåter förändring är inte någon vänskap’, säger hon och Emmy håller med.” (60) Samtidigt är denna relation betydligt mer svårfångad – den består främst av scener i barndomen där de försöker släppa ut en flock kaniner, som upprepas, och som till sin natur liknar ett slags brutala metaforer:

Allt urarter, och så måste de jaga dem, försöka fånga in dem men en del har hoppat till skogs, långt bortom räckhåll och somliga förvirrade ut på åkern där jordbruksmaskiner som plöjer jord, skär sönder dem eller kör över – de plockar upp de döda och de skadade dödar de. (2019, 65)

Här förvandlas friheten till döden, kaninerna – vars kroppar vid andra tillfällen i romanen sammansvetsas med flickkroppen – dör och måste dödas, vilket visar flickornas utsatthet – som offer och som mördare. Visar omöjligheten till goda handlingar. Det kusliga, mardrömslika i scenen drar in mig som läsare i en spegelläsning, en spegelvärld, likt Alices underlandsvärld. Så blandas i Fagerholms roman det konkreta (det lilla krysset på skärmen), med det svulstigt brutala, i en kontrastverkan där upprepning och skevning utgör det centrala och där jag som läsare tvingas in i en poetisk perception av det skildrade.²²

²² Parallellt med min kiastiska läsning av Fagerholms roman, läser jag Maurice Merleau-Pontys essä ”Sammanflätning – Kiasmen” ur *Lovtal till filosofin: essäer i urval* (2004). Den handlar inte om retorik. Den handlar om ett kännande, om en objekt-subjekt-relation. Jag känner vid läsningen hur jag, faller: Det är något som händer. Det är något som händer med språket, det att vara en retorisk formulering blir till en etisk relation mellan en som är jag och en som är inte-jag (eller?), mina tankar kan inte formulera sig annat än genom anteckningar, ett slags (om jag ska vara snäll) poetiska fragment av ett försök till en förståelse. Jag vill återge den lyriska upplevelsen, men hittar inga andra former än ett brutalt citerande av detta jag nedtecknat – en transkribering av en tanke av en läsning av ett lager av blickar:

FILOSOFIN SOM MÖJLIGHET ATT definiera på nytt, tex bortom objekt-subjekt / Kan man skilja tänkande från tal! / Ett mysterium lika välbekant som oförklarat / Som om det mellan det synliga och oss finns en lika intim förtrohet som mellan havet och stranden MEN KAN INTE SMÄLTA SAMMAN FÖR DÅ SKULLE SEENDET UPPHÖRA / ATT BERÖRA med blicken, att med blicken klä i kött / Dyker fram ur en rödhet som är mindre precis / En knut i nätverket av det samtidiga och det successiva / Amöbans pseudofötter / Mellan utforskningen och det som den kommer att lära mig / Ett verkligt kännande av känseln / Tanken att: ALLT SYNLIGT HAR SKURITS UT UR DET KÄNNBARA / Den som betraktar kan inte själv vara främmande för den värld han betraktar!!! VAD GÖRA MED DETTA komplettera med mig själv sedd utifrån / Av samma anledning som jag finns i det synligas hjärta finns jag långt ifrån det / ATT DENNA POSITIONERAR

Sammanfattning

Vad innebär då dessa lyriska strategier – och vad innebär att tolka dessa företeelser som lyriska strategier? Alltså, att läsa *Vem dödade bambi* som dikt (jag ser här också att romanen kan läsas som exempelvis essä –det är en text i hundragenrer), innebär att utöva en särskild sorts uppmärksamhet på det språkliga. Det språkliga i *Vem dödade bambi* innebär citat och upprepningar, komiskt direkta översättningar och vridningar av meningar. Att läsa texten som dikt innebär ett undersökande av språket som såväl våld som försoning. Det lägger sig också nära ett slags lyriskt subjekt, vilket är hur jag tolkar den berättare som genom sin språkanvändning utgör en icke-neutral instans mellan händelse och läsare.

Michail Bakhtin formulerar skillnaden mellan lyrik och berättelse i diegetiska termer i essän ”Discourse in the Novel” (1981). Medan lyriken skapar en artificiell enhet genom att behålla en enda röst, poetens, så innehåller romanen en robust variation av sociala diskurser i sin litterära struktur. I de flesta poetiska genrer är språkssystemets enhet och enheten (och unikheten) i poetens individualitet som återspeglas i hans språk och tal, som direkt förverkligas i denna enhet, oundgängliga förutsättningar för den poetiska stilen – vilket är vad jag vill åt när jag pekar på *Vem dödade bambis* berättares språkarbete. Romanen däremot kräver ett slags språkets interna skiktning, dess sociala lager och mångfalden av individuella röster i det (1981, 264). Lyriken uttrycker ”the monologic utterance of the individual” (269); romanen är däremot en socialt demokratisk form som omfattar en rad olika dialekter, språk och andra diskursformer. Bakhtin menar att “The novel has become the leading hero in the drama of literary development in our time precisely because it best of all reflects the

KIASMEN/SAMMANFLÄTNINGEN I EN RELATION AV SEENDE OCH SEDD, PERSPEKTIV OCH BLICK-RIKTNING! / ... det synligas kött HUR FÖRSTÅ DENNA UTIFRÅN EN FEMINISTISK BLICK PÅ KROPP SOM KÖTT? VEM ÄR DEN SEDDA / Vår kropp är ett tvåbladigt varande, dubbel tillhörighet: OBJEKT & SUBJEKT men detta är INTE 2 OLIKA UTAN: den än irrande än samlande Synligheten / En grundläggande narcissism i allt seende / därför är min aktivitet också passivitet / Kommer det jag ser att övergå i honom, den individuella grönheten hos ängen inför mina ögon att invadera hans seende / ORDEN: ÖVERGÅ, INVADERA, VAD ÄR DETTA FÖR RELATION, ÄR DEN ÖMHET ELLER KRIG? / Omvändbarhet / rikedom hos det den andre ser VAD INNEBÄR SPRÅKET FÖR DENNA RELATION? OCH TEXTEN? / Att få det att framträda i seendets underbyggnad / Vi försöker förstå hur det kan finnas ett centrum / Det kött vi talar om är inte material, det är det synligas hoprullning / ”jag finns alltid på samma sida av min kropp” STÄMMER DETTA FÖR ALLA? / Det osynliga HOS denna värld... / Är min kropp ting eller idé --- inget, *den är tingens mätare* / Det ljudlösa seendet... råkar ut för talet... meningen finns inte på frasen... den är totaliteten av det som sägs, den är given med orden hos dem som har öron att höra VAD GÖRA MED DETTA! BLICK OCH RÖST! SPRÅKET: är tingens vattnens och skogarnas själva röst!

tendencies of a new world still in the making” (1981, 7). Enligt Bakhtin är det lyriska både ideologiskt och stilistiskt problematiskt: “whereas the heteroglossia of the novel is linked to a democratic poetics that allows for a variety of types of social discourse, the unity imposed by the lyric voice results in linguistic “enslavement”” (271).

Bakhtin menar alltså att romanen till sin form är mer kollektiv än dikten. Jag både instämmer och inte. *Vem dödade bambi* använder sig av lyriska strategier för att skapa en enhetlig språkdräkt – som också går i linje med Fagerholms övriga verk och som bidrar till att läsaren uppfattar texten som ”fagerholmsk”. Men denna enhet innehåller en bredd, uniciteten i språkarbetet innebär en öppenhet för en mängd genrer, influenser och röster. Alltså innebär Fagerholms text en kollaps av binariteten individ-kollektiv. Jag vill argumentera för att lyriken hos Fagerholm utgör en kollektiv strategi. Tidigs visar hur Fagerholm genom användandet av citat skapar ett språk som i sig kan ses som kollektivt – resultatet av många texter och många röster. *Vem dödade bambi* kan på detta sätt läsas som ett slags ”found poem”.

I “The Serious Artist,” adresserar Ezra Pound “the often asked question: What is the difference between poetry and prose?” genom att argumentera för att “the thing that counts is ‘Good writing,’” eftersom “both poetry and prose are but an extension of language. Man desires to communicate with his fellows” (2005, 242, 244). Gertrude Stein menar i “Poetry and Grammar,” att både prosa och poesi uppkommer genom ett noggrant urval av ord: “Do you always have the same kind of feeling in relation to the sounds as the words come out of you or do you not. All this has so much to do with grammar and with poetry and with prose. Words have to do everything in poetry and prose” (1998, 313). Joan Retallack kallar detta arbete för en “conscious, strategic risk [...], “the poethical wager” (2003, 21) – alltså ett slags vadslagning och satsning, med risk att förlora. Retallack menar att verkligt intressant språkligt arbete är medvetet “poethical”, det engagerar sig i den omgivande miljön – från politik och vetenskap till vardagens lukter och smaker – men gör det på ett sätt som i grunden rubbar språket, och därmed riskerar att texten blir omöjlig att läsa eller förstå. Retallack menar att denna satsning, risken, är ett moraliskt måste för den verkliga konstnären. Retallack, Stein och Pounds förståelse av poesin, och i förlängningen språket, tycks vara motsatsen till Bachtins. Framförallt i förståelsen av prosa och poesi som delar av samma textkropp snarare än som distinkta och åtskilda genrer. Retallacks idé om det “poethical”, vilket jag närmast vill översätta med det po-etiska, som ett riskfyllt arbete som genom sin öppenhet för världen

använder språket på ett sätt som ibland gör texten obegriplig, men som just genom risken att bli obegriplig blir verkligt verkningsfull, tycks helt gå emot Bachtins idé om det poetiska som "försravande" – Retallacks idé om det "poethetical" ligger istället nära Bachtins teorier om det heteroglota.

Centralt för min undersökning blir därmed inte att avgöra huruvida *Vem dödade bambi* bör läsas som prosa eller poesi – istället konstaterar jag att den måste läsas som både och – utan att undersöka hur textuella strategier används för att skapa en upplevelse hos läsaren. Det som härmed blir relevant är *hur* läsaren uppfattar texten. Owens-Murphy frågar sig: "What happens to novels when we infuse them with tropes and reading strategies that "belong" to a different genre?" (2018, 12). När jag läser *Vem dödade bambi*?, tänker jag att Fagerholms lyriska strategier görs också i en tradition av politisk poesi. Här finns plakatpoesin – som Fagerholm "leker" med, genom att låta olika ideologiska uttalanden studsa mot varandra – liksom den typ av politisk poesi som Evelina Stenbeck undersöker i sin avhandling *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad* (2017), det vill säga en poesi som till innehållet inte skiljer mellan skrivande och aktivistisk handling. Fagerholm som skrivande subjekt är politiskt relevant eftersom hon klargör att hon har en feministisk agenda. Läsningen av hennes texter färgas av de paratexter som uppmärksammar detta.

Att läsa *Vem dödade bambi*? som politisk poesi öppnar upp förståelsen av det lånade och förskjutna språket, gör läsningen till en undersökning av språkets etiska aspekter och den omöjliga gränsdragningen mellan språk och handling. Detta innebär också en förståelse av narrativet som poetiskt verksamt. När Fagerholm låter sina karaktärer upprepa att det tänker på sig som narrativ, blir ordet "narrativ" använt i en poetisk kontext, ett slags insisterande på narrativet som får poetiska liksom politiska konsekvenser. Den etiska position som Retallack argumenterar för, i risken att bli obegriplig, hävdar jag influerar Fagerholms texter. Min upplevelse av *Vem dödade bambi* är att jag å ena sidan är fullt på det klara med *vad* jag läser – på samma sätt som när jag läser just plakatpoesi – å andra sidan förstår jag inte – frågan om vem jag är i gyllene september förblir en fråga – och detta oförstående glider in just i frågan om *vem/vad jag är*. Språkets öppning mot det okända öppnar min identitet och jag som läsare placeras i ett etiskt dilemma. Owens-Murphy menar att hon i sin analys har "focused primarily on the reader, who, after all, approaches novels with certain expectations that are frustrated, but also productively challenged, when they are not met" (2018, 188). Det är en användning av lyriska strategier som ligger snarare mellan läsaren och texten än hos

författaren. Jag har här argumenterat för att det lyriska och dess "strategier" ligger i gränslandet mellan språk och politik, likaväl som mellan läsande och skrivande. Fagerholms användning av lyriska strategier såsom upprepning och ekfras skapar en prosatext som drivs lika mycket av det poetiska som det narrativa. Dessutom tillåter inte *Vem dödade bambi* en uppdelning i narrativ respektive poesi eftersom det poetiska *insisterandet* bland annat handlar om att se sig själv som just narrativ. De poetiska strategierna i *Vem dödade bambi* handlar också om det uttalade respektive det dolda. Fagerholm arbetar med utskrivna argument, uttryck, frågor, men under denna tydlighet drabbas läsaren av en fruktansvärd öppenhet som påverkar hur läsarjaget kan förstå sig själv etiskt och politiskt i en fruktansvärd och fascinerande språkvärld.

Kanske är poesin också den enda möjliga läsningen av den värld som Fagerholm skildrar – den värld där en alltid måste vara i riskzonen, i ett ständigt omprövande, i en katastrof och i en formulering av katastrofen. Maria Jönsson skriver i "Den tid som inte kan berättas":

Det får mig att undra om poesin inte kunde vara ett bättre stöd än berättelser i tillstånd av kris. Poesin ställer till skillnad från berättelsen inga krav på verkligheten att inordna sig i kausala samband, i ett då, ett nu och ett sedan. Istället upprättar den rum att vara i medan man förbereder sig på att kanske, någon gång, närma sig tidens flöde. (2020, 187)

Här framställs poesin som en möjlighet till en alternativ perception, en förståelse, en tröst, en begriplighet. Samtidigt framstår därigenom uttrycket, eller uppmaningen, att "tänka på sig såsom en berättelse", närmast som ett inifrån (eller utifrån) kommande våld. Insisterandet på narrativet, som en självdestruktiv kraft, kompletteras här med sitt undergrävande. Berättelsen dissekteras genom sitt synliggörande, och möjligheten till en *möjlighet* går via det poetiska.

REFERENSER

Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel", i *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, 1981.

Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry: The Pain and Pleasure of Words*. Princeton University Press, 2006.

Brooks, Peter. "Freud's Masterplot" *Yale French Studies*, No. 55/56, *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. 1977, s. 280-300.

Chiasmus and Culture, red. Boris Wiseman & Anthony Paul, Berghahn Books, 2014.

Culler, Jonathan. "Why Lyric?" *PMLA* 123, no. 1, January 2008.

Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. University of California Press, 2000.

Fagerholm, Monika. *Vem dödade bambi?*. 2019.

Holmqvist, Jenny. "Skott, jag tror jag hör skott. Bruket av repetition i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*". I *Tidskrift för litteraturvetenskap*. 3-4. 2016.

Jansson, Mats. "Ekfras som poetiskt modus" *Nordisk poesi* 1, 2016, s. 51-71.

Jönsson, Maria. "Den tid som inte kan berättas". Vill jag vistas här bör jag byta blick. *Texter om litteratur, miljö och historia tillägnade Pia Maria Ahlbäck*. red. Jutta Ahlbeck, Judith Meurer-Bongardt, Julia Tidigs & Mia Österlund. Åbo: Föreningen Granskaren Åbo, 2020.

Lahdenperä, Hanna. "*Det finns miljoner sätt att vara*": Om Monika Fagerholms *DIVA* och den filosofiska läsningen. Helsingfors universitet. 2021.

Lowrie, Joyce O. *Sightings : Mirrors in Texts - Texts in Mirrors*, Brill, 2008.

Merleau-Ponty, Maurice. *Lovtal till filosofin: essäer i urval*. Stockholm: Symposion, 2004.

Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm. Red. Malmio, Kristina och Österlund, Mia.

Owens-Murphy, Katie. *Lyrical Strategies: The Poetics of the Twentieth-Century American Novel*. Northwestern University Press, 2018.

- Phelan, James. *The Nature of Narrative*. Oxford University Press. 2006.
- Platon. *Complete Works*. red. John M. Cooper. Indianapolis: Hackett. 1997.
- Pound, Ezra. "The Serious Artist." i *Early Writings: Poems and Prose*. Penguin, 2005.
- Retallack, Joan. *The Poethical Wager*. University of California Press, 2003.
- Stein, Gertrude. *Writings 1932–1946*. Library of America 1998.
- Stenbeck, Evelina. *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad*. Ellerströms, 2017.
- Tidigs, Julia. "Tänka på sig så som en berättelse" i *Norsk literær årbok 2021*.
- Wordsworth, William. *Lyrical Ballads*. Pearson [1805] 2007.
- Yacobi, Tamar. 1995. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today* 16 (4): 599–649
- Österholm, Maria Margareta. 2012. *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Rosenlarv Förlag.

Ledsna lesbiska och queer tid i *Riverdale*

Well, would you look at the time? It's 7:00 AM. And the women of Thornhill, past and present, are waking up across the decades.

Fakta:

Denna text analyserar ett avsnitt (säsong 6, avsnitt 4, 2021) av teveserien *Riverdale* (Netflix) med fokus på hur magi och omförhandlad temporalitet används för att gestalta queera begär. Detta avsnitt fokuserar på karaktären Cheryl Blossom, som i tidigare säsonger kommit ut som lesbisk, blivit institutionaliserad för att omvändas, samt räddat andra lesbiska som frysts ut ur sina familjer, hon karaktäriseras dessutom ofta som ett slags antagonist till seriens huvudpersoner. I avsnittet beskrivs tre dubbelgångare: Cheryl, Abigail och Poppy, som befinner sig i olika tider. Alla spelas av samma skådespelerska, Madelaine Petsch. Greppet att använda samma skådespelare för att skildra seriens förhistoria har i tidigare säsonger etablerats. Genom att dela upp Cheryl-gestalten i tre olika tidsplan smittas de händelser som skildras med vad de olika tiderna skildrar. De lesbiska handlingar som skildras som hörande till historien influerar därmed hur seriens nutid uppfattas. Det gränsöverskridande omfattar i avsnittet inte endast tidsskildringen, utan seriens systemserie *The Chilling Adventures of Sabrina* tränger in i fiktionen genom att Sabrina, som är en häxa, dyker upp i Rivervale och visar hur också Cheryl är en häxa.

Fiktion:

För att minnas handlingen går jag till:

[Chapter Ninety-Nine: The Witching Hour\(s\) | Archiverse Wiki | Fandom](#)

Jag parallellläser handlingen i *Riverdale*, avsnitt 99, med Imri Sandströms avhandling i litterär gestaltning; *Tvärsöver otysta tider/Across Unquiet Times* (2019), som handlar om hur Sandström läser den nordamerikanska poeten Susan Howe, parallellt med Västerbotten. Hon läser platser och tider som relaterade till varandra, genom språket.

Varför gör jag det?

Sandström hittar likheter mellan Västerbotten och New England, sådana som kan tyckas helt **random** men som får en betydelse genom *läsningen*. Jag läser fandom som ett slags läsning, jag läser teveserietittandet som en läsning. Och i och med att jag läser två texter samtidigt blir det – otyst.

Historierna gör snarare något med varandra. Deras texter, händelser och språk *diffrakterar*.²³

Den queera läsningen sysslar med fördel med oheliga allianser. Jag väljer Västerbotten (osten), äter och slickar det salta fettet från fingrarna. Jag väljer Susan Howe genom Sandström:

Susan Howe (born June 10, 1937) is

an [American poet](#), [scholar](#), [essayist](#) and [critic](#), who has been closely associated with the [Language poets](#), among other poetry movements. Her work is often classified as [Postmodern](#) because it expands traditional notions of genre ([fiction](#), [essay](#), [prose](#) and [poetry](#)). Many of Howe's books are layered with historical, mythical, and other references, often presented in an unorthodox format. Her work contains lyrical echoes of sound, and yet is not pinned down by a consistent [metrical pattern](#) or a conventional [poetic rhyme scheme](#).²⁴

Jag väljer språket. Jag väljer *Riverdales* sant postmodernistiska berättelsen. Är postmodernismen ett queert fenomen? Blir queerheten osynliggjord genom att namnges som postmodern?

Så träd säg träd ständigt nya träd gamla prospekt igen detta ord igen så rött²⁵ DETTA I
RELATION TILL CHERYLS RÖDA HÅR, RÖDA KLÄDER, HUR HON ÄTER SIG IN I
FÄRGEN RÖD, LÅTER SIG ÄGA/S. OCH LÖNNTRÄDEN SOM PRODUCERAR DEN
SIRAP SOM BLOSSOM-FAMILJENS RIKEDOMAR KOMMER IFRÅN.

7:00 AM, the Blossom women are awakening across the decades. Cheryl awakens from a dreamless sleep, as 65 years ago, 1957, Poppy Blossom stirs awake in the same room, in the same bed. Even further back, 1892, Abigail Blossom opens her eyes to meet the day as well. All three of the Blossom women get dressed, do their makeup, and prepare for the day ahead.

Det går år, men åren, smälter samman, och. 2021, 1957, 1892, är samma år. Att ärva en tid. Sandström skriver:

Genom år av fortsatt läsande av Howes texter blev det mer och mer tydligt att ett viktigt skäl till varför de berörde mig på ett så smärtsamt och vackert, underligt bekant sätt, hade att göra

²³ Imri Sandström. *Tvårsöver otysta tider: Att skriva genom Västerbottens och New Englands historier och språk tillsammans med texter av Susan Howe / Across Unquiet Times: Writing Through the Histories and Languages of Västerbotten and New England in the Company of Works by Susan Howe*. Göteborgs universitet. 2019. s. 28.

²⁴ [Susan Howe - Wikipedia](#)

²⁵ Sandström, s. 16

med hur Västerbotten stämde in, började vibrera och göra sig hört inuti min läsning av denna nordamerikanska poet.²⁶

Genom mitt tittande på Abigail, Poppy, Cheryl, smälter mina tider samman. Jag tänker på min farmor, min mormor, min mormors mor, vars namn, Anna Maria (Anna: Jesus mormor, Maria: Jesus mamma, min lesbiska fitta kommer aldrig föda barn men mitt namn ger gudarna något att ärva). Querheten fuckar upp tiden. Det är inte möjligt för mig att stanna i nu, jag måste söka mina förmödrars ensamhet och.

Fakta:

Queer identitet har ofta skildrats genom multipla persona eller spegling (se ex. Lönngren, 2007). *Riverdale* använder sig av en lager-på-lager-metod i sitt berättande, där det metafikta tar stor plats. Serien kan på många sätt betraktas som *woke*, i det att den inkluderar en rad personer som kan definieras som tillhörande minoriteter på ett mångbottnat sätt. Trots det skildras Cheryls lesbiska historia bäst genom ett citat från Sabrina: ”**Happy sad endings are the best**”. Den lesbiska kärleken berättas som en stor sorg, vilket kan förstås genom Sara Ahmeds analys av queer och icke-vit sorg och lycka.

Monique Jones skriver angående *Riverdales* wokeness:

Overall, I give *Riverdale* a B. It probably sounds generous after everything I’ve written, but I believe the show is currently in the “finding itself” stage. The growing pains are still ongoing, and I’m hoping that by the end of this season and the beginning of the next one, the show will figure out where exactly it wants to go.²⁷

Detta är skrivet efter series första säsong, nu, fem säsonger senare, talas de om “ends”, där *the show* borde ha funnit sin väg. Har den det? Är detta ett slut?

Jag tittar och skriver genom otysta queertider.

Ahmed skriver om **happiness**:

Happiness describes not only what we *are* inclined toward (to achieve happiness is to acquire our form or potential) but also what we *should be* inclined toward (as a principle that guides moral decisions about how to live well). Happiness provides as it were a double telos: the end of life, and the end of the good life.²⁸

²⁶ Sandström, s. 26

²⁷ ['Riverdale's' Woke Report Card: Does the Drama Get Its Black Characters Right? • EBONY](#)

²⁸ Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Duke University Press, 2010, s. 199.

Thomasina argues that a comet is **fundamental to the understanding of their lives, much like a poem**. They're all part of an intertwining fabric, but Abigail still remains reluctant, even as Thomasina continues to push for higher learning in order for women to gain power in the world.

Alltså. Happiness handlar om ett slut. Att landa. Happiness utgör en riktning för vad man borde vilja. Hur kan man någonsin förstå? Som ett alternativ finns kometen.

Hemulen blev röd i ansiktet. Man skämtar inte med vetenskapen, sa han. Adjö. Jag ber att få rekommendera mig. (Tove Jansson (också lesbisk ju!), Kometen Kommer)

Kometen är som poesi. Den gör det möjligt att förstå livet. Jag läser det som en queer potential. Istället för heterokärleken: Kometen. Istället för normfamiljen: Poesin. Jag ber att få rekommendera min röriga läsning. Thomasina (en historisk parallellkaraktär till Tony Topaz, Cheryls ex-girlfriend, såklart spelad av samma skådis, och nu, de slutar i varandras famn, att fucka upp historien möjliggör lesbiska lyckoslut, men är det där det vill sluta? måste slutet ske i vetenskapen/poesin/fiktionen?)

Förnimmelsen av det bistra växer. Namnet Noyes står dessutom i nära fonetisk relation till det engelska ordet noise 'oljud', vilket spär på ordets associativa avyngling. I läsandet tvärsöver koloniala historier tycks Noyes och hans kumpaners oljud inte ha bedarrat genom tiderna. **Ljudet av historiens kärva chiffer, dess grymma inflytande, verkar snarare hela tiden växa**. Oljudet (the Noyes) är högljutt och i dessa dagar tycks det ljuda allt högre.²⁹

Poppy suggests divorce, but Bitsy is very much opposed to the idea. In that case, Poppy proposes that Bitsy simply not get pregnant and look into birth control. Reluctant to go to Dr. Curdle, Poppy gives Bitsy a bit of ginger root from her garden. A few flakes every day in the morning will prevent Bitsy from getting pregnant. Bitsy is grateful and hugs Poppy before **unexpectedly kissing her**. Bitsy pulls away and apologizes, but Poppy insists that an apology isn't needed and that **everything will work out**.

Historien bygger på grymhet. Dana Luciano skriver i "Nostalgia for an Age Yet to Come":

The pink and purple marks made by pilgrims to Wilde's gravesite manifest the "touch across time" that Carolyn Dinshaw locates at the heart of a queer historiographic practice: a critical gesture that insists not simply on making queerness "visible" within the past but, more provocatively, on queering historical

²⁹ Sandström, s. 42

method. Queer historiographers ask what it means to think history as something **other than a linear chronology**, a public record of steady “progress” enabled and stabilized by the domestic-familial reproduction of successive generations.³⁰

Queerheten handlar alltså om att arbeta historiskt med att fucka upp. Det handlar om att skriva bort kronologin. Jag tänker att *Riverdale* gör det, genom att låta skådisarna spela sina förmödrar upptäcks historiska paralleller och begären samexisterar, genom otysta tider (alliterationen i *quiet – queer*, vad prefixet *un-* gör (unlearning heterocronotopy, un-der under, underbara undersöka underlivet)). Men känner jag att *everything will work out*. Ja och nej? Jag fascineras av tidernas kroppar. Men jag är ledsen för att Cheryl och Tony måste dö.

Det är också främst här som jag skriver om det otysta. Sist men inte minst: historiens **väsande** som rör definitioner och historiskt definierande i relation till ljud; lexikaliska **definitioners instabilitet**, bedrägliga sken av stabilitet och ljudande iterationer.³¹

Abigail watches Thomasina sleep, and when she awakens, she remarks that she wish they could live in **the perfect little world they've created together forever**.

So Thomasina **chose to live and killed her husband** in self-defense. Abigail looks into her eyes and tells Thomasina to stay with her at Thornhill **forever**.

Förevigt betyder alltså behovet av att döda. För den misshandlande grymma maken kan annars inte stoppas. Heterosexet måste strypas i sin linda. Vi orkar inte mer. Jag läser hoppet om framtiden. Genom historiens väsande. Historiens väsande, tänker jag i relation till häxorna och skrivandet. Den del av *Riverdale* som avsnitt 99 utspelas i är inte den riktiga staden, det är den fiktiva (?) *Rivervale*. Det är en textversion av tiden. Jag skriver om mina förmödrars begär. Texten som älskar mig. Texten jag älskar. Jag läser begäret till fiktionen som queert, eftersom det fuckar med idén om happiness-riktningen.

Det är pennan som stryker mot papperet, fläkten i bibliotekets läsesal, datorn när man skriver, datorn när man läser, det är vinden utanför fönstret som läcker in i texten, blodets rusande, det är ljudet av DET HÄR ÄR igen DET HÄR ÄR.³²

Cheryl greets [Sabrina Spellman](#) at the door. "Well, well, well, look at what the black cat dragged in," Cheryl remarks. The [witches](#) embrace, and Cheryl thanks Sabrina for coming during Nana Rose's time of need.

³⁰ Dana Luciano “Nostalgia for an Age Yet to Come” i *Queer Times, Queer Becomings*, edited by E. L. McCallum, and Mikko Tuhkanen, State University of New York Press, 2011, s. 122-123.

³¹ Sandström, s. 60

³² Sandström, s. (76)

The spell is a success and Abigail is transferred into Nana Rose's dying body. She feels free and at long last, Fen's curse is broken, allowing Abigail to pass on.

Sabrina explains to Britta that Nana Rose's body died, but not before they transferred her soul into Cheryl's body and vice versa. However, Cheryl, to begin with, **was never real**. Both Cheryl and Poppy were merely personas created by Abigail to hide the fact that she had been cursed with immortality. But Abigail **was forever haunted by the loss of her one true love**, Thomasina. She wanted more than anything, to be reunited with her. The only way to do that was move her soul into a dying body, that being Nana Rose in this case. Rose now inhabits "Cheryl's" young body, and Abigail has moved on to a peaceful eternity in [the Sweet Hereafter](#), where she is reunited with Thomasina, whom she kisses and intends to spend eternity with. Sabrina and Rose then reveal that both Abigail and Thomasina were witches, but before explaining any further, they decide to carry the conversation down to Pop's over some milkshakes.

The past is never closed, never finished once and for all, but there is no taking it back, setting time aright, putting the world back on its axis. There is no erasure finally. The trace of all reconfigurings are written into the enfolded materialisations of what was/ is/ to-come. Time can't be fixed.³³

Jag har försökt, genom den här texten, att jobba med det material jag råkar hitta. Jag har följt den associationsmetod som Sandström i sin avhandling stakar ut. Min läsning (mitt tittande) läser Cheryl's kärlek medhårs. Jag klipper och klistrar. *Riverdale* är medvetet om sitt lesbiska arv. Det vet att den queera historien är en sorglig historia, och den försöker, genom magin, hela. Men jag blir bara ledsen. Jag lockas av sorgen in i begäret, och jag begär ett historiskt begär efter vetenskaplig magi. *Riverdale* likställer astronomin med astrologin, den vetenskapstörstande Thomasina är också en häxa. Det är en queerläsning av FAKTA. Jag menar att den destabilisering som avsnitt 99 innebär (WAS NEVER REAL) liknar den som Sandström gör i sitt queerande av språk och historia. Begäret uppstår här, hävdar jag, i parallellerna. Jag älskar inte det som går mig till mötes, jag älskar det som går bredvid.

³³ Karen Barad, "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/Continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come" i *Derrida Today*, vol. 3, nr 2, 2010, s. 264.

BEHOVET (BEGÄRET) ATT ÄLSKA SIG SÅ SOM EN FRÄMLING

Denna texts mål och metod är att utifrån en läsning grundad i Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019) samt en rad godtyckligt omkringliggande texter undersöka hur främlingen som position utgör en fruktbar etisk situation. Främlingen är som ett slags bokstavlig metafor (jag värjer mig mot ordet ”bokstavlig”, jag värjer mig mot ordet ”metafor”) genom vilken jag övergripande undersöker relationen mellan en autistisk etik och en autistisk subjektivitet, och, ännu mer övergripande, en etik som omförhandlar subjektivitet och/som kollektivitet.³⁴

Den här textens intention är att genom associationen som textuell rörelse föreslå en neurodivergent³⁵ etik och en läsning av Fagerholms kollektiv som en värld där denna etiska hållning behövs.

I *Bambi* – en text som handlar om en grov gruppvåldtäkt, utförd mot en socioekonomiskt utsatt flicka av ett gäng överklasspojkar, och hur detta brott påverkar hela den fiktiva finlandssvenska småort i vilken det begås, skildrad genom Fagerholms etablerade stil, fylld av citeringar, repetitioner, rytmer – förekommer ordet ”främling” elva gånger, oftast i konstruktionen ”främlingen i mig/honom”. Citatet ”att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling” (34) kommer från Simone Weil. Citatet i sin helhet, inklusive källan anges.

Två år efter att Fagerholms roman ges ut utkommer Clara Törnvals essäistiska/självbiografiska *Autisterna – om kvinnor på spekrat* (2021). Här citerar Törnvall exakt samma rad ur Weils verk: ”att älska en främling som sig själv innebär: att älska sig själv som en främling” (231). Törnvall läser, genom bland andra Rosemary Dinnage och Michael Fitzgerald, Weil som autistisk. Och hon reflekterar över ordet ”främling”. ”Hon vill säga något om att acceptera det främmande i sig själv”, skriver Törnvall (231).

Jag fick diagnosen ”högfungerande autism” vid 28 års ålder. Autismen gör bland annat att jag har en tendens att fastna i detaljer, och utveckla ett så kallat ”monotropiskt” (Murray, 2005) intresse

³⁴ Jag skriver fram en länk mellan främlingen som begrepp och en autistisk etik som inte skiljer mellan bekanta och främlingar och de kollektiva karaktärerna/karaktärer som ett slags dockor i en dockvärld och samtidigt ”älska världen”. Jag känner att: Det är något med subjektet – ett autistiskt subjekt som bestående av många olika: ”I am the sound of a thousand tiny voices” (Hjorth, Bertilsdotter-Rosqvist, Nygren, 2023) och som (inte) verkar ”repetitivt” – alltså i den form som neurotypisk subjektivitet är repetitiv och tydligt gör skillnad eller upprättar gränser mellan jag och andra, folk och få och så vidare, utan mer (autistiskt) som ”om och om igen” men i detta kan det som repeteras göras helt annorlunda varje gång och upptäcker allt på nytt om och om igen. Detta repetitionsarbete inom det okända är det som, vill jag visa här, utgör en autistisk etik genom ett omarbetande av en moralisk princip, självreflexivitet och subjektsiden.

³⁵ Bertilsdotter-Rosqvist, Stenning och Chown beskriver ”neurodiversitet” såhär:

The concept of neurodiversity usually refers to perceived variations seen in cognitive, affectual, and sensory functioning differing from the majority of the general population or ‘predominant neurotype’, more usually known as the ‘neurotypical’ population. The ontological assumption of neurodiversity is often contrasted with the ideological position that there is a recurrent ‘normal’ cognitive, affective, and sensory type, otherwise known as the normal human being or the ‘normate’ (Garland Thomson, 1997), as defined in the first half of the twentieth century, by way of the prerogative of psychologists who were living in the shadow of eugenics. (2020, 1)

för dessa detaljer. Den detalj jag nu fastnat för är främlingen. Det monotropiska intresset innebär ett smalt fokus på ett begränsat område – i kontrast till ett bredare intresse eller förmåga att intressera sig för flera saker samtidigt. Centralt för det monotropiska intresset är också att det är ”charged with feeling”, alltså, ett känslomässigt intresse. Kanske har det redan blivit uppenbart att mitt intresse här är främlingen. Vilket innebär att min breda läsning filtreras genom det smala fokuset på det enskilda ordet; *främling*.

I *B-laget* (2022) skriver Freddot Carlsson Andersson om sitt liv med Aspergers syndrom (som numera autismspektrumdiagnos) och ADD och hur dessa funktionsvariationer gör det omöjligt för honom att leva i dagens svenska välfärdssamhälle. Boken handlar mycket om Försäkringskassan och Arbetsförmedlingen och en kafkaesk tillvaro på ett ekonomiskt existensminimum. Men den innehåller också några träffande beskrivningar av autism. Som när Carlsson Andersson beskriver sin oförmåga att kategorisera människor: ”Men främlingar blir lika verkliga som de jag faktiskt känner.” (21)

Alice Hagopian läser i en artikel (ännu inte utgiven) karaktären Meursault i Albert Camus *Främlingen* (1942) som autistisk. Jag tänker: FRÄMLINGEN! Igen! Jag tänker, med det autistiska jaget i Madeleine Ryans *A Room Called Earth* (2020): ”Millions of us are feeling the exact same way, right now, and we are united because of it” (65). Det är ett sätt att uppmärksamma att det finns en samhörighet mellan människor (och icke-mänskliga varelser och ting), en förening, mellan alla dessa olika tankar, på främlingen.

I slutet av *Främlingen*, när Meursault strax ska avrättas, tänker han på ”världens ömma likgiltighet”. (190)

Jag tänker på världen och jag tänker på vad för slags etik som ryms inuti en ”öm likgiltighet”. Inför denna ömma likgiltighet är främlingar lika verkliga som dem vi faktiskt känner. Jag frågar, utifrån detta, är det en autistisk etik som inte skiljer mellan bekanta och främlingar?

I *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980) argumenterar Stanley Fish mot den formalistiska idén att texten i sin ensamhet är den grundläggande, neutrala, oföränderliga komponenten i den litterära upplevelsen. Fish uppmärksammar istället först, att varje läsare själv är en essentiell del av läsoplevelsen – det personliga och subjektiva spelar alltså roll – men sedan fortsätter han genom att tydliggöra att detta inte ska uppfattas som att han påstår att alla läsningar är individuella, och totalt subjektiva och att det finns ett begränsat antal tolkningar. Nej, varje läsare tar sig an texten som del av ett läsarkollektiv. Jag tänker på hur varje sådant kollektiv i sig utgör ett slags institution. I mitt fall handlar det om att låta en neurotypisk respektive en neurodivergent ”institution”³⁶ utkristallisera sig. Min nördiga läsning av främlingsordet och främlingspositionen kan då motiveras som giltig genom att påpeka att den

³⁶ Begreppet ”institution” blir såklart laddat när den läsande gruppen utgörs av dem som (historiskt) placerats på institution. Därmed balanserar utformandet av en neurodivergent läsar-institution mellan det själv-destruktiva och en ta-tillbaka-aktivism. Vilka möjligheter och vilka risker finns med institutionen, med den som ord och form? På samma sätt rör sig den här lästa boken (en av dem, den jag cirklar ut ifrån), *Vem dödade bambi?*, genom ett institutionslandskap: hemmet för fallna flickor, Grawellska, och så lagarna och rättegångarna. Blir läsarens institutionsskapande ett motstånd mot detta?

kan förstås i relation till detta autistiska kollektiv. (Eller försöker jag bara lura mig själv att jag gör något relevant? Jag tänker på alla dessa simultana tankar, jag tänker på mitt smala intresse som omfattar så mycket. Jag försöker formulera något om främlingen och genom henne, främlingen, säga något om (o)mänskligheten och dess etik.)

Stanley lyfter fram hur hans perspektiv innebär att ansvaret för tolkning och bedömning flyttas från texten till läsaren. Jag tänker på hur jag är intresserad av det ansvar eller den moral som skrivs fram genom "världens ömma likgiltighet". Jag undrar om det finns en autistisk etik. Jag tänker att det finns något i det Andersson Carlsson skriver: "Men främlingar blir lika verkliga som de jag faktiskt känner." Något som handlar om att inte (kunna) göra skillnad mellan dem en känner och dem en inte känner. Jag tror det finns en etisk aspekt av främlingskapet – som Weil rör sig mot i uttalandet om att älska främlingar och sig själv som en främling.

Stanley argumenterar för att det centrala för litteraturvetenskapen bör vara "the structure of the reader's experience rather than any structures available on the page." Och att läsarens agerande borde vara "the center of attention, where they are regarded not as leading to meaning but as having meaning." Läsaren är för Stanley alltså den som gör textens mening. Huruvida detta är det enda sättet att se på läsandet kan diskuteras. Finns det inte i själva texten något som pekar läsaren åt ett visst håll? Elisabeth Hjort skriver i sin avhandling *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik* (2015) om just läsningen som en etisk praktik. Detta syftar till att texten som läsaren läser kräver ett etiskt ställningstagande av läsaren. Den mening som läsaren då gör är en egen etik. Jag tänker att det finns ett etiskt agerande i min läsning av *Bambi*. Jag upplever dock att det är texten som kräver detta av mig. Men också de sammanhang inom vilka jag läser.

Stanley menar att läsare tillhör "interpretive communities" som är "made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions." Min läsning kommer från ett neurodivergent perspektiv, jag har hittat ett autistiskt sammanhang, som later mig läsa på ett autistiskt sätt. Det autistiska ses ofta som ensamt, eftersom den autistiska inte ses som social kompetent. Jag läser Monique Bothas artikel "Academic, Activist, or Advocate? Angry, Entangled, and Emerging: A Critical Reflection on Autism Knowledge Production" (2021). Och hon citerar en lång rad autismforskarens kunskaper om autistiska personer:

"In general, it seems that neither apes nor children with autism have—at least not to the same extent as typically developing human children—the motivation or capacity to share things psychologically with others. This means that they both have very limited skills for creating things culturally with other persons" (Tomasello et al., 2005, p. 687).

"Autistic children are severely disturbed. People seem to be no more than objects to them. . . You see, you start pretty much from scratch when you work with an autistic child. You have a person in the physical sense—they have hair, a nose and a mouth—but they are not people in the psychological sense." (Lovaas, 1974).

"Autistic integrity seems more akin to the type of integrity informing environmentalists' familiar demands for consumer and communal responsibility toward non-human animals" (Russell, 2012, pp. 169–170).

“We have argued above that if the mechanism which underlies the computation of mental states is dysfunctional, then self-knowledge is likely to be impaired just as is the knowledge of other minds. The logical extension of the ToM deficit account of autism is that individuals with autism may know as little about their own minds as about the minds of other people. . . . Autism is a devastating disorder because it disrupts not only understanding of others and their social relationships, but also understanding of self.” (Frith and Happe, 1999, p. 7 and 19).

Jag vill istället argumentera för att det finns en särskild sorts autistisk läsaretik. En som bygger på att autister visst har en självförståelse och en förståelse av andra, men att denna förståelse bygger på främlingen som koncept. Ett sammanhang består alltid av främlingar, och genom att värna om främlingsskapet utvecklas en etik som går i linje med ”världens ömma likgiltighet”.

Att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling.

Att älska sig själv som en främling: de där orden, hur de också gått in i henne, så att hon ett ögonblick plötsligt kommer att tänka på det som förenade dem egentligen, från början: inte Gråbbo, drömmarna i hövolmen etcetera.

Utan Joel.

63-64

Som sagt, jag har en autistisk läsargemenskap, men reader communities blir ännu mer relevant i förhållande till just *Bambi* som text, eftersom den är en text som i sig präglas av olika kollektiv. Det är fiktiva kollektiv som läser (bloggar och brev och sms). Jag blir del av ett kollektiv som läser. Jag blir genom läsningen del av den feministiska tradition av Fagerholmläsare som finns. Jag blir del av den våldtäktskritiska tradition som läser om våldtäkt. Jag blir del av den litteraturvetenskapliga läsargemenskapen som läser den (post-)postmoderna litteraturen, en litteratur som i sig är en läsare av massa andra texter; *Bambi* är en intertextuell text som öppet refererar till bland andra Simone Weil, Karen Blixen, Ingeborg Bachmann och Patti Smith (detta skiljer *Bambi* från exempelvis *DIVA* (1998), som skriver fram en ”västerländska civilisationens vagga” genom att humoristiskt referera till i princip enbart manliga filosofer – här är det kvinnornas röster som citeras – är det för att Fagerholms gestalter här i stor utsträckning är pojkar (även om det är flickorna som är de läsande)). Genom att ibland rikta frågor eller repliker direkt till läsaren välkomnar också Fagerholm läsaren in i fiktionen. Läsarkollektivet smälter därmed in i romankollektivet. Romanen ger sina läsare instruktioner för hur de/vi ska läsa, hur vi ska känna oss, förfrämligade genom den Verfremdungseffekt som skapas av kommenteringen av de den icke-neutrale men ändå inte dömande berättaren, den berättare som citerar och skriver in texten i ett textkollektiv.

Fish konstaterar angående ”reader response theory” att problemet är att texten försvinner. Medan formalisterna såg texten som en stabil instans, finns det för Fish ingenting bortom intersubjektiv överenskommelse och texten reduceras till det område där subjektiva uppfattningar överlappar varandra. Medan Wolfgang Iser såg läsning som en dialektisk interaktion mellan en ”virtuell” text och en implicit läsare, går Fish ett steg längre och tar bort också denna virtuella text, vilket reducerar texten till en effekt av intersubjektivitet. Vad innebär då detta för Fagerholms *Bambi*, en text som genomgående är en läsning, av citerade textkällor? Som *Bambis* läsare läser jag också en läsning (en författares läsning och fiktiva karaktärers läsning och den allvetande men på intet sätt

opersonliga eller neutrala berättarinstansens läsning) av Blixen, Weil, Bachmann, Smith, med flera. *Bambi* blir därmed en text som utgörs av den överlappning av läsares läsningar. Detta gör texten till en upplevelse av läsning, en upplevelse där läsning är en totalt komplex, kaotiskt strukturerad association. Det är en text som vänder mig själv mot mig själv och synliggör min förståelse, och oförståelse av texten och dess situationer. Det är en text som gör mig till en karaktär i en samhällsberättelse.

Jag tänker på karaktären.

James Q. Wilson är tidigare ordförande för American Political Science Association och rådgivare till fyra presidenter i frågor som rör brottslighet, drogmissbruk, utbildning och andra kriser i amerikansk livsstil. *On Character* (1995) är hans provocerande essäer om karaktärsutveckling och karaktärspolitik. Han förnekar att offentlig diskussion om karaktär är ett konservativt tidsfördriv. Karaktärsutvecklingen är snarare vårt kollektiva ansvar. Det allmänna intresset är beroende av privat dygd. Wilson hävdar genomgående att för att ha en god karaktär måste man åtminstone ha utvecklat en känsla av empati och självkontroll – vilket för mig blir intressant eftersom den autistiska oftast felaktigt förväntas sakna dessa egenskaper. Wilson skriver om brottslighet, familjer, samhällen och skolgång med dessa två egenskaper – empati och självkontroll – som utgångspunkt. Han presenterar de aktuella kriserna i vårt samhälle i ett tydligt perspektiv: hur mycket kan samhället tolerera? vad är polisens roll? vad är familjens roll? vad är en moralisk dygd? Wilson avslutar med att argumentera för att alla människor har ett medfött ”moraliskt sinne”. Vi är trots allt sociala varelser som är beroende av varandra och vi har en skyldighet gentemot varandra att utveckla detta moraliska sinne om vi bryr oss om varandra.

Jag tänker på karaktär eftersom karaktären (the character) har en dubbel betydelse. Det är den litterära gestalten. Men också den personliga moralen. Fagerholm skriver i *Bambi* fram ett slags e(ste)tik som bygger på karaktärer som ett slags undersökningsobjekt. Jag nämnde tidigare Verfremdungseffekten. Bertoldt Brechts modell för distansering som metod för att åstadkomma politiska och moraliska dilemman och reflektioner hos publiken kan till viss del appliceras på Fagerholms roman. Genom att centrera berättelsen kring ett fall – våldtäkten på Sascha Anckar – men fokusera på omgivningens reaktioner och ageranden skapas en bild av hur samhället påverkas av det moraliska dilemmat kring sexuellt våld och patriarkat. Större delen av romanen är skriven genom en allvetande berättares blick (vissa bitar utgörs av citat, exempelvis ett längre stycke där Saga-Lill berättar i jagform). Detta skiljer *Bambi* från exempelvis *DIVA* som låter Diva vara en allvetande jag-berättare. Jag har i en annan text läst *DIVA* genom en autistisk poetik (Nygren, 2022, kommande), där jag konstaterar att jagets världsomfattande och egna logik är ett exempel på en form av neurodiversitet som bygger på en förståelse av autism som ett annorlunda sätt att vara (exempelvis ett annat sätt att göra kön på, ett annat sätt att förhålla sig till kroppar och språk). Den allvetande berättaren i *Bambi* är inte ett jag. Istället skriver den fram de olika karaktärerna som ett slags dockor i en dockvärld.³⁷ Karaktärernas karaktär genomlysas och undersöks. Min läsande moral ifrågasätts och ställs på sin spets under läsningen. Jag frågar:

³⁷ Jag ser dem framför mig som ett slags Sylvanian Families i en *unheimlich* tappning: [Sylvanian Families | Official Site](#)

Är *Bambi* en moralisk bok? Hur fungerar moral? Det finns ju, tydliga om än motsägelsefulla moraliska dilemman. Eller är det bara jätteenkelt? Det finns ju moraliska uttalanden. Men kan det vara många moraler? Vilken slags värld skriver *Bambi* fram? Agerar den utifrån Camus världs likgiltighet?

Wilson skriver om empati och självkontroll. Anna Stenning skriver i "Understanding empathy through a study of autistic life writing: on the importance of neurodivergent morality" (2020) om den autistiska moralen och empatin som annorlunda – men snarare starkare än svagare än den neurotypiska. Den autistiska empatin omfattar inte endast människor, utan också det mer-än-mänskliga. Den uttrycks dock på ett sätt som gör det omöjligt eller svårt för neurotypiker att förstå den som empati. Problemet är alltså inte från- eller närvaron av empati/moral/etik utan hur den uttrycks (här kan en dock fråga: finns det en etisk-empatisk *essens* eller är det något som uppstår genom det etiska eller empatiska agerandet – och hur kan en tolka handlingar?).

Jag läser María Puig de la Bellacasa *Etics of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (2017). Hon frågar: "But what is care? Is it an affection? A moral obligation?" (1) och konstaterar att det kan vara allt och mer. Det handlar om "*everything we do to maintain, continue and repair 'our world'*" (3) och jag tänker på vad det innebär att göra detta för världen. Puig de la Bellacasa utvidgar sin omsorgsetik till att handla om det mer-än-mänskliga. Det handlar om saker och djur och växter. Jag tänker att det också handlar om texter. Att det handlar om att låta en omsorg omfatta litterära karaktärer, metaforer, formuleringar, ord. Jag tänker på texten som ett sätt att visa omsorg. Ordet om-sorg. Om allt vi gör är omsorg – är allt vi gör också sorg (?). Etiken och omsorgen ligger i handlingen (everything we do) och dess riktning. I textens riktning – från orden till läsaren.

I *Finlands svenska litteratur* (2014) påpekas att "till det märkliga hör att trots att Fagerholm flitigt nyttjar distansskapande medel när hon berättar sin historia kommer gestalterna sällsamt nära läsaren" (302). Jag skrev om Verfremdungen. Kanske är distansen ett sätt att bry sig om. För ja, jag bryr mig.

Puig de la Bellacasa bok handlar om "*speculative ethics*". Det spekulativa innebär det möjliga; "Affirming the speculative as a general orientation, of course, somehow presupposes a critical approach to the present. Why would we want other possible worlds if nothing was wrong with this one?" (7). Fagerholms verk sträcker sig från det möjliga till det närvarande. Jag läser *DIVA* som ett insisterande på det möjliga – en flickas brutala filosofi – och *Bambi* som kritiken av nuet.

Jag formulerar: *Care for Character*. Jag drabbas av mina allitterära darlings. Wilsons hävdande att karaktären bygger samhället, genom empati och självkontroll, placerar fokus i individens egenskaper. Att istället tänka att det handlar om *care*, omformulerar frågan om etik och moral till att handla om handlingars riktningar. Wilsons framhävande av självkontrollen, innebär att självet måste kontrolleras för att moraliska handlingar ska kunna utföras. Men vad om självet är en främling?

Jag försöker ställa saker bredvid varandra och se hur de agerar.

Främligen, och främlingen i mig. Nä, ingen ring – inget annat heller. Så inte hade hon, när han dog plötsligt den där kalla vinternatten, något kvar av honom.

65

Nils Olson skriver i sin avhandling *Konsten att sätta texter i verket* (2010) om Gertrude Stein och upprepningen och satsställningen. Olson använder begreppet paratax, i kontrast till hypotax – där det första innebär ett bredvidställande av satser, möjligtvis sammanfogade med ett och, medans det senare innebär en annan sammanfogning, som ett men, ett sedan, ett å andra sidan. Stein använder parataxen. Bredvidställandet.

På samma sätt arbetar Fagerholm. Våldtäktens olika bitar ställs *bredvid* näringslivet, bloggssfären. Citaten ställs bredvid varandra. Istället för ett helhetsberättande skapas en mosaikstruktur. Citaten fogas inte in i en argumentation, men det är detta *mellan* som uppstår när dessa olika delar av samhället står bredvid varandra – nära men oändligt långt bort, eller snarare, långt ifrån men just därför nära – det är det som skapar den Fagerholmska världen.

Olson skriver om Steins minimalism. Fagerholms estetik tillhör snarare maximalismen. Ändå är strukturen samma.

Theodor Adorno (2019) hävdar att essäns form bygger på parataxen. Detta gör essän till en motsats till den vetenskapliga artikeln, där satserna fogas samman till en följbär argumentation. Essän, enligt Adornos formel, bygger istället på detta *mellan*, där satserna placeras bredvid – inte under, inte över – och hör samman just genom att författaren genom sin *form* placerat dem där. Detta innebär att essärförfattaren blir lite av en utställningscurator, som placerar konstverk i ett rum. Detta gör också att det går att hävda att Fagerholms parataxiska arbete i *Bambi* gör romanen till en essä.

En samtida uppskattad essäist är brittiska Olivia Laing vars bok *Inpå bara kroppen. En bok om frihet* (2021) cirkulerar kring de teman som Fagerholm också rör sig i/med i verk efter verk. Laing läser psykoanalytikern och sexualitetsivraren Wilhelm Reich, elev till Freud som sammanför Freud med Marx och därmed förflyttar traumats fokus från den olyckliga barndomen till den politiska situationen.

Bambi navigerar mellan traumat i barndomen (Nathans patriarkala pappa, liksom moderskapets komplexa tillvaro, och Saschas fosterhemsplacering) och traumat som resultat av politiken.

Jag fastnar för Laings essä ”Krasslig” om sjukdomstillstånd. Här problematiseras psykoanalysens hela grund: diagnosticeringen och tolkningen – för vad ger den för möjlighet till bot? Jag drar en (kanske långsökt) parallell till det juridiska kring våldtäkten (som om utredningen, diagnosticeringen av vem som ska bära skulden är det enda centrala – liksom mordgåtan cirkulerar kring frågan om *vem*) – Gustens erkännande och utpekande gör inte livet lättare för Sascha. Diagnostiken och rättegången leder inte framåt. Vidare skriver Laing om cancer – en sjukdom som hon målar upp genom Kathy Acker och Susan Sontag och deras diametralt motsatta sätt att ta sig an sin sjukdom. Jag läser Laings text om cancer för att begripa Annelises cancer i *Bambi*. Laing skriver om Ackers cancer: ”Cancern var något politiskt, eftersom kroppens förehavanden, i synnerhet kvinnokroppens, alltid var politiska.” (57)

Cancern, som jag läser den i *Bambi*, då den drabbar Annelise, hör samman med våldtäkten på Sascha.

Laing skriver om hur Sontag tycks kämpa för att inte ställa frågan: Är cancer mitt fel? Är den mitt straff?

En fiktiv gestalts cancer är rimligtvis författaren fel. Cancer görs i Annelises fall till något politiskt, eftersom Annelises kropp (hennes näringslivskropp, karriärkvinnan, Guldfontänen) alltid är politisk (den fallna, alumnen från Grawellska). Att jag ställer frågan: Är cancer ditt fel, Annelise? placerar mig i en position där jag inte vill vara. Där jag känner mig främmande. Och här uppstår en skevhet i främlingspositionen. Mellan den goda, härliga, emancipatoriska och den obehagliga, alienera(n)de. Karl Marx skriver om alienationen som ett sätt att bli främmande inför sig själv – en konsekvens av att vara en mekaniserad del av en social klass, vilket innebär ett avskärmade från mänskligheten (jag triggas att fråga: Var du någonsin del av mänskligheten?). George Simmel menar använder begreppet "främlingen" för att beskriva en unik sociologisk kategori. Främlingen är inte en konventionell "outsider", som inte har någon specifik relation till en grupp, och inte heller en resande som kommer och går. Främling, för Simmel, är en medlem i gruppen men förblir relativt isolerad från andra medlemmar i gruppen. Främlingens avstånd har att göra med dennes förmenta "ursprung", hen uppfattas som främmande för gruppen även om hen står i ständig relation till andra gruppmedlemmar – främlingen är i gruppen, men inte en i gruppen.

Cancer är urbilden av främlingen i sig själv. Den främmande parasitiska delen av en inuti kroppen. Den som kommer från en själv, är liksom ett klonat barn en avbild, den onda tvillingen som förgör en.

Främlingen, och främlingen i mig: Som att plötsligt hos någon man tror man känner alltigenom möta något nytt och obekant.

...

Snarare som att hon såg något som hon hela tiden på nåt sätt i stunden letat efter. En spricka i honom, eller ett hål – som egentligen bort betyda nytt intresse, och därpå förhållandets fördjupning (*främlingen i honom, främlingen i mig*).

68

Weils "Essay on the Notion of Reading" (1990) är en meditation kring idén om läsning, tänkt att sprida ljus över ett antal konceptuella och experimentella mysterier, i relation till den existentiella upplevelsen av världen. Jag tänker på läsningen, som upplevelse. Mia Österlund citerar i artikeln "A Work You Cannot Explain, Only Experience. The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm's Novel *Lola uppöchner*" (2016) en recensent som beskriver läsningen av Fagerholms *Lola uppöchner* (2012) som omöjlig att förklara, som något som endast går att uppleva (vilket kan jämföras med det Madeleine Ryan skriver som en delad erfarenhet, som förenar, trots avstånd). Fagerholms textvärld blir därmed något som lägger läsningen bortom det begripliga. Jag tänker på läsningen av världen. Det obegripliga – det som kan vara fruktansvärt, fascinerande,

sublimt, överväldigande – kan det också vara allt samtidigt? Vad händer när världen blir läst? Weil skriver:

Our readings of the world are invariably tied to particular kinds of valuation, of ethical assessment and orientation, which appear to us as both obvious and immediate. [...] There is a mystery in reading, a mystery whose contemplation may doubtless not help to explain, but to understand other mysteries in the lives of men. [...] I touch a burning object; I feel startled before I know I am burning myself. Something seizes me. *This is how the universe treats me and it is through this treatment that I recognise it.* (min kursivering)

Weil skriver alltså om läsning som en mystisk upplevelse – är vissa texter mer så än andra? Rimligtvis, ja. Hon skriver om upplevelsen av världen, genom texten, det är genom universums sätt att behandla henne – ge henne upplevelsen, som hon känner igen världen. Jag tänker på hur världen ”treats” Sascha, hur den genom texten behandlar mig genom den rörelse den utövar mot Villastans invånare i *Bambi*. Det är genom den brutala upplevelsen av världen mot huden som man (som läsare) påminns om världens varande och beskaffenhet. Weil skriver:

A few black lines on white paper—this is very different from a punch in the stomach. But sometimes the effect is the same. Everyone has more or less felt the effect of bad news that one reads in a letter or a newspaper; one feels taken hold of, knocked over, as if by a blow, before realizing what it is all about; and even later the very sight of the letter remains painful. [...] It is as if the pain inhabited the letter itself and then sprung up into the face of the one who read it. As for the sensations themselves, such as the colour of paper or ink, they do not even appear. What is given to sight is the pain itself.

Det är som om texten gör smärtan mer brutal. I *See it feelingly* (2018) skriver litteraturvetaren Ralph Savarese om sitt arbete med litteratur och autistiska läsare (jag ser ett problem med Savareses bok: den skriver om de autistiska, utifrån en neurotypikers fascinerade blick, den ger inte en direkt röst åt de autistiska subjekten, det riskerar att göra autisterna till ett slags fetischism, jag fastnar ändå för mycket av den romantiska litteratursyn som Savarese uttrycker). Han refererar till en situation där hans autistiska son läser och blir så monotropiskt uppslukad av bokens värld att han inte kan sluta banka huvudet i väggen. Det är en läsart som lägger textens smärta inuti läsarens kropp. Det är FARLIGT. Weil skriver:

Because what we call the world are those meanings that we read: the world is not real. But it grabs us as if it were external to us; and so the world is real. Why do we desire to resolve this contradiction, when the highest task of thought on this earth is to identify and contemplate those insoluble contradictions, which, as Plato said, draw us upwards? [...] What is unique is that we are not given sensations and meanings; we are given only what we read; we do not see the letters.

Jag tänker på detta. Relationen mellan känsla och text som direktkopplad, förbi kroppen, hjärnan och andra människor, som en reflex. Österlunds artikel framhäver hur Fagerholms text uppfattas som svårläst – men handlar det ens om en läsning? Kan texten vara en värld mer värld – mer

värd, mer av en värd – än omvärlden. Jag tänker på min egen upplevelse av att läsningen är mer av ett modersmål för mig än den fysiska världen och framförallt det sociala sammanhanget, och också mer än mig själv. Jag själv framstår som mer främmande än texten (är det för att mitt autistiska jag inte kan ha en avslappnad relation till jaget? Sådär: “Autism is a devastating disorder because it disrupts not only understanding of others and their social relationships, but also understanding of self.” (Frith and Happe, 1999, p. 7 and 19)). Weil skriver:

Thus the meanings—which, considered abstractly, look like simple thoughts—arise and surround me, take hold of my soul and change it from moment to moment, so that, to use a familiar English phrase, *I cannot call my soul my own*. I believe what I read, my judgments are what I read, I act based on what I read, how could I act otherwise? (min kursivering)

Det är som om läsningen gör en till främmande för att den har förmågan att förändra själen – är det, för mig, ett slags autistiskt “fusing” (Shore, 2003), alltså en oförmåga att upprätta gränser mellan sig själv och andra (i detta fall texten) och därmed bli *med* (i linje med Donna Haraways *becoming-with*-begrepp). Men jag upplever det snarare som om läsningen synliggör det som redan alltid varit främmande. Den påtalar att det finns inget begripligt. Läsningens etik bygger alltså på att visa hur texten är främmande, världen är främmande, jaget är främmande. Att låta sig uppleva texten, utan att tänka att läsning måste ske på specifika premisser, innebär att öppna upp för det främmande. Det som kan vara skrämmande. Jag tänker på läsningen som en form av mod. Det är en läsning som gör att ”världens ömma likgiltighet”, kommer en närmare. Det är en ensamhet i en kropp, värld, tanke där allt är föralltid nytt (om och om och om och om igen).

Jag går här som en främling mitt ibland er, och ensambeten som la sig kring mig som en TJOCKA nästan.

185

Olivia Laing skriver i *Den ensamma staden* (2018) om hur ensamhet och depression överlappar varandra (12), vilket innebär att ensamheten patologiseras. Hon frågar sig om sex är botemedlet mot ensamhet och vad som händer om sexualiteten ses som/är skadad (13). Hon skriver ”ensamheten var en befolkad plats, en stad i sig” och refererar till en låt av Dennis Wilson: *loneliness is a very special place* (17).

Jag tänker på ensamheten och staden i *Bambi*. Jag tänker att *Bambi* totalhandlar om ensamhet! DEN KOLLEKTIVA ENSAMHETEN.

Laing skriver om Edward Hopper och hans målningar. Hon skriver om att *se ut som kvinnan på bilden* (26). Och jag tänker att Hoppers målningar ligger så nära de bilder som förekommer i *Bambi*. Vad gör bilden med ensamheten? I Laings text finns en känsla av ett slags brutal nostalgi som sitter i kroppen. Hon skriver om ensamheten som (ofrivillig?) avskärmad voyeurism (29).

Jag känner så starkt att jag vill citera kommissarie Nelson i Elly Griffiths deckarserie om rättsarkeologen Ruth Galloway, som jag läser i min ensamhet, hur han pratar om ”sammanträffanden”, som han verkligen inte tror på (dessa romaner har alltid döda eller

mördande kvinnor, men de blir aldrig våldtagna, det känns som en lättnad, dessutom; Griffiths har, som genom ett ”sammanträffande” också skrivit en roman som heter *Främlingen* (2018))

Laing citerar Frieda Fromm-Reichmann som skriver i *On loneliness*: Så skrämmande att människor gör vad som helst för att undvika (36), emotionell isolering kan inte beskrivas av den som lider av den (37). Laing fortsätter grävandet i ensamheten. Ensamheten hämmar, enligt Robert Weiss, empatin (39). Och detta att autismen ses/setts som en empatistörning – hur förhåller sig ensamheten till autismen? Jag tänker på våldet som lite grann finns i den ensamhet Laing beskriver. Jag tänker på ömhet. Laing skriver: Ensamheten växer runt dem som mögel eller päls (41) – det finns alltså ett slags metaforisk more-than-human agens hos ensamheten. Hon skriver om Edward Hopper som förtrycker sin fru, och jag tänker på den könsmaktskodade ensamheten. Jag tänker på FRAMGÅNGEN & ENSAMHETEN, hur *Bambi* beskriver det offentliga som en utelämnande ensamhet.

Laing skriver liksom lite nedlåtande om ”pixlarnas tid” och ”avhumaniserande maskinerier” (varav det senare begreppet också är en vanlig metafor för autism (McGrath, 2017)). Jag tänker på vad tekniken gör med ensamheten, vad den gör i *Bambi*, hur Fagerholm lästs som internet (Malmio, 2016). Jag tänker på bloggofärens ensamhet. Laing menar att ”nästan alla som bor i en stad deltar dagligen i en komplex, flerstämmig sång, ibland som solister men oftast som en del av kören, med dess *call and respons*, där vardagligheter utbyts mellan närstående och totala främlingar (63). Och jag tänker på *Bambi* som en sång (Fagerholm som lästs av som musik (Tidigs, 2021)) och VAR GÅR GRÄNSEN MELLAN NÄRSTÅENDE OCH FRÄMLING. (Eller hur gränsen görs utifrån neurotypisk subjektivitet och görs utifrån autistisk.)

Laing skriver om Andy Warhol, hans kamp med talet – är det ensamhet eller autism? – Törnvall läser Warhol som autist. Laing skriver om Warhol att han påminner om ett rådjur i strålkastarljus, graciöst och skräckslaget på en och samma gång (67) – BAMBI. ”Språkets oroande aspekter, dess räckvidd och begränsningar, liksom hans filmer utforskar den fysiska kroppens gränser, dess yttre linjer och köttsliga öppningar” (69). Det finns en likhet mellan Warhol och Fagerholm, det finns något här som HANDLAR OM SÅRET MELLAN DEN NÄRA/PRIVATA ENSAMHETEN OCH KÄNDISSKAPET. *Bambis* Cosmo Brant, som ska göra en dokumentärfilm om våldtäkten, rör sig genom texten som ett slags Warhol. Han rör sig kring konsten och YTAN. Laing citerar Warhols filosofi: ”Jag tycker alla borde tycka om alla.” ETIKEN i detta. Men vad innebär det att tycka om? *To like: alla borde likna alla*. Warhols ”verk är ständigt på flykt från starka känslor och allvar (istället) en vilja att undergräva, rasera” (80).

DET ÄR NÅGOT MED TRAUMA, AUTISM & SEX I FÖRHÅLLANDE TILL VÄRLDEN. Jag kan bara inte formulera. Orden blir till främlingar i munnen.

Språk är kollektivt (89) hävdar Laing med referens till Ludwig Wittgenstein som i *Filosofiska undersökningar* menar att vi kan inte tänka utan språk, och språk är av naturen ett offentligt spel. Vad gör detta av naturen kollektiva språk med jagets relation till världen? Vi måste vara tillsammans. Mitt (?) jag byggs upp av vi:et. (Måste fråga: Vilket jag? Vilket vi? Får vi:et jag relaterar till vara texten, språket i sig, får jag vara kollektiv *endast* genom språket och tänka att jag då också är omgiven av andra?) Mitt jag byggs upp av vi:et. Det innebär också den totala ensamheten.

Laing kan såklart inte berätta om Warhol utan att också nämna Valerie Solanas. Jag tror inte på sammanträffanden och av en slump (låter slumpen bli min metod!) söker jag reda på Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*, romanen om Solanas, och upptäcker att nyutgåvan av den har ett rådjur på omslaget. Melan Fagerholm och Stridsberg finns stora likheter. Det är ett språkmaterialistiskt arbete som skapar känslan av främmande igenkänning i texten, det är en feministisk ambition som inte ryggat för att nämna det obehagliga. Laing skriver

Jag älskade det stycket (Close to the knives, David Wojnarovicz), älskade särskilt den sista meningen. ”Jag såg honom befria mig från det inre livets tystnad.” Det är drömmen om sex, eller hur? Att du ska bli befriad från kroppens fängelse av kroppen själv, äntligen åtrådd, dess märkliga språk dechiffrerat.

167

Bambi skriver:

EMMY

Hon som vill sjunga, hon som vill blogga. Hennes text som. Hennes kropp som. Varför skriver Laing om sex? Varför vill Cosmo fota Emmy för att göra en film om sexbrott? Måste en röst vilja befria sig från kroppens fängelse? Måste fängelset vara främmande – är det främmande en befrielse ur fängelsets välbekanta. Jag tänker på min autistiska person som hela tiden – *aldrig lär sig* – som börjar om i en främmande stad igen och igen. Alltid samma, ständigt nytt. Jaget är poröst. Emmy är en singsongwriter. Det främmande. Öppet. Laing citerar Charles Baudelaire om massorna:

Poeten åtnjuter det ojämförliga privilegiet att efter behag kunna vara sig själv eller någon annan. Liksom dessa irrande andar vilka söker en kropp träder han när han vill in i vilken person som helst. För honom allena står allting öppet.

273

Alltid när Gusten ser just den bilden tänker han att Sascha är en främling, han kände henne inte. Det borde inte vara så.

295

Så hälsar han, och de hälsar, garvar kanske, byter några ord, men det är som om han inte kände dem längre, som om de var främlingar, som om han aldrig känt dem... Och så ska det vara... känner sig som nåt slags hippie nästan i huset på vinden med Emmy Stranden.

429

Denna text har tillkommit genom ett slags ”kaotiskt” (läs: intuitivt systematiskt) insamlande. Är essän ett sådant kaotiskt insamlande tillstånd? Kanske. Insamlandet har skett med samma metod som en viltkamera tillämpar. Kameran är inställd på att fotografera då den uppfattar en rörelse. När rådjuret kommer knäpps en bild. Bilderna läggs bredvid varandra. En mosaik. Utrymmet

mellan bilderna, liksom synapserna mellan nervtrådarna, är det som skapar både textens struktur (bredvidläggandet) och själva berättelsen och dess mening. Jag har tagit bilderna på rådjuren. De textfragment som bildar rådjurets hjärta och päls och bambis stora ögon. Jag har satt samman. Kanske är det en logik som gett en berättelse som enbart blir en egoistisk autistisk association. Jag har försökt skriva om en etik som sätter främlingen som ett slags måttstock. Tro inte att du känner någon. Behandla alla, inklusive dig själv, som en främling, för det är vad vi är. Behandla dessa främlingar med ömsint likgiltighet. För det är vad vi behöver.

REFERENSER

- Adorno, Theodor W.. *Notes to Literature*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2019
- Botha, Monique. "Academic, Activist, or Advocate? Angry, Entangled, and Emerging: A Critical Reflection on Autism Knowledge Production" 2021.
- Camus, Albert. *Främlingen*. 1942.
- Carlsson Andersson, Freddot. *B-laget*. 2022.
- Fagerholm, Monika. *Vem dödade bambi?* 2019.
- Fagerholm, Monika. *DIVA*. 1998.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. 1980.
- Haraway, Donna. *When Species Meet* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2008)
- Hjort, Elisabeth. *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik*. 2015.
- Laing, Olivia. *Den ensamma staden – om konst, ensamhet och överlevnad*. 2018.
- Laing, Olivia. *Inpå bara kroppen. En bok om frihet*. 2021.
- Marx, Karl (1992) [1844]. "Economic and Philosophical Manuscripts". *Early Writings*. Translated by Livingstone, Rodney; Benton, Gregory. London: Penguin Classics. pp. 279–400.
- McGrath, J. 2017. *Naming Adult Autism. Culture, Science, Identity*. London & New York: Rowman & Littlefield.
- Murray, D., Lesser, M. and Lawson, W. 2005. Attention, monotropism and the diagnostic criteria for autism. *Autism*, 9(2), 139-156.

Ryan, Madeleine. *A Room Called Earth*. 2020.

Shore, S. 2003. *Beyond the Wall: Personal Experiences with Autism and Asperger Syndrome*. 2nd ed. Shawnee Mission, KS: Autism Asperger Publishing Company.

Simmel, Georg. (1908). *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot.

Törnvall, Clara. *Autisterna – om kvinnor på spektrat* 2021.

Weil, Simone. Essay on the Notion of Reading. *Philosophical Investigations*, vol 13. 1990.

Österlund, Mia. “‘A Work You Cannot Explain, Only Experience’ The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm’s *Lola uppmärksamhet*” i *Novel Districts* red. Malmio & Österlund. 2016.

KONSTEN ATT LÄSA eller KONSTNÄRLIGT LÄSANDE eller A(U/R)TISTISKT LÄSANDE eller JAG LÄSER BARA OM HÄSTAR eller ALLT ALLTALLT

Jag kan inte höra att vi pratar om läsande utan att skriva om läsande för, jag vet inte hur man pratar, jag vet att jag har lärt mig prata men det känns ändå inte som om jag *kan* och jag vet inte. Jag skriver:

LÄRA MIG, LÄSA MIG.

Jag skriver ut ur trötthet. Jag skriver i slutet av dagen. På nätterna vaknar jag och läser. På nätterna kan jag bara läsa deckare. Jag skäms av mitt deckarläsande: Deckarhistorien som en krigsmaskin, att såfort det finns ett mysterium riktas läsningen mot lösningen (jag skriver:

LÄSNINGEN, LÖSNINGEN

och det blir till en avkodande läsning där jag söker efter ledtrådarna). Iofs, jag är så trött att jag sällan orkar klura ut något mysterium innan detektiven.

Försöker fundera på läsaren som detektiv, utredningen av texten, att ta sig an som, sökande, ritualerna för hur utredningen ska se ut. Jag läser om rättsarkeologerna, läsningen som arkeologi. Jag kan inte skriva läsningen i relation till andra praktiker.

För några veckor sedan läste jag, på Balsams initiativ, utdrag ur Toni Morrisons *Playing in the Dark* med masterstudenterna. Morrison skriver om, hur hennes läsning förändrades efter det att hon blev författare. Läsandet som författare, är alltså ett annat än läsningen innan författandet. Läsandet, är det då, i förhållande till *skrivandet* eller i förhållande till hur *författaren* (är författaren ett "jag", är jag en författare för att jag saknar/hatar "jag" – fick höra att jag skriver "extrem autofiktio" betyder det att jag är jag är jag på ett alldeles för påträngande sätt eller att jaget snarare, infiltrerat texten så mycket att det är bara är bara är bokstavskombinationer ja men javisst, jag rör mig, kroppar mig i språket,

KROPPENS POSITION I LÄSNINGEN

KROPPENS ÅLDER I LÄSNINGEN

jag, "jag", antar att det är en flykt från min uppenbara egocentrism: *är jag i läsningen fången inuti detta eventuella jag – eller?*) i sin roll som författare läser, är det språket som läser eller finns det en kropp utanför språket. För Morrison är författaren inte död, för som svart kvinnlig författare i ett vitt patriarkalt USA med en kolonial våldshistoria vore det rätt så självdestruktivt att skriva sig (i rollen som författare) som död (jag undrar, vill Barthes "dö", är han så säker på att hans röst kommer höras efter döden). För Morrison är författaren en läsare. Men jag undrar om det är två sorters läsningar som finns i Morrisons text? Hon skriver om den läsning som uppenbarar den vita litteraturens blindhet (är det en blindhet? är det en medveten, omedveten, välvillig

våldsamhet, är det en arkebusering, är det en uttradering, är min användning av orden en form av skadande, vill jag läsa ordet "blindhet" som en faktisk blindhet snarare än metaforisk för att vidga till en sensorisk erfarenhet av texten som *inte bild*), genom läsning av vita nordamerikanska författares texter och hur dessa skriver svarta kroppar i, med och genom våld och alltid i avsaknad av *röst*. Det är en läsning som *avslöjar* rasismen i texten, i den litterära fantasin. Är avslöjandet en metod för författarens läsning? Ja och nej. Morrison skriver om denna rasism som bunden till den narrativa strukturen (URSÄKTA OM JAG HELT FELTOLKAT TEXTEN, I MIN LÄSNING KÄNNER JAG ALLTID ALLTIDALLTID ATT JAG FELTOLKAR, JAG FÖRSÖKER VÄNDA FELTOLKNINGEN TILL: "EN MEDVETEN FELTOLKNING" ELLER SNARARE EN PRODUKTIV FELTOLKNING (jag försöker förhålla mig till ordet produktiv, som en kritisk position: Varför Producera i den kapitalistiska tidsåldern? men också som ett omfamnande, *producerar* uppenbarligen en text nu, är ju, den mest produktiva av skrivare, skriver texten, som om det var det lättaste någonsin, texten, växer, blir blirblir, mer text) Alltså, Morrison läser rasismen, synliggör den, genom berättarens "verktyg". Författaren läser alltså (kanske???) med en uppmärksamhet på hur andra författare använder sig av "verktygen" för att skriva. (Är verktygen språket? Är språket ett verktyg? Hur läsa den språkmaterialistiska poesin som om den kan avslöja genom strukturen, kan man läsa, alla texter, så, och vad gör materialspråket för våld på kroppsmaterialet...) För att författaren också vet att den pysslar med språk etc för att göra något, dvs skriva. Men är detta *samma sak*? Den avslöjande läsningen och den författande.

Vi pratade om detta, i studentgruppen. Jag sa att jag hade glömt vem som skrivit om *paranoid & reparativ reading* var det Eve Kosofsky Sedgwick eller Rita Felski. Det var Sedgwick, men sen skrev Felski *Uses of Literature*. Och jag läser i dessa texter. Klipper ur mina anteckningar:

Even aside from the prestige that now attaches to a hermeneutic of suspicion in critical theory as a whole, queer studies in particular has had a distinctive history of intimacy with the paranoid imperative. Freud, of course, traced every instance of paranoia to the repression of specifically same-sex desire, whether in women or in men DET SPECIFIKA! VEMS AGENDA! VILKEN RIKTNING!

Paranoia, thus, became by the mid-1980s a privileged object of antihomophobic theory. How did it spread so quickly from that status to being its uniquely sanctioned methodology? VAD ÄR OBJEKT O VAD ÄR METOD

HUR EN STRATEGI BLIVIT DEN ENDA STRATEGIN, BLIVIT ETT IMPERATIV OCH EN REGEL:

NÄR BLIR MOTSTÅNDET REGEL

VAD HÄNDER DÅ MED MOTSTÅNDET

HMMMMM, DEPRESSIONEN O LOVE....

I am also, in the present project, interested in doing justice to the powerful reparative practices that, I am convinced, infuse self-avowedly paranoid critical projects; as well as to the paranoid exigencies that are often necessary for non-paranoid knowing and utterance.

ANVÄNDANDET AV PSYKIATRISKA DIAGNOSER – SOM METAFORER?? – FÖR LÄSNING?? PROBLEM!??

Concomitantly, some of the main reasons for practicing paranoid strategies may be other than the possibility that they offer unique access to true knowledge. They represent a way, among other ways, of seeking, finding, and organizing knowledge. Paranoia knows some things well and others poorly

Paranoia is anticipatory. Paranoia is reflexive and mimetic. Paranoia is a strong theory. Paranoia is a theory of negative affects. Paranoia places its faith in exposure

Whatever account it may give of its own motivation, paranoia is characterized by placing, in practice, an extraordinary stress on the efficacy of knowledge per se—knowledge in the form of exposure. Maybe that's why paranoid knowing is so inescapably narrative.

, a paranoid reading practice is closely tied to a notion of the inevitable, there are, as this volume demonstrates, other features of queer reading that can attune it exquisitely to a heartbeat of contingency.

At a textual level, it seems to me that related practices of reparative knowing may lie, barely recognized and little explored, at the heart of many histories of gay, lesbian, and queer intertextuality. The queer-identified practice of camp, for example, may be seriously misrecognized when it is viewed, as Butler and others view it, through paranoid lenses.

Jaja. Läser vidare. Ursäkta DETTA ÄR INTE TILLRÄCKLIGT INTRESSANT. DET ÄR OSMÅLT TEORI (detta är citat ur: recension av min roman, kommentar från min handledare för den här avhandlingen jag pysslar med...)

Felski:

What distinguishes literature, in this line of thought, is its obdurate resistance to all calculations of purpose and function

HUR KAN MAN ARBETA MED DEN ROMANTISKA TANKEN OM LITERATUREN...

By calling my book “uses of literature,” I seem to have cast my lot with ideological criticism. In fact, I want to argue for an expanded understanding of “use” – one that offers an alternative to either strong claims for literary otherness or the whittling down of texts to the bare bones of political and ideological function. Such a notion of use allows us to engage the worldly aspects of literature in a way that is respectful rather than reductive, dialogic rather than high-handed. “Use” is not always strategic or purposeful, manipulative or grasping; it does not have to involve the sway of instrumental rationality or a willful blindness to complex form. I venture that aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind. The pragmatic, in this sense, neither destroys nor excludes the poetic.

DETTA STYCKE!!!!!!!

Jag försöker formulera något rimligt. Jag tänker på läsningen som FAMLANDE. Jag tänker på läsningen: när jag läser kan jag aldrig skilja mellan *litteratur* & *teori* läser på ytan. Fastnar i orden. Tänkte att det vore kul att kombinera dessa utgångspunkter med 2 andra texter jag hittade.

LÄSANTECKNINGAR MY WORDS TO VICTOR FRANKENSTEIN ABOVE THE VILLAGE OF CHAMOUNIX
PERFORMING TRANSGENDER RAGE Susan Stryker

VAD GÖRA MED FRÅGAN OM ESTETIK: HUR HÖR POETIK OCH ESTETIK IHOP?? HUR HÖR DESSA IHOP
MED INTENSE EMOTIONS

In these circumstances, I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley's *Frankenstein*. Like the monster, I am too often perceived as less than fully human due to the means of my embodiment; like the monster's as well, my exclusion from human community fuels a deep and abiding rage in me that I, like the monster, direct against the conditions in which I must struggle to exist.

LÄSNING SOM IGENKÄNNING: HUR FUNGERAR IDENTIFIKATION VEM FÖRVÄNTAS MAN IDENTIFIERA
SIG MED OSV OSV

It is a commonplace of literary criticism to note that Frankenstein's monster is his own dark, romantic double, the alien Other he constructs and upon which he projects all he cannot accept in himself; indeed, Frankenstein calls the monster "my own vampire, my own spirit set loose from the grave" (Shelley 74). Might I suggest that Daly, Raymond and others of their ilk similarly construct the transsexual as their own particular golem?

VÅLDET NÄR TRANSPERSONER PRATAS OM.that is mutilated perversion. [This individual] is not a threat to the lesbian community, he is an outrage to us. He is not a lesbian, he is a mutant man, a self-made freak, a deformity, an insult.

VAD ÄR EN POETIK SOM FÖRHÅLLER SIG TILL VÅLD OCH VREDE

Jag ser att jag skriver om "poetiken". Jag tänker på läsningen som en poetisk praktik.

The rage itself is generated by the subject's situation in a field governed by the unstable but indissoluble relationship between language and materiality, a situation in which language organizes and brings into signification matter that simultaneously eludes definitive representation and demands its own perpetual rearticulation in symbolic terms.

Jag tänker på läsningens poetik.

Skrev på en artikel som ska bli en del av min avhandling, som handlar om Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* en roman om våldtäkt. Artikeln handlade om humor. Jag skrev:

Kunde jag läsa som kul?

Jag skrev om begreppet ”tragisk satir” och råkade hitta som två olika traditioner av användandet av begreppet. Skrev en lång text om hur jag skrev denna artikel och om den skam jag kände när jag hade MISSAT MASSA FORSKNING.

Ursäkta.

Rörigt.

Alltså, jag skriver ibland, som litteraturvetare som skriver på den här avhandlingen. Den här avhandlingen handlar om en enda roman. Att det blev så, har en lång och pinsam historia.

Jag känner att: Det mesta är pinsamt.

Att skriva den här avhandlingen innebär att jag måste läsa massa forskning.

Och jag är ganska dålig på det. För jag läser forskningen som om den var fiktion... Och jag blir trött och jag GLÖMMER VAD JAG LÄST. Och jag är rädd i läsningen att MISSA MASSA.

Jag känner att jag är en *failedacademic* (måste skriva det *in english* pga PINSAMT)

Skulle skriva något om HÄSTAR och AUTISM också. Men orkar inte hitta på något nytt. Klistrar in lite från en text jag skrev som iofs handlar om skrivande, om att (inte) bli ”färdig” med en text:

När jag började plugga litteraturvetenskap fick vi läsa en bok om hur en skulle skriva akademiska uppsatser. Den beskrev två metoder: virkningsmetoden och bilmetoden. Virkningsmetoden gick ut på att uppsatsen skrevs så som en grytlapp virkas, en börjar i ena hörnet och arbetar sig maska för maska mot andra hörnet. Bilmetoden gick ut på att varje del av bilen-texten konstruerades var för sig för att sedan monteras ihop. Boken sa: Virkning är fel, bil är rätt. En text skulle inte skrivas från början till slut, den skulle monteras ihop. Jag tänker på sexismen i metaforen. Jag tänker på författarnas okunskap vad gäller textilkonstens metoder. Men mest tänker jag på hur det fixerades: Vad som är ett riktigt skrivsätt och vad som inte är det.

Jag har skrivit alla mina texter från början till slutet. Jag har försökt montera ihop. Då går det oftast åt helvete, jag tappar texten.

Med detta inte sagt att redigering alltid är JÄTTEDÅLIGT. Ofta är det bra med redigering. Jag har lärt mig att det kan vara bra med redigering. Jag har lärt mig tycka om det. Men det svåra är att veta när redigeringen görs på mina premisser och när det är någon annan som bestämmer.

Under flera år har jag jobbat på en essä som handlar om hästarna i Clarice Lispectors böcker. Jag är lite nördig när det gäller hästar. Textens koncept är att jag läser alla Lispectors böcker, plockar ut alla citat som innehåller ordet ”häst” eller hästrelaterade saker. Jag placerar dessa citat bredvid varandra och skriver runt dem med egen text. Denna essä har vandrat runt på

flera tidskrifter. Kommentarererna har varit: Våldigt spännande. Men det funkar inte. Du kan inte ha så många citat. Du kan inte gå igenom en bok i taget. Du måste driva en tes och tydliggöra vad du vill säga. Och jag har känt: Men hela grejen är ju att liksom, ta alla dessa citat och väva samman, det är en systematisk undersökning, inget får skäras bort, hela grejen är att se vad som händer när dessa citat läggs bredvid varandra. Redaktörerna vill att jag väljer några citat som är belysande. Jag tänker att mitt listande är ett exempel på en autistisk läsning och en autistisk undersökning och ett autistiskt skrivande. Jag läser smalt och hyperfokuserat: HÄST HÄSTHÄST. Jag läser noggrant, alla häst-ord. Men konceptet ”fungerar” tydligen inte. I somras skrev jag om. Skrev fram en tes, ändrade om strukturen, valde ut vissa citat. Redaktörens kommentar: Sådär ja, detta blir bra, nu är texten mycket mer tillgänglig. Och jag tänker: Tillgänglig för vem? Jag känner att jag har jobbat med min text, min läsning, min monotropi, mina hästar, jobbat och jobbat, och nu när texten är FÄRDIG så har jag svikit allt.

Jag tänker att det finns en idé om hur en färdig text ska se ut. Det gäller alla typer av texter: prosa, poesi, dramatik, essä, akademi, osv osv. Jag tänker att denna bygger på att neurotypiska läsare ska kunna hitta vägar in i texten. Det ska finnas en igenkänning. Om en skriver om autistiska erfarenheter innebär det ofta att en behöver vara lite ”pedagogisk”. Jag tänker inte att det är fel att vara det. Jag tänker inte att det är fel att vilja att neurotypiker ska vilja och kunna läsa ens texter. Men jag vill säga att det borde finnas alternativ. Jag tänker att det finns så många autistiska läsare som behöver tillgängliga texter. Jag tänker att en måste fråga vad tillgänglighet är, om det är önskvärt, om det är kul, om det är våldsamt.

Jag vill säga att det är SÅ SVÅRT att veta när texten är färdig. Är den färdig för att jag är lat? Är den färdig för att jag anpassat den intill döden? Vad vill texten? För vem vill texten?

Jag tänker på hur jag i skrivkurssammanhang ofta fått vad jag kallar ”psykosläsningen”. Att andra deltagare, eller lärare, läst min text och sagt, jaa, det handlar ju om en psykotisk person. Ofta hände detta innan jag fick min diagnos. Nu kanske jag skulle säga: Nej, den är inte psykotisk, bara autistisk. Då kände jag: Okej, jaha, jag är väl en psykotisk person dårå. Jag är väl galen. Jag trodde att jag skrev typ, realism. Jag tänker att det är inte fel att skriva om psykoser. Jag tycker psykoser är jättespännande. Men psykosläsningen innebär att läsningen stannar vid konstaterandet att texten eller dess person är psykotisk, och när detta konstaterats blir texten ointressant. Galenskapen stänger ute all vidare analys och medkänsla.

Detta var också en utveckling. Med den ville jag säga: Läsningen är inte färdig. Läsningen kan röra vid galenskapen – om det nu är galenskap – eller den kan röra sig mot det okända, men den behöver inte stanna i ett konstaterande, läsningen kan fortsätta.

Inser att detta var kanske det mest relevanta i denna text? ELLER

Jag ville skriva om hästar: För att jag läst hästar sedan jag var barn. Läste HÄSTBÖCKER istället för att äta, då när jag var i ”slukaråldern”. Var det min läsar-skola.

Jag tänkte på den autistiska läsningen – som jag försökt skriva om... i andra texter:

MIN LÄSNING BLIR ALLTID ETT SKRIVANDE, ETT KAOTISKT SKRIVANDE, ETT SKRIVANDE JAG INTE ORKAR REDIGERA (HUNDRA DOKUMENT PÅ DATORN MED RUBRIKEN "LÄSANTECKNINGAR")

Formulerar den ibland i relation till "diagnos": tendensen att se detaljer istället för helhet.

Häst-läsningen som detaljfetischism.

Nörderiet som strategi.

Läsa detaljen: fastna i en formulering, inte se vad resten av texten säger – kanske fastnade jag i en retorisk figur som var en form av negation och jag missade negationen och tolkade HELT FEL – men är det då en feltolkning ELLER

Var det kanske så att texten SA OCKSÅ DETTA.

ELLER.

När är den (a(u/r)tistiska) läsningen en misslyckadhet, en råkad våldshandling, en romantisering av den egna (icke-/annan-)funktionen.

Jag är trött när jag formulerar detta.

Vill jag be er läsa?

Ursäkta OSMÄLT.

Men finns det inte en risk när det SMÄLTER SAMMAN att något av det antecknades kvalitet försvinner.

Jag vill inte att ni läser, pga PINSAMT.

Men jag kommer skicka texten till er.

LÄSNINGEN SOM, JAG VET INTE. KAOS. JAG LÄSER SOM KAOS. JAG LÄSER FÖR ATT BLI KAOS, SLIPPA KAOS, VARA I KAOS, OMGÖRA FATTA SLÄPPA STÖKA, FÖRLÅT DETTA OSAMMANHÄNGANDE, FÖRLÅT ALLA TYPSNITT, FÖRLÅT.

Abstract.

ATT UPPLEVA BERÄTTELSEN & BERÄTTA UPPLEVELSEN. Att läsa Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?*

Denna artikel undersöker hur begreppen upplevelse (experience/experientiality) och berättelse samverkar i Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019). Med utgångspunkt i Monika Fluderniks narratologiska teorier om *experientiality* (1996) Mia Österlunds läsning av Fagerholms *Lola uppochner* som "a work you cannot explain, only experience" (2016), samt Julia Tidigs läsning av *Vem dödade bambi?* med fokus på citatet "tänka på sig såsom en berättelse" (2021), tecknas genom en autoetnografisk metod en förståelsehorisont för *Vem dödade bambi?*

EXPERIENCING NARRATIVES & NARRATING EXPERIENCES. Reading Monika Fagerholm's *Who Killed Bambi?*

This article examines how the concepts of experience/experientiality and narrative interact in Monika Fagerholm's *Who Killed Bambi?* (2019). Drawing on Monika Fludernik's narratological theories of experientiality (1996), Mia Österlund's reading of Fagerholm's *Lola uppochner* as "a work you cannot explain, only experience" (2016), and Julia Tidig's reading of *Who Killed Bambi?* focusing on the quotation "thinking of oneself as a story" (2021), an understanding horizon of *Who Killed Bambi?* is drawn through an autoethnographic method.

Keywords:

Monika Fagerholm, experientiality, narrative, autoethnography

ATT UPPLEVA BERÄTTELSEN & BERÄTTA UPPLEVELSEN. Att läsa Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?*

Denna artikel undersöker hur begreppen upplevelse (experience/experientiality) och berättelse samverkar i Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019). Med utgångspunkt i Monika Fluderniks narratologiska teorier om *experientiality*, Mia Österlunds läsning av Fagerholms *Lola uppochner* som ”a work you cannot explain, only experience” (2016), samt Julia Tidigs läsning av *Vem dödade bambi?* med fokus på citatet ”tänka på sig såsom en berättelse” (2021), tecknar jag en tresidig förståelsehorisont för *Vem dödade bambi?* Frågeställningar jag jobbar med/mot är:

Var går gränsen för vad som kan berättas, respektive upplevas, och hur tangerar våldtäktsnarrativet i *Vem dödade bambi?* dessa gränser?

Vad innebär det att uppleva sig själv som en berättelse, för *Vem dödade bambis* gestalter och för läsaren som möter dessa?

Hur skapar upplevelse respektive berättelse kollektiva meningar?

Tidigt i *Vem dödade bambi?* etablerar Fagerholm berättelsen eller narrativet som en central och närmast hermeneutisk instans:

Tänka på sig så som en berättelse, ett *narrativ*, som hennes [Emmys] bästa väninna Saga-Lill – de lämnade Gråbboskogarna tillsammans genast efter studenten – som studerade teologi vid universitetet innan hon droppade ut. Använda precis det ordet för att då få chansen att förklara för en vad det *betyder*. Saga-Lill har börjat älska det, att förklara för en vad ord betyder. ”*Narrativ är berättelsen om något helt enkelt*”, säger hon (och alldeles som om man inte skulle veta det, förresten). (Fagerholm 2019, 19)

Här etableras alltså narrativet eller berättelsen som ett sätt att tänka på sig själv, och därmed också som ett sätt att uppleva världen.

Julia Tidigs menar i en artikel i *Norsk literær årbok 2021*, ”Tänka på sig så som en berättelse” att berättelser eller berättande är en central tematik i *Vem dödade bambi?* Flerspråkighet och musikaliska referenser används för att förstärka denna tematik. Tidigs menar att berättelsekulturer fungerar som såväl överlevnadsverktyg och våldsredskap (Tidigs 2021,

114), och berättelserna är aldrig intresselösa, utan präglade av att språket alltid redan är använt, begagnat (Tidigs 2021, 115). Lauren Fournier skriver i *Autotheory As Feminist Practice in Art, Writing and Criticism* (2021) om hur begreppet autoteori används för att beskriva en relation mellan liv, konst och teori som präglas av gränsöverskridande eller gränslöshet:

Through their practices, artists and writers shed light on theory and philosophy as ambivalent sites of desire and difficulty, attraction and frustration, stubborn ossification and malleable, iterative transformation. Autotheory reveals the tenuousness of maintaining illusory separations between art and life, theory and practice, work and the self, research and motivation, just as feminist artists and scholars have long argued. (Fournier 2021, 59)

Fournier beskriver ett sätt att leva i teorierna, eftersom något annat är outhärdligt. Detta går i linje med Fagerholms sätt att skriva ut det analytiska, akademiska och intertextuella – en praktik som jag med Fournier tolkar som ett sätt att överleva, att förstå, något som är nödvändigt. Det är också ett förhållningssätt som ekar av den filosofiska läsning som Hanna Lahdenperä gör av Fagerholms *DIVA* (2021). Lahdenperä menar att en läsning av *DIVA* (1998) ”inte enbart[innebär] en läsning av Diva, som en tolkning av verket, utan också den filosofiska frågan om vad läsning innebär. Därmed aktualiseras även den filosofiska kontext romanens centrala begrepp framkallar” (Lahdenperä 2021, 34). Lahdenperä beskriver att:

Jag förväntar mig inte heller att en viss filosofi ska gå att ”hitta” i romanen, snarare är jag intresserad av de beröringspunkter, av begreppsliga likheter och av de frågor denna Diva-filosofiska kontext ställer till mig som läsare: Hur syns filosofi i romanen? Hur ger romanen upphov till filosofisk reflektion? [...] Den filosofiska diskursen parodieras sedan genom bruket av *a priori*, ett filosofiskt begrepp som används om förnuftsbaserad kunskap som är oberoende av erfarenhet. I Diva används det om såväl existentiella frågor som det banalt vardagliga, och dessutom på syntaktiskt aparta sätt. En maskulint kodad intellektuell tradition destabiliseras och parodieras genom den syntaktiska betoningen av uttrycket och genom applicering på dels en trettonårings gratisglass, dels hennes bristande kunskaper. (Lahdenperä 2021, 35)

Här utgår alltså Lahdenperä från att *DIVA* gör filosofi bland annat genom att öppet referera till (manliga) västerländska filosofer, genom exempelvis ett respektlöst användande av begreppet *a priori*, vilket blir ett sätt att samtidigt avsiktligt missförstå och ställa sig över, samt skriva in sig i, en filosofisk tradition. Perspektivet liknar också Maria Margareta Österholms läsning av

gurliska och queera eller skeva begär i *Den amerikanska flickan* (2005) och *Glitterscenen* (2009). Hon skriver att “as a method I want the literary worlds and languages of the girls and the texts I am examining to be present in the way I write. As literature influences theory, literature simultaneously becomes theory” (Österholm 2016, 100). Fagerholm tycks alltså skriva i, och läsas genom, en uppbruten tradition av gränsöverskridande, teorinära fiktion.

Tidigs diskuterar vidare relationen och slitningen mellan skapande och kapital – att tänka sig själv så som en slogan eller en Hollywoodfilm (Tidigs 2021, 106). Detta ställer frågor om vad berättarstrukturer gör med upplevelsen av det egna subjektet och det subjektiva. Subjektet blir till i berättelsen om sig, en berättelse som också förhåller sig till det kapitalistiska systemet. Relationen mellan det privata och det lokala och det offentliga och internationella, avspeglas också i användandet av engelska uttryck och översättningar av dessa. Fagerholm använder sig av medvetna felöversättningar, vilket Tidigs menar skapar känslan av att det publika kraschat rakt in i det privata. Detta märks också i användandet av musik. Tidigs menar att karaktärerna byggs upp (eller bygger sig själva) genom musik (Tidigs 2021, 111). Jag förstår det som ett sätt att bygga sig själv med andras ord, vilket indikerar att subjekt eller agenter i texten är icke-autonoma, jagen blir närmast kollektiva i det att de består av en mängd personers ord.

Tidigs lyfter även fram hur man som läsare får en déjà-vu-känsla vid läsningen av *Vem dödade bambi?*, eftersom så mycket påminner om Fagerholms tidigare verk. Hon refererar även en recensent som säger sig bli ”’direkt lycklig av att vistas i ett språk som känns så fysiskt och kroppsligt’ (Beckman, 2019)” (Tidigs 2021, 100). Överraskande nog gör läsningen Beckman lycklig – trots att det handlar om våldtäkt och en rad andra obehagliga händelser och destruktiva fenomen. Det tycks alltså finnas ett slags brutal njutning i läsandet av Fagerholms texter.

Saga-Lills insisterande på att *förklara* ord för en, kan läsas som ett direkt svar på den recension som Mia Österlund använt för titeln på sin analys av *Lola uppochner*. Österlund argumenterar i artikeln “‘A Work You Cannot Explain, Only Experience’. The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm’s Novel *Lola uppochner*” (2016) för att

It [the novel, *Lola uppochner*] is an assemblage where the process – the becoming – is the art work itself. To underline the structure of an assemblage Fagerholm uses metafictional devices and consequently the novel is full of passages that can be interpreted as comments on how the novel should be read. (Österlund 2016, 134)

Också *Vem dödade bambi?* innehåller metafictionella drag och anvisningar till läsaren, artefakter i form av blogginlägg och konversationer. Österlund menar att detta innebär att läsbarheten blir satt i fråga. Fagerholms böcker kan inte fullt ut förklaras, utan bara upplevas. Genom studier av recensioner visar Österlund hur “the reader is faced with constant rearrangements, abundant intertextuality, and a constellation of girls in the epicentre of the narration, which merge in a complex assemblage” (Österlund 2016, 135). På samma sätt är *Vem dödade bambi?* fylld av referenser till andra verk, inklusive Fagerholms egna, av upprepningar och omformuleringar, allt i ett pussel av bitar som klistras ihop skevt och otillfredsställande.³⁸ För som läsare blir man inte tillfredsställd av *Vem dödade bambi?* Man får ingen hämnd och ingen upprättelse. Man får bara ett varande sår, som fascinerar och lockar.

Åsa Stenwall (2001), konstaterar att Fagerholms *DIVA* kräver något mer av läsaren än en ny lässtrategi: “Diva does not demand a new reading strategy. Diva demands revolution” (Stenwall 2001, 241). Med “revolution” refererar Stenwall till ett skifte inom läsning, kritik och diskurser för femininitet. Österlund påpekar angående *Lola* att: “The main skill needed is the ability to let go of normal textual logic and form, such as chronology and coherence and perceive the text on an emotional level” (Österlund 2016, 136). Fagerholms skrivande och verk i sin helhet läses alltså som en utmaning av gängse läsande. För att utforska det Österlund sätter fingret på, upplevelsen av texten på “an emotional level”³⁹ har jag valt att i det följande använda mig av min egen läsdagbok som undersökningsmetod och som källtext. Sarah Wall skriver om autoetnografisk metod som en postmodern praktik (2006):

Autoethnography is an emerging qualitative research method that allows the author to write in a highly personalized style, drawing on his or her experience to extend understanding about a societal phenomenon. Autoethnography is grounded in postmodern philosophy and is linked to growing debate about reflexivity and voice

³⁸ För att nämna några referenser: Simone Weil-citatet ”att älska sig själv som en främling” återkommer igen och igen, i olika former – ibland med referens till Weil, ibland inte. Ingeborg Bachmann-citatet ”vem är jag i gyllene september” upprepas också, också det ibland med referens till Bachmann. Likaså förekommer Princes låt ”Sign O’ The Times”, och då främst raden ”being in a gang called the Disciples”. Enstaka rader tas alltså ur sitt verk, och dessa utvalda fragment byggs upp till nya helheter genom en poetisk argumentationsteknik.

³⁹ Jag väljer just här att inte översätta emotional level som en parallell till Lukas Moodysons *Fucking Åmål*, där Elin säger ”I get so emotional I need to take this in english” – en film som Österlund jämför med Fagerholms *Lola uppocner* för att framhäva hur dessa verk utforskar den lesbiska flickpositionen men där receptionen tolkar detta olika. (ELLER har jag hittat på detta??)

in social research. The intent of autoethnography is to acknowledge the inextricable link between the personal and the cultural and to make room for nontraditional forms of inquiry and expression. (Wall, 2006, 146)

Jag använder den autoetnografiska metoden för att undersöka läsarpositionen. Eftersom Fagerholms verk ofta karaktäriseras som postmoderna, ligger den postmoderna aspekten av autoetnografien nära Fagerholms verksamhet. Vad jag menar med det är att jag uppfattar den autoetnografiska metoden som relevant för *Vem dödade bambi?* Nära ligger också utforskandet av författarpositionen. Fagerholms politiska och ideologiska engagemang och berättande om skrivprocessen läser jag som en form av paratexter – snarare än en biografiskt förklarande tolkning. Jag förstår också dessa överlagringar av verklighet och fiktion som ett sätt att skapa en möjlig förståelse för ett fenomen – våldtäkten – som präglar en hel civilisation och dess syn på våld och omsorg. Jag kan inte läsa texten utan personligt politiska perspektiv. Jag kan inte läsa utan att tänka och känna.

Jag tänker på att ingen kritiker (vad jag läst) kallar denna bok för en flirt med thrillern, eller med den gängse våldtäktsberättelsen. Jag tänker på att våldtäkt är ett öde värre än döden. Jag tänker på "ämnets sprängkraft". Jag tänker på att *Bambi* inte är lika flickig eller full av flickor. Vad gör det för läsningen av romanen i relation till Fagerholms övriga verk? Jag tänker på att ingen kritiker kallar denna bok för trendig. Trots att den är del av en trend. Jag tänker att Fagerholms sätt att skriva tvingar läsaren att kapitulera och bara följa. Vad är fördelen och faran med detta? När så hemska grejer beskrivs. Jag tänker att Fagerholms skrivsätt tvingar fram en gadamersk horisontsammansmältning och samtidigt en brechtsk Verfremdungseffekt. Läsaren grottar ner sig i våldsamheten, utan att verkligen kunna gotta sig åt den.

Annina Rabe konstaterar att Fagerholm är "mastery, maybe the only contemporary author who really investigates the relationship between surface and depth, between emptiness and content" (Rabe 2013, citerad i Österlund 2016, 143). Och Österlund menar utifrån detta att "herein lies the key to readability. There might be a content, or there might not. There might be content presented in an unfamiliar form so that the reader has to create new ways to read." (Österlund 2016, 146). Men vad innebär det att skapa (eller bli tvingad att skapa) nya sätt att läsa. Fagerholm kräver en på samma gång intellektuell och emotionell läsning. Att läsa alla de referenser texten fylls av, ger upplevelsen att texten är en text som bygger på texter, en text som lever bland texter. Samtidigt innebär *Vem dödade bambi?* en läsning som hela tiden tvingar läsaren till kroppen; den våldtagna kroppen men ännu mer den kropp som våldtar och

den samhällskropp som omger våldtäkten. Känslan tvingas in i ett intertextuellt sammanhang. Upplevelsen blir möjlig genom berättelsen, narrativet. Samtidigt är narrativet uppbrutet och därmed kan berättelsen bara förstås som en upplevelse.

Monika Fludernik introducerar termen ”experientiality” som “the quasi-mimetic evocation of real-life experience” (Fludernik 1996, 12), det vill säga förkroppsligandet av kognitiva förmågor, förståelsen av avsiktlig handling, uppfattningen av tidsmässighet och den känslomässiga utvärderingen av upplevelsen. Varje text som framhäver dessa parametrar kan betecknas som berättande; varje text som inte tar hänsyn till dessa parametrar (inklusive faktasammanfattningar och rapporter) har en svag eller obefintlig narrativitet, eftersom den “[cancels] the dynamics of experientiality” (Fludernik 1996, 28). Frågan är då, vad innebär termer som “förkroppsligande”, “förståelse”, “uppfattning” och “känsla”? I *The Living Handbook of Narratology* ifrågasätter Marco Caracciolo Fluderniks definition genom formuleringen att “What remains unclear in Fludernik’s account is whether experientiality should be considered an intrinsic (and textually identifiable) property of narrative, or a psychological process triggered in the text-reader interaction.”⁴⁰

Jag tänker på att *Bambi* gör något med mig. Våldtäkten, ursäkta uttrycket, fuckar med min hjärna. Jag kan i läsningen inte värja mig mot texten, inte liksom texten i sig men känslan av att den är som sjunksand, arbetet, läsningen, försöken att skriva, som om jag gräver mig djupt ner i ett hål. Jag läser i ett annat sammanhang Donna Haraways *Staying with the Trouble* (2016) som handlar om ansvar i antropocen, den tidsålder där människans rörelser i världen har konsekvenser som inte går att komma tillbaka från. Jag tänker på uttrycket ”staying with the trouble”, att det passar för både klimatet och våldtäkten. Att det är som att man måste vara kvar i skiten, för att den är så inbäddad, för att den funkade som en bädd, en säng, som tillåter vila åt vissa medan andra måste bädda. Det känns som om jag i läsningen, när jag skrattar åt Fagerholms språk – för det är så kul! – känner skrattet som ett kladdigt trubbel. Jag kan inte döma, tillåts inte döma och gå vidare, jag måste vara kvar, stanna.

Jag skriver om min upplevelse, den som präglas så väldigt mycket av det språkets vridningar som läsaren utsätts för. Caracciolo menar att “Fludernik uncouples narrativity from the criteria of temporal progression and causal connectedness with which it is associated in plot-based definitions of narrative”. Fludernik menar att “In my model there can [...] be narratives

⁴⁰ [Experientiality | the living handbook of narratology \(uni-hamburg.de\)](https://www.uni-hamburg.de/living-handbook-of-narratology/experientiality)

without plot, but there cannot be any narratives without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level” (Fludernik 1996, 13). Jan Alber påpekar att en sammanslagning av narrativitet och experientiality leder till att kategorin ”narrativ” överdrivs: lyrisk poesi kan sägas skildra det mänskliga medvetandet (och har därför experientiality) även om dess narrativitet vanligtvis är ganska svag. Även om alla konstnärliga artefakter på något sätt är relaterade till mänsklig erfarenhet är det inte alla som kan förstås i narrativa termer, menar Alber. Hans slutsats är att narrativitet måste definieras på andra grunder än enbart erfarenhetsmässighet (Alber 2002, 68–70).

Vem dödade bambi? påpekar sin egen narrativitet. Men gör romanen det just för att det är annat än narrativ? Fagerholm har sagts vara en förnyare av romangenren. Men jag undrar om det snarare handlar om en förnyelse om MIX av mängder av genrer. *Vem dödade bambi?* kan läsas som roman, satir, lyrik, essä. Lahdenperä lyfter fram den filosofiska läsningen. *Vem dödade bambi?* är inte lika filosofiskt tät som *DIVA*, Lahdenperäs undersökningsobjekt, men romanen kan läsas som en läsning av Simone Weils uttryck ”att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling”, som ett etiskt krav på mottagaren av texten. Toril Moi menar att läsningen bör vara ett äventyr, att litteratur inte ska läsas för att hitta ett slags bekräftelse för den teori genom vilken den läses (2017). Men Fagerholm gör genom texten ett slags nödvändig teori. En teori som rör vid politiken men som inte stannar vid att vara ett enskilt debattinlägg – snarare är den hundra inlägg med olika förskjutningar.

Caracciolo sätter fingret på frågan: Vad ligger i texten och vad ligger i läsaren? Var uppstår narrativet/upplevelsen? *Vem dödade bambi?* upprepar att den är en text som läser sig själv så som en berättelse. Upplevelsen måste filtreras genom berättelsen, eller påståendet, insisterandet på narrativet. Caracciolo menar att:

Taken in its psychological sense, experientiality can be seen as narrative’s capacity to give rise to experiential states and responses in recipients. Experientiality thus ties in with a larger movement within contemporary narratology—a movement that focuses on the psychological processes underlying recipients’ engagement with stories.

Jag undrar – är detta en neoliberal och individualistisk vinkling på litteratur och läsande? Och måste den nödvändigtvis vara så för att upplevas som en upplevelse?

John Dewey skiljer i *Art as Experience* (1934) mellan erfarenhet i allmänhet (experience) och en upplevelse (an experience). Erfarenhet sker kontinuerligt, eftersom människor alltid är

involverade i levnadsprocessen, men den avbryts ofta och präglas av konflikt och motstånd. Större delen av tiden är människor obekymrade kring sambandet mellan olika händelser utan istället finns det en lös följd, och detta är icke-estetiskt. Erfarenhet är dock inte en upplevelse. En upplevelse uppstår när ett konstverk är färdigt på ett tillfredsställande sätt, när ett problem är löst, ett spel spelas igenom, en konversation avrundas och uppfyllelse och fulländning avslutar upplevelsen. En upplevelse har en enhet och episoder smälter samman till en enhet, som i ett konstverk. Upplevelsen kan ha varit något av stor eller bara liten betydelse. En sådan upplevelse har sin egen individualiserande kvalitet. Upplevelsen är intellektuell, men händelsen är också känslomässig. Den estetiska upplevelsen kan inte klart urskiljas från andra erfarenheter, men i en estetisk upplevelse kan strukturen omedelbart kännas igen, det finns fullständighet och enhet och framförallt känslor. Känslor är den rörliga och cementerande kraften.

Om man läser *Vem dödade bambi* som ”art”, och därmed, med Dewey, som en upplevelse, så är det en individuell sådan. Det går såklart att hävda motsatsen. Exempelvis innebär konstmarknaden, att upplevelsen av konsten ständigt filtreras genom den cirkulation som marknad, kritik och paratexter utgör. Ett verk innefattar då också de kollektiva reaktioner som det orsakat. *Vem dödade bambi?* skulle då innebära en upplevelse av det som sägs om romanen såväl som själva texten. Men Dewey pekar på själva verkets enhetliga karaktär. Jag läser *Vem dödade bambi?* som å ena sidan insisterande på sin egen kollektivitet. Här finns så många personer i texten! Och alla dessa personer får sina sammanhang, de existerar mer som relationer än som personer. Likaså är språket ett slags assemblage av citat och referenser. Upplevelsen av *Vem dödade bambis* innehåll, alltså våldtäkten, blir därmed upplevelsen av en kollektiv erfarenhet. Å andra sidan insisterar *Vem dödade bambi?* lika mycket på en individualitet. Den tar sig uttryck i upplevelsen av Fagerholms språkvärld – en värld som känn igen från Fagerholms tidigare romaner. Den känns också genom berättarens röst. Trots att språket ofta är lånat finns det ett karaktäristiskt sätt att applicerade de lånade fraserna i lager på lager – en kollageteknik som skapar säregna bilder. Berättaren bryr sig minst lika mycket om sin egen stil som om de personer den berättar om. Upplevelsen är alltså samtidigt individuell och kollektiv.

Vem dödade bambi? är en roman om våldtäkt. Våldtäkten är till sin natur retorisk. Den skildras och skapas genom en han-sa-hon-sa-struktur. Också motståndsrörelsen #metoo är retorisk i hur den fokuserar på berättelserna, genom ett slags maximalistisk, överväldigande

etik. Vad innebär det att uppleva det retoriska? Retoriken är en riktning av upplevelsen. Den hävdar att något är på ett visst sätt. Det Fagerholm gör i *Vem dödade bambi?* är att synliggöra det retoriska nät som våldtäkten skapar och lägger ut och fångar sina fiskar i. *Vem dödade bambi?* är en roman som insisterar på att vara berättelse, på att vara text, språk, en roman som synliggör förklaringens brister. Det som endast kan erfaras blir här omöjligt att inte uppleva som en berättelse, eller genom en berättelse. Berättelsen blir ett modus genom vilket erfarenheten silas. Men det uttalade berättandet, blir det annat än en retorisk figur? Berättelsen existerar på en yta – den sägs och upprepas, men därmed synliggörs idén om att det narrativa är centralt. Men är det också en neoliberal och individualistisk syn på texten? Det som gör våldtäkten till ett slags storytelling, närmast en marknadsföringsstrategi, blottlägger hur sårigt allt är, strukturen runt brottet, brottet som berättelse, brottet som inte kan upplevas innan det blir berättelse, som upplevs genom upprepningen, som man inte kan komma vidare från.

Jag läser jag känner:

rådjuren flyger i skogen⁴¹
hur ska jag som aldrig varit offer härbärgera denna texten
vad har jag för rättigheter
min kropp som en torkad aprikos i mossan
skumma saker
det är som om alla vill skada, vill att detta ska vara den
ultimata skadan, vill att detta ska leda till
REVENGE
den galna kvinna, låt mig låsa henne in på vinden
vinden ränner över gatorna, upp och ner, man får skylla sig
själv
man är alldeles ensam
sex är när man är alldeles nära en annan person, varje stund, nu
varje timme, har människor sex och gränserna, mellan dem och
mig, jag skulle vilja bry mig om dem men jag känner bara mitt
torkade skal och blodet som sipprar ur porerna, ut över den
pälsiga huden

⁴¹ Angående detta textutdrag: Jag har skrivit ner min läsning som poesi, för jag tror att poesin är ett språk som kan tillföra något. Jag har skrivit ner mina känslor och tankar för jag tror på ett slags "situated knowledge" att det är viktigt att minnas vem man är och från vilken punkt man läser texten. Jag vill använda detta för jag tror att det privata är politiskt och att forskningen är personlig, och att jag är begränsad i min gränslöshet, det finns inget objektivt. Denna text är ett undantagstillstånd och ett resultat av en plats och en tid. Jag tror att någonstans i denna text kan något relevant hittas.

detta är inte en enskild händelse
den enskilda händelsen är ett kollektiv
bred ut
en knäckemacka med smör och ost
ät, du måste äta
djurets hjärta
vad gör platsen med brottet, vem får gå på platsen (utan att...)
pojkarna, pojkarna
familjens ägor (jag tänker på en flickkropp ägd av sin mamma sin
morbror sin bror, jag tänker inte att det handlar om kultur
eller biologi, det är bara det att något ruttnande finns inuti
flickan och detta måste omhändertas, jag är rädd att det ska
lukta om mina armhålor och om fittan, jag är rädd att någon
äcklas, därav, en snårig tråd, ägandet, frånskriv, symbios
kontra autonomi, kollektiv karisma, man känner sig mkt trött)

REFERENSER

- Alber, Jan. "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered." i *Style*, 2002, vol. 36.
- Caracciolo, Marco. [Experientiality | the living handbook of narratology \(uni-hamburg.de\)](http://www.uni-hamburg.de/~narratology/)
- Dewey, John. *Art as Experience*. 1934.
- Fagerholm, Monika. *Lola uppochner*. 2012.
- Fagerholm, Monika. *Vem dödade bambi?* 2019.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge. 1996.
- Fournier, Lauren. *Autotheory As Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*. 2021.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble*. 2016.
- Lahdenperä, Hanna. "Det finns miljoner sätt att vara": Om Monika Fagerholms DIVA och den filosofiska läsningen. Helsingfors universitet. 2021.
- Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. Red. Malmio, Kristina och Österlund, Mia.
- Rabe, Annina. Svårnystad thrillergåta av Fagerholm. Svenska Dagbladet 1.2.2013.
- Stenwall, Åsa. *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Schildts, Helsingfors, 2001.
- Tidigs, Julia. "Tänka på sig så som en berättelse" i *Norsk literær årbok 2021*.
- Wall, Sarah. "An Autoethnography on Learning About Autoethnography" i *International Journal of Qualitative Methods* 2006, vol 5.

ATT VARA SOM DENNA AKADEMISKA OMÖJLIGHET

På natten ligger jag vaken och fattar inte hur jag tänker.

Jo. jag tänker:

JAG VET INTE VAD JAG GÖR JAG KAN INTE GÖRA DETTA JAG GÖR NÅGOT
HELT FEL MEN JAG VET INTE VAD ANNAT JAG SKULLE KUNNA GÖRA OCH NU
OCH NU OCH NU KOMMER JAG UTESLUTAS UR ALLT SOM JAG VELAT VARA
DEL AV OCH DET ÄR SÅKLART MITT EGET FEL SÅ.....

Anledningen är att jag skrev en recension av en bok.

Review/Recension

MARTIN HELLSTRÖM. MARIAGRIPELIKT: MARIA GRIPE'S BARNBÖCKER OCH
TIDIGA UNGDOMSROMANER TOLKADE GENOM BARN'S LITTERATURSAMTAL.

Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2022 (167 s.)

Maria Gripes författarskap är omfattande och omtyckt, och rör sig genom olika medier. Till hennes mest kända verk hör Skuggserien (1982-1988), om könsöverskridande och syskonrelationer i ett tidigt 1900-tal, också filmatiserad av Marianne Arne (1989), samt *Tordyveln flyger i skymningen* (först radioföljetong (1976) och sedan roman (1978). Gripes texter rör sig ofta i det filosofiska och mystiska, och har influerat många senare författare: I *Bokpodden* i P1 (11.6.2022) berättar Helena Dahlgren, författare till hästboksserien *Ödesryttarna* (2018-2022) och litteraturvetenskapsdeckaren *Skarp* (2022) om hur hon på mellanstadiet läste in sig i skolans torkskåp för att få läsa Gripes böcker ifred.

Så kan en också läsa Gripe. Martin Hellström tar sig an en annan sorts läsning, och placerar med *Mariagripelik* läsningen som akt i centrum för diskussionen. Tillsammans med åtta barn har Hellström under fem år läst Gripes böcker (redan 2016 publicerades artikeln ”MIN FAVORITFIGUR ÄR MARIA GRIPE. ÄR DET OKEJ OM JAG KALLAR HENNE

GIBBAN?’ Ett medforskande litteratsamtal kring Maria Gripes *I vår lilla stad*-trilogi” i *Tidskrift för litteraturvetenskap*). Läst och pratat om. Det är ett projekt som på samma gång framstår som gränslöst och extremt tydligt avgränsat. Gränslöst för att det är en så lång tid – särskilt i ett barns liv (det nioåriga barnet är inte samma som det fjortonåriga – något som i och för sig rimligtvis skulle kunna sägas om den exempelvis trettiosexåriga och fyrtioettåriga vuxna också), och rör sig genom ett kollektivt universum där arbete och lek inte tydligt låter sig begränsas. Avgränsat därför att det tydligt bestämt sig för att behandla Gripes texter från debuten 1954 till och med *Agnes Cecilia – en sällsam historia* 1981 – vilket utelämnar några av de ovan nämnda verk som kanske är starkast förknippade med författarskapet. Kanske är detta en nackdel, kanske är det en fördel. Som Gripe-läsare hade jag velat kliva in i Carl-Caroline-motivet, det som väckte min queera läsarblick som tonåring. Men det är kanske en alltför nostalgisk önskan, som hade hindrat en ny läsning. För jag märker att jag i diskussionen om mysteriet i *Tordyveln* gärna fastnar i den lek som jag och min bror inledde, där vi kunde ropa ”TIXE!” till varandra för att antyda att något inte var vad det såg ut att vara, och hur detta präglade *min* läsning. Kanske är det bra att dessa texter utelämnats, för att andra ska få märkas.

Projektet står på två fötter: Metoden och materialet. Men på vilken vilar det tyngst – eller ger den ena den andra? Metoden är alltså lässamtalen med barngruppen som medforskare. Lässamtalen förs på olika premisser – och metoden beskrivs genom boken kronologiskt och prövande. Texterna läses kronologiskt (med ett fåtal undantag), och samtalen skildras i den ordning de förts. Metoden är prövande, eftersom olika tidpunkter, olika åldrar, och olika böcker tycks kräva olika form av läsning. Det kan röra sig om högläsning, om en uppdelad läsning, om att se filmatiseringen före eller efter läsningen. Men även om platsen och tiden för läsningen – att åka iväg på läger i flera dagar eller samlas för en kväll. Som läsare av Hellströms bok får jag följa ett läsningsliv. Det är generöst och öppet, och poängterar hur till synes små förskjutningar ger stora effekter. Och så kommer barnperspektivet in. Medforskarna är tydligt medforskare. I gruppen utvecklas en egen kontext, intertext och begreppsapparat, som används konsekvent för att gripa in i det gripelika.

Riskerar denna närhet till metoden att de lästa verken hamnar i skymundan? Kanske. Samtidigt: verkligen inte! När texten blir till en läst text blir den också ett verk genom läsningen. Hellströms och medforskarnas läsning rör sig mellan detaljnivå och övergripande struktur, vågar ifrågasätta: *blev det verkligen bra när hon skrev så här? ska det verkligen vara så?* – en bedömning som är lojal både med författaren och med de fiktiva karaktärerna och världarna. Verken blir till upplevelser, både tankar och känslor, gillande och ogillande, i den enskilda läsningen och när den enskilda läsningen får möta kollektivet. Och att få ta del av Hellströms noggranna dokumentation – som bland

annat beskriver hur transkriberingen fungerar som metod i sig – blir då en konkret, fysisk, praktisk och logistisk ingång till det känslomässiga och intellektuella arbetet. På det sättet blir det metodfokuserade snarast en förutsättning för att läsningen av Gripes verk ska komma till stånd. Det möjliggör också att fokus verkligen förskjuts från tidigare forskning kring och läsning av Gripe, till just *denna* läsning, och dess tillgång till Gripes litterära världar. Hellström öppnar också upp för en läsakt som kan romantiseras och göras till anekdoter – såsom Dahlgrens torkskåp – någon bok lästes på ett läger med korvgrillning och då blir den upplevelsen del av läsningen. Läsaren som person växer därmed fram tillsammans med texten. Och boken blir således också del av livet och ett slags subjektstillblivelse.

I det korta avsnitt som kontextualiserar metoden refererar Hellström till Rita Felskis *Uses of Literature* (2008) och *Hooked. Art and Attachment* (2020) – som liksom Toril Moi i *Revolution of the Ordinary* (2017) – strävar efter en nästan anti-teoretisk läsart, där den personliga, affektiva och textnära läsningen ställs mot en misstankens hermeneutik som genom teori försöker avslöja textens dolda betydelser. Denna tendens ligger i tiden – vid den nationella litteraturvetenskapskonferensen i Umeå 2022 konstaterades att Felski, tillsammans med Sara Ahmed, var den mest refererade teoretikern. En litteraturvetenskaplig läsning som är mer förankrad i den personliga läsupplevelsen, eller läsakten, tycks alltså vara på framväxt. Hellströms projekt följer denna strömning. Intressant är dock den kollektiva aspekten av Hellströms projekt. Hellström är inte ensam författare till *Mariagripelikt*, den barngrupp han läser tillsammans med är inte hans informanter eller referenspersoner – de är medforskare. Istället för att söka teori i litteraturvetenskapens texter, finns teorin i barnläsarna.

Vad jag kanske saknar i metodgenomgången är en referens till Stanley Fishs ”tolkningsgemenskaper” (1980) – som just placerar läsupplevelsen i en kollektiv situation, och synliggör hur en specifik gemenskap möjliggör specifika tolkningar. Det hade kunnat utgöra en ingång till en granskning av hur Hellströms medforskare kommit att bli del av projektet. En sådan genomgång hade varit självklar i en sociologisk studie där barnen var informanter – men här är de medforskare, innebär det att deras position bör förstås som lika ”allmän” som den vuxna litteraturvetaren – eller bör detta vara ett incitament för att denna forskarposition också borde kontextualiseras i termer av exempelvis klass, kön, ras? Hur öppen kan en läsning vara? Hur öppen kan vi tro att ett barns läsning kan vara? Hellströms nära reflektioner, detaljerade redogörelser för det specifika, synliggör hur barnens läsningar vävs in i erfarenheter (av kunskap från skolan, av familjesituationer, av tidigare läsning), i lek och tidslig kontext, i gruppens dynamik. Det är uppenbarligen ingen ”ren” läsning – och just därför inte en okunnig. En

tydligare kontextualisering av *vilka* forskarna är hade kunnat ge ytterligare perspektiv på Gripes författarskap.

Dock är etiska överväganden i projektet tydligt närvarande och genomlysta. Dessa finns bland annat i de kapitel som betecknas ”Inpass: Metodkritik”. Här reflekteras både kring estetiska och etiska aspekter – vad händer exempelvis om medforskarna inte vill delta längre, och hur blir projektet till en del av medforskarnas liv? var går gränsen mellan frivilligt deltagande och att bli mutad? och vad ska ingå i materialet i form av paratexter? kan de olika verken behandlas på ett rättvist sätt? var går gränsen mellan det forskande och det pedagogiska? Dispositionen, där dessa inpass kommer mellan de kapitel som behandlar specifika böcker, i den ordning de lästs i projektet, tycks följa projektets kronologi. Metodkritiken är därmed frestande att läsa som ett slags krispunkter i projektet – och detta framstår som en av de främsta styrkorna med Hellströms bok: att den vågar redogöra också för det misslyckade i projektet.

På många sätt liknar den lässituation som projektet skapar ett ideal. Det är en läsning som är utforskande och djup – men som samtidigt inte tyngs av pedagogiska krav. Vilket gör att idealet framstår som just ett idealtillstånd för en fri pedagogik – en form av kunskapande utanför läroplaner och betygsmål. På det sättet utgör Hellström och hans medforskare en sorts mikroakademi. Och inom denna mikroakademi blir det synligt hur kunskap, och läsning – och kunskap både *om* och *genom* läsning – *görs*. Det väcker ett begär och en nyfikenhet hos mig – varför skulle detta endast redovisas när forskarna är barn? varför får jag inte veta mer om den lässituation som präglar andra litteraturforskarens kollektiva, eller individuella, processer? För om det påverkar barnläsarna var, när och hur en text läses, då påverkar det väl också den vuxna akademikers? Ansatsen att läsa utifrån detta semi-slutna kollektiv borde vara rimlig också för en granskning – gärna gjord med samma noggrannhet och ömhet som Hellström gör här – av övrig akademisk litteraturläsning.

Mariagripelikt är en fångande och inspirerande bok, som dessutom lyckas göra något nytt och eget. Den lyckas på samma gång vara personlig, sårbar, ifrågasättande, tydlig, lättillgänglig och ögonöppnande. Den gör något med den komplexa relationen *läsare–fiktionsvärld–text–författare* och omformulerar innebörderna i *tycka–känna–bedöma–begripa*–processen. Närheten mellan metod och tolkning bör kunna influera både barns och vuxnas läsning och samtal kring läsning. Dessutom utgör boken en viktig ingång i Gripeforskningen, i det att den centrerar barnperspektivet och barnläsningen – det barnakademiska – vilket positionerar den i kontrast till tidigare forskning som gärna lyft filosofiska perspektiv i relation till etablerade teorier. Gripe får härmed ett eget akademiskt lingo, som rimligtvis skulle kunna etablera hennes verk i nya perspektiv i förhållande till andra författare.

Jag är faktiskt väldigt nöjd med texten. Jag känner att jag faktiskt hade något att säga och jag försökte formulera och det var, kanske framförallt, så roligt (!) att skriva en recension.

Men jag har ju träffat Martin och jag har ju skrivit med Martin, jag vet inte, men vi kanske har en "relation", jag menar, 3 mejl och en fejsbookvänskap?

Är min recension då jävig?

Vad innebär det?

Jag lyssnade dagen innan på ett föredrag om ett slags fiendskap och antipati som växte fram kring Selma Lagerlöfs lesbiskhet/romantiska vänskap. Jag fattar såklart inte vari konflikten ligger, eftersom jag inte ser någon skillnad mellan vänskap och kärlek (?). Men jag tänker på hur Lisbeth namngav Birgitta, hur hon sa att Birgitta skrev recensioner, trots att de hade en öppen konflikt.

Är en fiendskap mindre av en relation än en vänskap?

Detta att boken gavs till mig av Martin.

Det är såklart HELT FÖRBJUDET.

Jag försöker smutskasta mig och jag söker min upprättelse.

VAD HÅLLER JAG PÅ MED.

Jag tänker på recensionskulturen såsom den beskrivs i den bok om Dagmar Lange alias Maria Lang som jag just läst pga BESATT AV LESBISKA MÖRDARE. Där skriver Bang recension efter recension av Langes böcker, fastän de är vänner.

Kan man inte vara ärlig med sina vänner?

Är det för att jag är autist som jag inte fattar varför detta skulle vara ett problem? Skall jag åberopa funktionsbinder? Jag skulle aldrig vara mindre vänlig mot något jag inte kände. Jag skulle aldrig...

Jag skulle aldrig säga "skulle aldrig".

Det känns inte elakt mot Martin, för jag är väldigt positivt inställd.

Eller?

Att jag skickade in texten till *Barnboken* först (och Hanna L svarade, och jag känner ju Hanna L). För att de till slut inte godkände min artikel om *Låtsasbeten* för att den blivit för spretig (men jag hade ju bara följt deras kommentarer?) och jag var upprörd. Och jag var så STRESSAD för jag kände:

Jag behöver bli publicerad i denna tidskrift.

Det leder mig till frågan: VAD ÄR MITT MÅL? VAD VILL JAG GÖRA?

En del av mig vill verkligen bara *hålla på och skriva*. Inte, INTE, tänka på publicering. Den andra delen av mig kräver allas uppmärksamhet. Det är den del som när jag lärde mig läsa sa till mig: Du kan inte läsa ORDENTLIGT förrän du kan läsa tevens undertexter, skrivna på kinesiska, snabbspolat. Liksom, orimliga krav. Den del av mig som ställer som mål: Att läsa på alla universitet, att bli publicerad av alla förlag och alla tidskrifter. Jag som behöver:

ATT ALLA ÄLSKAR MIG,

Eftersom,

Jag känner att jag kan inte älska en, en är inte tillräckligt, en persons kärlek kväver mig, jag kräver allas kärlek.

Och jag är gränslös.

Därför gör jag så dumma saker, som riskerar min akademiska integritet. Och eftersom jag saknar proportioner tänker jag mig att hela det akademiska systemet faller samman av att jag gör detta.

Bör jag skriva och ”ta tillbaka”? *Barnboken* hade redan en annan recensent till boken. Jag skickade till *tidskrift för litteraturvetenskap*. Jag hoppas att den blir antagen jag HOPPAS VERKLIGEN ATT DEN INTE INTE INTE BLIR ANTAGEN. Jag är rädd, så rädd. Jag skriver av rädsla. Skriver och skriver och skäms så mycket. Att jag aldrig lär mig. Att jag inte kan tygla min hetsighet och otålighet, att jag aldrig blir tillräckligt noggrann.

Undrar ändå:

Är denna gränslöshet det enda jag har?

Vill också försvara: Att jag tyckte jag hade så bra saker att säga!

Skäms för att jag tänkte att: Jag skulle bli mindre stressad om jag skrev recensioner pga, lättare, och om jag bara blev publicerad kunde jag sedan koncentrera mig på att skriva... då hade jag känt mig älskad redan, jag orkar inte vänta på bekräftelsen längre... jag känner mig så ensam.

Har jag förstört allt?

Vad ska jag göra med skammen?

Allt är ett misstag och ett misslyckande?

Varför måste jag göra det offentligt?

Försöker tänka:

Vänta.

Kanske är det inte hela världen.

Jag sover inte.

Jag måste skriva, ur denna platsen där det enda som finns är anklagelsen:

VAD HAR JAG GJORT.

Måste göra, en egen akademi, för något annat är inte (längre) öppet.

VAD SKA JAG GÖRA MED MINA FLICKOR, MINA VÄRLDAR, OCH MED VÅLDET, VÅLDET OCH FÖR VEM

Jag har tänkt cirka för alltid att jag vill skriva en ungdomsbok eller en barnbok. Jag vet att mitt hjärta, liksom min hjärna, är kvar i barndomen. Jag vet att: JAG KOMMER ALDRIG VÄXA UPP! Det är en omöjlighet, det är också min politiska ståndpunkt, att vägra bli vuxen, att vägra solidarisera mig med en vuxenvärld, att vägra se tonårstjejerna som tonårstjejer istället för världens centrum, osv. jag vill skriva utifrån barnet. Är det barnet i mig? Är det andra barn?

Och nu, problemet. Är det barnet i mig eller barnen utanför mig? Kan jag umgås med barn och måste jag kunna umgås med barn för att kunna skriva för barn? Vad är skillnaden mellan att skriva *om* och att skriva *för*?

Jag tänker på marknadskrafterna: idén om vad en barn-ungdomsbok (och i förlängningen, eller dold under detta) idén om vad ett barn eller en ungdom ÄR. Hur den bör vara. Barnpositionen som alltid i behov av uppfostran. En bibliotekarievän till mig skriver om hur biblioteken tar in väktare för att kontrollera de stökiga ungdomarna på biblioteken. Dom som pratar högt och sprider chipssmulor överallt. Hon är upprörd: måste det inte finnas en gräns mellan rimligt stök, prat och chips, och det våld som kräver väktare. Måste ungdomsbeteende (läser: *vissa ungdomars beteende*) patologiseras och olagligförklaras och problemgöras.

Jaja. Det var inte det jag skulle skriva om.

Jag försöker skriva en ungdomsbok, jag försöker och försöker, och nu skriver jag (försöker skriva) om försöket att skriva, för att se om det hjälper.

Är problemet att min position är dubbel eller trippel eller mångbottnad: jag är litteraturvetare, jag pysslar med dramatik och teater, jag är lärare (visserligen för vuxna men ändå), jag är poet ('poet'? försöker, vara, och jag har försökt kliva in i texten eller textens marknad genom ett slags anarkistisk position, blivit bekräftad när recensenterna skrivit att ingen annan skriver så, osv). Alltså: jag har en idé om vad jag vill åstadkomma. På ett teoretiskt plan och ett poetiskt plan. Hur få det till texten.

Jag har också en snabbhet i textproduktionen. (Den har uppmärksamrats, men tänker att det är mindre spektakulärt att en barnboksförfattare skriver många böcker än en vuxenboksförfattare? Som om vuxna tar längre tid?) Och texten kommer ur fingrarna. Och texten: VAD VILL TEXTEN. Vart, vill texten?

Jag skriver på en bok som jag kallar LOLLO. Den handlar om Lollo. Lollos mamma dör (först dog hon i en bilolycka, men sen blev det cancer, för jag har en mycket mer affektiv relation till cancer, pga mitt stjärntecken är kräfta). Lollo får flytta till sin moster. Mostern har nån sorts relation till växter och naturen. I mosterns växthus finns en magisk fontän (att den är magisk ska liksom framträda...). Mostern har någon sorts hemlighet. Lollos förmåga att hela kommer efterhand att uppenbaras. Hon kan få växter att börja leva efter att de dött, hon kan fixa mosterns

knivskurna hand. Och sen upptäcker hon fontänen, faller genom fontänen in i en portal, och till Den Andra Världen.

Sen är vi i den andra världen. Det som nu händer är: Lollo inser att mamman har, av någon anledning, lämnat denna värld: BUT WHY??? Den Andra Världen är ju MAGISK. Här händer massa magiska saker. Lollo upptäcker magin. Hon upptäcker även ytterligare en moster plus en kusin.

Det som jag tänkte först var: Lollo mamma har, i denna Andra Värld, upplevt förtryck. Jag ville skriva om häxprocesser. Jag ville skriva om diktaturer. Jag ville skriva om förtryckande samhällen som skapar paranoia och behov av att gömma sig. Jag tänkte också:

Jag ville skriva om hur mamman på en fest, i sin ungdom, träffar en kille. Allt är magiskt och hon blir kär. Men killen är ett asshole! Och hon blir våldtagen. Våldtäkten resulterar i graviditet. Killen visar sig inneha en maktposition i Världen. Och därför måste mamman fly. Hon flyr in i den vanliga världen. Och där föds Lollo, som resultat av våldtäkten.

Jag ville skriva om SKULDEN. En skuld som drabbar den oskyldiga. Att födas som resultat av ett övergrepp. Att i sin blotta existens vara ett våld.

MEN HUR SKRIVA DETTA?

Fastnade i att det var så dystert. Eller. jag vet inte. jag ville skriva om VÅLDET. För mitt minne av att vara flicka är att det är en ständig förhandling med våldet.

Jag minns slukandet av böcker om Krig och slaveri. Jag minns lekar som jag lekte med min vän Hanna, som gick ut på att vi var förföljda av elaka trollkarlar (alltid Män), och att vi var tvungna att fly, fysiskt och mentalt. Jag minns hur jag också ofta drömde (en kombination av dag- och nattdröm) om groteska graviditeter. Att jag var ett barn som födde barn, födde barn efter barn.

Detta vid cirka 9-11 års ålder. (Tänker mig att Lollo är 12)

Jag skrev detta.

Min text blev refuserad. Men några personer som läst den tyckte ändå den var bra. Och jag kände själv. Att jag vill inte ge upp.

Eller?

Jag tänker på det magiska. Jag älskar magi!!!! Jag älskar tanken och det teoretiska kring magin – plus tror verkligen på riktigt att det finns magi, eller att magin är en del av världen (genren ”magisk realism”: detta att den i Sydamerika där den är främst förekommande, inte är magisk, utan bara ”realism”, för att det magiska är en västerländsk konstruktion som ska förklara det som icke-realism, som ska förtrycka ett lager av verkligheten, osv – ville skriva om det). Älskar allt på netflix som handlar om magi och älskar 90-00-talsserier om magi. Den feministiska häxan. VILLE SKRIVA OM HÄXOR. Ville skriva om hur jag läser Louise Pennys deckarserie som handlar om kommissarie Gamache i Quebec, som innehåller den excentriska poeten Ruth som skriver om häxor, häxprocesser, och hur dessa äter sig in i den kvinnliga erfarenheten. Ville skriva

om Sabrina, och Hermione, om DET FARLIGA I KRAFTEN-KRAFTEN-KRAFTEN!!!! Har skrivit om detta i essäer.

Men hur få in det i en barnbok?

Vad är det med formen? Hur ska jag lära mig? Behöver jag lära mig?

Jag tänker på marknaden och formen: idén för hur en ungdomsbok eller barnbok ska vara. Att det finns ett slags (kommersiellt) BEGÄR som uppfylls genom den litterära formen (eller????). Ville skriva om mystik – att ge ledtrådar. Och payoff, att tillfredsställa.

Arbetar parallellt på min litteraturvetenskapsavhandling om Monika Fagerholms roman *Vem dödade bambi?* Den handlar om våldtäkt. Den handlar om flickor och kvinnor i en värld där våldtäkten är det som styr hur världen funkar. Den handlar dock mest om Emmy och Saga-Lill, iaf i min läsning, dom är flickor eller unga kvinnor i den här världen och dom har inte blivit våldtagna men dom existerar i relation till våldtäkten som begås i den lilla staden där dom bor. Jag ville skriva om:

VÅLDETS SKUGGA.

Jag ville skriva om den värld där våldet finns.

Blandar jag ihop mina projekt? Ja, det gör jag. Jag vill att mina projekt ska sammanblandas för att det gör det rimligt. Jag behöver känna att det finns en värld i vilken min text kan vara en värld. Jag skriver och skriver.

Jag läser just nu: Elly Griffiths barn-deckar-serie om A Girl Called Justice. Tycker om.

Jag vill skriva om BEGÄRET EFTER RÄTTVISA.

Jag vill skriva om flickors avundsjuka och grymhet.

Vill skriva om elakhet och kärlek. Lesbiska bästis-flickor. Och såklart om autistiska flickor. Efter min diagnos har jag känt att jag verkligen vill skriva om autistiska flickskap: OCH JAG ÄR ÖVERTYGAD OM ATT AUTISMEN OCH MAGIN HÖR IHOP.

Men funkar detta med våldtäkten eller är det FÖR GRYMT???

Jag tänker nu att barn-texten är en text som utsätts för *gatekeepers*. Det finns alla dessa vuxna som måste pleasas för att texten ska komma till barnen. Till dessa vuxna hör dom som inte vill att vi ska prata om våldtäkt. Dom som inte vill skada barnen. Dom som inte vill ge en arvsskuld till dom stackars läsarna. Till dessa hör också jag, och mina idéer, såklart.

Alltså måste detta med våldtäkten ändras:

Bestämmer att det istället ska vara nåt sorts tema kring föräldrar. Mamman ska fly från sina föräldrar som är förtryckande. Tänkte nu att föräldrarna har en maktposition i Andra Världen, och att deras sätt att styra går emot mammans (och dårå också den ena mosterns) ideologi och inre väsen. Kollade på Young Royals, och fastnade i en fascination för monarkin. Skrev om detta.

Om monarkin som ett arv, in i min kropp. En maktposition som innebär våld, att bli ett våld: kanske ska mamman tvingas göra något elakt och hemskt! Jag tänker på lojaliteten och familjen och protesten.

Vad är problemet med att skriva om flykt utifrån en position som aldrig upplevt exil? Kan jag göra det? Måste jag kanske göra det, är det kanske min plikt? Hur göra det utan att reproducera?

UTGÅ IFRÅN: VAD HAR JAG LÄMNAT?

Ville skriva om naturen och lesbiskheten. Fick en idé om att dessa elaka föräldrar inte tolererar mammans lesbiska läggning, och att hon därför måste lämna. (Kan relatera mera till detta kanske (obs att det var min mammas förslag att det var föräldrarna som skulle vara dom onda i texten!)) Fick en idé om att Lollo är resultat av en lesbisk befruktning som gjorts med hjälp av VÄXTER/PLANTOR/BLOMMOR: dvs, Lollo är till viss del en växt, hon är inte fullt ut människa!

Gillar allt detta, men är det för mycket?

I Fagerholms roman smälter flickor och kaniner samman i en våldsam metafor. Där blir flickor till rådjur och vad gör det med rådjuret??

Jag har tänkt så mycket på METAFORERNA!

Fick en hang-up på att katter skulle vara med i texten, pga, älskar min katt, och katten skulle prata. Och sen fick jag för mig att det skulle vara en födelse: katten skulle föda kattungar och Lollo skulle känna födelsens smärta, allt skulle vara groteskt, ett slags abjekt, ett slags obehag: DEN DÄR DRÖMMEN JAG HADE OM ATT JAG SOM BARN FÖDDE BARN. Jag skrev:

Mona lägger tassens på min hand. Jag känner klorna, vassa, mot huden, men ingen skada skedd.

Då kommer bilden. Det är som att det händer, jag... Det *händer*. Men det flimrar. Det är en film, men det *händer*, och, jag är inuti.

Kattkroppen sjunker ner i det lilla boet. Mona, hon ligger där. Ett genomträngande ljud. Jamandet. Det är som om ljudet har *ont*. Är det för att det gör ont att höra eller för att ljudet i sig har nån sorts smärta i sig?

(Av nån anledning hinner jag tänka på hur jag lärt mig att ljud är som vågor i luften, molekyler som pressas mot molekyler och knuffas ihop till en våg, som når örat: stigbygel, hammare, alla dessa konstiga delar. Och jag fattar att det är väl typ som att det är dessa delar i örat som har ont, men det känns som om smärtan är *i luften*.)

Och kroppen vrider sig. Och det vrider sig inuti kroppen. Jag ser hur det är som knölar inuti kroppen som vrider sig. En alienunge under huden. Ja, så är det.

Mona väser:

”Det är ingen fara men du måste kolla.”

Och jag ser hur det är som kletiga aliens som kommer ut ur hennes kropp. Det är som *bajs*. Hinner jag tänka och det är så pinsamt att jag tänker det. Ååååå. Jag har, aldrig, sett... Det kommer ut kattungar ut ur vuxenkatten.

Det flimrar.

Alldeles geggigt! Slemhinnor. Som om ungarna är sniglar.

En, två, tre, fyra, fem, sex, sju.

Det går så lätt och det gör ändå så ont. Monas tass på min hand och jag känner liksom *mellan benen* hur det vrider sig och knölar och trycks ut och... Kan inte *tänka på detta*.

Mona säger:

”Det är livet, det kommer nu.”

Och min mamma är död, min mamma är död. Och saker föds. Är det nu eller sen. Jag fattar inte hur tiden funkar.

Mona slickar sina slemmiga ungar.

”Du behövde bara kolla”, säger hon.

Och jag har kollat. Jag har sett hur det föder sig. Att bli till och bli nytt. Nytt liv. Slickar bort resterna av hinnan mellan icke-liv och liv. Tänker på vad Liva skulle gjort.

Liv hade varit i *extas*. Hon pratar typ alltid om hur hon har som drömmar, alltså natt-drömmar, om att hon typ, är gravid och föder barn. Och Elli bara:

”Seriöst, du är ett barn.”

Och Liv säger:

”Jag vet. Men natten kan inte rå för vad den hittar på i min hjärna.”

Hjärn-unge.

Och nu har jag sett katterna. Och jag som blivit en katt. Och jag som. Och ungarna som. Och alla gamla som. Och det nya, det slemmiga.

Monas klor är vassa mot huden men dom skadar inte. Ungarnas päls är blöt och klibbig. Snart så.

Mona släpper tassan.

Råttliken ligger ensam kvar.

”Vad hände med ungarna?”

Mona bara kollar på mig. Ögonen stora. Pupillerna som streck. Hon sträcker ut kroppen, reser sig, går bortåt och tillbaka.

Jag har tänkt så mycket på METAFORERNA!

Inser nu att detta inte funkar. Eller??? Har verkligen trasslat in mig i min text och vet inte VAD JAG VILL.

Men ännu mindre, vad texten vill och vad läsaren vill. Metaforerna: VAD ÄR KROPPEN VAD ÄR HANDLING VAD HÄNDER VERKLIGEN OCH VAD ÄR (BARA) EN BILD.

Tänker nu att jag kanske måste stryka hela idén med dom pratande katterna.

VAD ÄR EN MÄNNISKA – och vad göra med människorna när man hatar människor??

Jag tror att mitt problem är att jag analyserar min text (som om en avhandling) innan jag skriver den. Samtidigt vet jag att mitt problem som litteraturvetare är att jag inte kan hålla en analytisk distans.

Jag skriver poesi när jag borde göra akademi. Och min barntext bara klibbar fast i analysen. Suck.

Att vilja skriva om slem.

Att vilja skriva för vem?

Känner ett så starkt behov av att skriva något kommersiellt och folkligt. Men ännu mer: Att bli älskad. Vill att någon (i en ålder av 11) ska läsa min text och gråta sig genom natten och trösta sig genom natten. Och känna att livet dör och levlar upp.

Den affektiva texten och den affektiva skrivprocessen.

Behöver inspo. Varifrån. Läser Helena Dahlgren, Jessica Schiefauer, tänkt just gå och låna Malte Perssons barnböcker. Tänker på alla hästböcker jag läst. Minns att sluka Michelle Magorian. KÄNNER KÄNSLOR. Språk-känsla. Åååå. Maria Gripe. Vilja att inte klanta till det.

Får jag ge upp en text? (Igen?)

Ok. Stryka lite. Orka redigera. Not. Var det bättre från början?

Försöker tänka att jag bara ska jobba.

Hur skriva i den unga flickans språk. Om och för. Vartåt rikta. Vartåt tänka sig riktningen. Tröttheten.

Nu ska jag fortsätta jobb.

INTE ÖVERTYGANDE

Jag öppnar mejlet mitt i natten för jag har en tendens att vakna mitt i natten och i ett försök att inte ligga och trycka i sängen går jag upp. Jag äter och egentligen är det min bästa tid för att äta, det är mindre svårt då. Och jag kollar min dator, mejlen. Och det står att tyvärr är det tyvärr är det.

Jag känner att jag vet inte vad jag känner bara att jag aldrig mer kommer kunna sova. Jag har varit, dom har sagt, jag kommer bli klar i förtid för jag arbetar så snabbt och jag visste ju att jag arbetar för snabbt, jag orkar ju inte, och dom har skrivit till mig, kanske borde du koncentrera dig, och jag har känt att jag gör bara vad jag inte borde göra och nu vet jag att jag blivit avslöjad.

Det är detta:

Imposter syndrome.

Jag har hört om det på nån podd, det var väldigt inne för några år sedan. Det är "folk från minoritetsgrupper" som känner det. men i mitt fall dårå:

TRUE.

Jag är också en imposter, i det att jag skriver denna texten. Att jag är som sån wallraff och jag gör det bara inte tillräcklig, inte tillräckligt.

Och nu har dom avslöjat: Jag inte bara känner min underlägsenhet den är ett FAKTUM.

Beslutet motiveras:

Textens ämne är relevant för Nordlit, men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte. Ämnet i sig, Fagerholms användning av parodi och satir kunde i sig vara av relevans och intresse, men texten är ofokuserad och övertygar inte. De många påståenden som skribenten kommer med stöds inte av textanalysen utan blir löst hängande och utan förankring i den analyserade romanen. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Referenser och litteraturförteckning är ok.

men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte men dess kvalitet som vetenskaplig artikel håller inte

ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte ofokuserad och övertygar inte

VAD ÄR ETT PÅSTÅENDE VAD ÄR ATT STÖDJA VARFÖR KAN JAG INTE SKAPA EN TANKEGÅNG SOM BLIR TYDLIG FÖR LÄSAREN VAD ÄR TYDLIGT VARFÖR KAN JAG INTE FÖRANKRA. VAD ÄR DET FÖR FEL PÅ MIG.

Jag affirmerar att:

Jag arbetar med misslyckandet som metod.

Men jag känner ändå att

Jag har tappat förmågan att tänka.

Jag minns inte vilka påståenden jag kommer med. Men jag tänker på humorn: är det påståendet att det är kul?

Det är så ospecifik kritik, vad ska jag göra med den

Humorn är ju ändå subjektiv och jag har försökt skriva det jag har försökt och jag har misslyckats.

Jag är inte vetenskap

Jag gör inte vetenskap

Vad håller jag ens på med.

Jag tänker att jag måste skriva om skrattet i ett tillägg för att kompletterar och sen kan jag försöka skicka till annan tidskrift eller ska jag bara

Hacka sönder dissekera slakta begrava döda

När jag äter mår jag illa jag är ledsen jag kan inte sova.

Har jag misslyckats i min läsning.

INTE ÖVERTYGANDE

Men jag undrar om jag ens vill övertyga jag hade velat att dom bara, gillade.

Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande.

Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande.

Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande. Textanalysen är ytlig, ofokuserad och osammanhängande.

Jag vet att jag arbetar med det osammanhängande, det funkade tydligen inte.

DET FUNKAR INTE.

Men YTLIG

Var går gränsen mellan egen/originell och INTE ÖVERTYGANDE. Är det problemet att jag tänker något som ingen annan uppfattar. Är anledningen till att jag försöker tänka det att jag försöker tänka att jag har något som ingen annan har: motiverar jag det med att jag är *autistisk* med den autistiska läsningen som jag försökt beskriva *elsewhere*... och att jag i detta blir obegriplig. Men är obegriplig och inte övertygande samma sak????

Ibland vill jag ju bara att folk ska känna: MEN EXAKT SÅ ÄR DET.

Jag har tyvärr inga hjärnceller. Jag har ingen Kapacitet.

Jag är så trött.

Det är sant att jag är ofokuserad. Det är det som gör mest ont.

Men obegriplig och ytlig? Är det inte motsatser. som att ytlig borde innebära att jag säger det uppenbara -----

Upplever ju i nästan all litteratur som jag läser att texten bara säger EXAKT DET UPPENBARA. Och att jag alltid önskar mig ngt "djupare" men tydligen är det jag som är den ytliga.

Försöker motivera med en affirmativ och ytlig läsning ju är en queer strategi, att bara, läsa det som faktiskt står där.

SKAMMEN ÖVER ATT INGEN

GILLAR.

Och vad ska jag göra nu....

Ar försökt med kappan så länge och slutat... pga allt byråkratiskt strul med formen för den.

Kommer ändå inte godkännas...

Men jag skrev där iaf om humorn:

Angående: "Tragisk satir och etisk läsning"

SKRIV NÅGOT OM GURLESK OCH HUMOR!!!

SKRATT/HUMOR finns i *Vem dödade bambi?*:

106 Hur Saga-Lill plötsligt börjat gapskratta.

"En stor tänkare, SATAN!" Och skrattat ännu mer, som nåt slags häxa från underjorden, och han har måstat hejda henne, hejda allt genom att kasta sig över henne, och släppa fram det som de i alla fall också delade, den stora kåtheten.

HÄXAN!!! SKRATTAR ÅT MAMMAN, ANGELA, SOM TALAT OM WEIL.... SOM JU SAGALILL LÄSER..... OCH OM GASER I MAGEN....

117 Annelise, *på höjden av sin karriär*, som hon själv förklarar för journalisten om och om igen – alldeles som om hon skulle behöva göra det – så effekten är ju också ofrivilligt komisk.

UPPREPNINGEN, EGOT, PÅPEKA HÖJDEN, DVS MÖJLIGHETEN T TRAGEDI – DET OFRIVILLIGT KOMISKA!!

125 Ja Guldfontänen, annars. Inget komiskt med den. Döpt efter Gayn Hand, en kedjerökande amerikansk maniker

INGET KOMISKT – BLIR KOMISKT! FÖRVRIDNINGEN AV AYN RAND, BESKRIVNINGEN!!

134 "*Dåligt modersblod*", händer det att Abbe tillägger, när alla är med. Till exempel vid matbordet och hela familjen inklusive Gusten Grippe skrattar.

Ja, även Annelise skrattar – modern med blodet, *Ingentingflickan*, som ju så väl bör förstå att det bara är ett skämt.

DETTA, SKRATT SOM FÖRNEDRING.....

144 *Hon säger: "...alldeles för liten hund", och ser ut som en sån flicka (som säger såna saker).
Skrattar – har konstiga skämt..... Det där skrattet, hest och överlägset.*

SASCHAS SKRATT!!! DET SOM TAR HENNE BORT FRÅN ALLA ANDRA!!!

145 *Alltså "den som gör de bästa sugjobben i Santa Monica med omnejd, möt Mammsen alltså", som hennes väna dotter Sascha säger. Pigg, det där hessa skrattet naturligtvis – och "väna", det är ironi förstås.*

SASCHAS SKRATT! SASCHA OM MAMMAN O PÅPEKANDET (BERÄTTAREN) ATT DET ÄR IRONI!!

147 *Och Gusten släcker ljuset. Och Sascha skrattar. Där i mörkret, bara skrattar.*

ÄR DET SKRATTET SOM UPPMUNTRAR TRIGGAR VÅLDTÄKTEN – BESTRAFFNINGEN AV MEDUSA.

149 *Med väskan, hunden, hessa skrattet, allt..... "Här är hon nu", ropar Nathan. "Ludret i mitt liv!"*

HORSKRATTET

153 (annelise o gusten) *Ser upp igen, Gusten skrattar.*

"Och så om henne, Gusten. Berätta för mig om henne, Sascha. Flickan i källaren, vem är hon?"

Blir uppmärksam på sitt tonfall.

"BRRR" (kramar om sig själv som om hon frös).

"Flickan i källaren, " skrattar hon sen, igen. "Det låter som en skräckfilm, eller?"

Gusten ler.

Och de skrattar, igen, det är ju dumt.....

DETTA, SKRATTAR ÄT, VAD, S? HÄNDELSEN? Skräcken o skrattat!!!!

SKRATTET:

Who's Laughing Now?: Feminist Tactics in Social Media av Jenny Sundén och Susanna Paasonen – en rörelse mot skrattet som motstånd, att jag vill, använda, men att min text gör motstånd:

Metoo – works with and through shame (22) "structures of feeling" (Williams 1977)

Puritanism residual structures of feeling oh scandal oh

disgust (28) ----- shame: Tomkins, Sedgwick, sticky... heterosexual resentment (36)

redistribution of shame (39) temporalities of Transformation (41)

Hannah Gadsby's Nanette: explore the interconnections of humor seriousness and trauma... in contrast,, we argue ... AFFECTIVE

UNPREDICTABILITY OF LAUGHTER... (46)

the male/female dynamic in online humor, laughter as a methodological tool

Heidi M. Hanrahan sammanfattar positionen som

As Jenny Sundén and Susanna Paasonen explain, online hate and harassment toward subjects "coded as female or feminine" thrive on affective mechanisms like shame and fear (1). Paying particular attention to the dynamics of shame and the "potentialities of shamelessness," the authors examine humorous online responses to misogyny, some well known (having gone viral) and some more fleeting (1). Ultimately, they argue that online humor, specifically shameless or absurd humor, can disrupt and reshape affective circuits of shame and misogyny

JÄMFÖR DETTA MED DEN KOMPLEXA SKAMMEN I BAMBI... ATT KUNNA INTE KUNNA SKRATTA EL SNARARE: ATT HA RESP INTE HA HUMOR... ÄGANDE AV HUMORN.

Starting with a set of linked, if shaky, premises, the authors argue that because the impetus of the #MeToo movement was pain and anger, it has been "remarkably nonhumorous" (1). Their second premise, that "the most successful . . . feminist online initiatives prioritize gender differences over other embodied differences and social relations of power" (6), is more compelling. Crucially, in these cases, the authors use the word "successful" to indicate popularity or virality—a kind of breaking through to the wider culture. In other words, online feminist responses (including humorous responses) to misogyny have tended to reach a wider audience through a heteronormative gender binary.

HUR FÖRHÅLLA SIG TILL HETEROSEX O KÖNSBINARITET!!!

The authors argue that together these factors threaten to leave "successful" (that is, popular or viral) responses to online misogyny stuck in cycles of shame and shaming and foreclose wider cultural and political change

DETTA: VAD ÄR SUCCESSFUL????????? DISKUTERA DETTA I REL T BAMBI!!

Given their premises, Sundén and Paasonen offer what should be to American readers a radical and refreshing perspective, one shaped by both writers' Nordic background (Swedish and

Finnish), which they argue is more secular and less puritan than American culture. Such a perspective can foreground “sexual agency and playfulness” and a kind of persona that reads as performative “sluttiness” (10). This “chosen personality,” they explain, “strides confidently through our writing as a vital reminder of how claiming a space for and indulging in pleasure—and laughter—for its own sake is a political act” (10, 8). This perspective, along with the Nordic examples of feminist humor they provide, is the strongest part of the book

NORDISK KONTEXT... ATT PERFORMA SLAMPIGHET...

Chapter 3, which considers the “ambiguous affective dynamics of humor when it makes its way into the #MeToo debate” (45), is perhaps the most intriguing section. Through three examples—Hannah Gadsby’s comedy special *Nanette*, Lauren Maul’s (nonviral) #MeToo musical, and the 2018 scandal at the Swedish Academy—they “argue for the political importance of affective ambiguity, difference, and dissent” in these examples’ tactics while also highlighting “the risks involved when a movement . . . comes to be organized through expressions and expectations of homogeneous feeling” (15). Especially intriguing is their concept of affective homophily, a love of feeling the same way as others, which can end up short-circuiting ways of understanding and responding to misogyny. However, their reading of *Nanette* as a work that provokes this dynamic is less than convincing, as it ignores some of the nuances of Gadsby’s work and reactions to it from viewers.

RISK!!! ORGANISERAD KÄNSLA!!!

Sundén and Paasonen’s discussion of shamelessness in particular is compelling; shamelessness is not the opposite of shame but “plays with shame and attempts at shaming by intervening in the affective dynamics of operation—turns them around and knowingly ignores or ridicules attempts to shame” (116). The authors do note, though, that the ability to engage in this kind of resistance is “underpinned” by racial and class privilege not accessible to everyone (117)

Ursäkta endast korta kommentarer till andras arbete. Men jag tänker på läsningen, läsningen... Jag vet inget. Jag ville formulera något om tiden. Om att skriva artiklarna och allt som inte fick plats, allt jag fick stryka. Avhandlingen som ett sorgearbete över tankar som aldrig fick synas. Tröttheten. Det trötta, det trötlösa. Å. Jag ville skriva om viljan att läsa som en revolution. Och hur det misslyckades. Jag ville skriva om allt, allt, allt. Det känns som ett misslyckat projekt. Förlåt.

Jag ska bara jobba vidare.

Sörja, skärpa mig. Falla samman, alla mina delar. Ordna upp, splitta mig. Anpassa. Förlåt.

Det var så mycket mer som jag ville skriva..... ville måste bara klistra in vad jag skrivit om performance och samläsning..... FÖRLÅT.

Jag uppfattar denna affirmativa eller reparativa läsning som om den låter det som ligger ytligt i texten, vägleda läsaren och läsningen. Vilket innebär ett slags erkännande av texten som dels huvudperson i läsakten, dels som medveten och medskapande i tolkningen. Texten får därmed en aktiv roll.

Det som gör en noggrann undersökning av läspraktiken relevant för en avhandling om Fagerholms *Vem dödade bambi?* är att romanen i sig är en läsning, eller är läsning av flera texter (det rör sig om läsning av fiktiva texter, bloggtexter, av fiktiva medier, men också av verkliga verk och verkliga författare: Karen Blixen, Simone

Weil, Ingeborg Bachman, Steven King, Patti Smith). Att läsa romanen blir alltså en läsning av läsningar, och undersökningen av läsningen (genom exempelvis Felski och Mois begrepp) kan därför också appliceras på det som händer i romanen. Läsning som koncept blir alltså centralt för förståelsen av romanen. Jag måste fastna i läsningen. Och först måste jag fastna i min läsning.

Samma rörelse, från romanens motiv eller teman – till hur jag som läsare tar mig an texten, återkommer. Jag rör mig in i och ut ur texten och mig själv. De tematiker, praktiker och metoder jag hittar i romanen, plockar jag upp för min undersökning, och de impulser för analys som jag får genom egen association, eller genom samtal och möten med andra läsare, återfinner jag snart i en omläsning av romanen.

Läsning och/som performance.

Detta sker exempelvis med performance-motivet. Jag möter, i ett från avhandlingen fränkopplat sammanhang, en ingång till läsningen som del i en performance-praktik – jag förklarar sammanhanget nedan – och associerar snart detta med hur Fagerholms roman väver in performansen som såväl ett tema som en struktur. Här finns Angela Grippe – operasångerskan, som utgör en konkret och synlig referens till det sceniska, det dramatiska och det performativa. Och när operan som koncept aktiverats i min läsning, ser jag den som struktur i romanen: Hur fraser och scener upprepas i en form av musikaliska refränger – det musikaliska hos Fagerholm har ju redan uppmärksammats av Tidigs (2019), hur operan delas in i akter, liksom *Vem dödade bambi?* i delar, användandet av ledmotiv i form av fraser som knyts till personer och stämningar, körens funktion, arian (som liknar Saga-Lills monolog) – likheterna faller på plats en efter en. Den kombination som då uppstår, mellan textens strukturella referens till operan och den tematiska upprepningen av operan, det sceniska, det performativa, bidrar därmed till en läsning av romanens övergripande narrativ, teman och kontext, som performativ. På ytan repeteras det performativa bland annat genom följande uttryck:

Angela beskrivs som ”lite som på show, för det var så hon var. Eller är: Som från operan, direkt från scenen även innan hon kom till scenen.” (s. 10) Miljön byggs upp som en form av kuliss, genom att det synliga påpekas: ”Kråkskeppet som är Häggerts hus och Grawellska flickhemmets långa badhusförsedda brygga (de här två ställena för övrigt den enda synliga bebyggelsen vid sjön)” (s. 11). Namnet på den opera Angela sjunger i upprepas ”*Dissections of the Dark Part III*” (s. 12) – och upplevs lätt som en referens till romanens våldstema. Relationen mellan Annelise och Angela skrivs också fram genom referenser till den dramatiska praktiken, och dramats struktur. Annelise säger om Angela att ”*det kan ju inte vara så roligt att BARA sjunga de där experimentella kompositionerna*” (s. 15) – vilket kan läsas i relation till kollektivet som tema: ett slags tveetydigt och tveeggat begär och förakt för ”de stora massorna”. ”*Hon föll högt*”, sa Angela ibland nån sällsynt gång då Annelise kom på tal” (s. 16), ett uttryck som appellerar till dramatiken, och specifikt tragedins, idé om det fall som dess karaktärer gör – vilket i sin tur kontrasteras mot hur Sascha beskrivs som den redan fallna, utifrån sitt ursprung i Grawellska: Här blir frågan om tragedins placering – var och hos vem – aktiverad. I textens ytskikt nämns vidare ”*Divalater*” (s. 171), och här ges uppmaningen att ”*Adults by daylight, Lev livet som en musikal*” (s. 25) – två spår som motsägelsefullt tycks förakta divan, men se showen som ett slags ideal. Slutligen läser jag också om:

Och där nånstans var det sen till sist som att alla andra trädde åt sidan till förmån för två dramatiska damer som trädde in på scenen (jo, som en scen, det var så Gusten kom att se alltsammans: en teaterföreställning. Och det var de facto det han skulle minnas bäst). Två mammor, väninnor, Angela och Annelise, som gick lös på varandra, som i en opera (170)

Här framställs minnet som en form av teater, moderskapet som performativt, och som en förhandling, ett bråk, genom en dramatisk iscensättning. Dramatiken och performancemotivet ligger alltså synligt i *Vem dödade bambi?*, på ytan och genom textens struktur, och leder upplevelsen och förståelsen av våldtäktstemat, liksom småstadskollektivet, in i ett performativt spår.

Det som för mig aktiverar denna läsning av performansen i romanen är att jag, en bra bit in i avhandlingsarbetet, läser Petra Fransson's avhandling i skådespeleri: *Omförhandlingar. Kropp, replik, etik* (2018). Den kan tyckas ligga långt ifrån mitt projekt – det gör den ju! Men i läsningen hittar jag ändå någon sorts nyckel. Det handlar om hur Fransson, som skådespelare, med sin kropp, tar sig an den postdramatiska dramatiken, och då specifikt Elfride Jelineks pjäser *Rosamunde*, *Väggen*, och *Winterreise*.

Den postdramatiska teatern, så som den definieras av Hans-Thies Lehmann i *Postdramatic Theatre* (2006), är en form av teater som inte i första hand är inriktad på dramat i sig, utan består av en performativ estetik där föreställningens texten sätts i ett särskilt förhållande till den materiella situationen, och försöker efterlikna ett slags osamlad och oorganiserad skiss, för att därmed skapa en effekt hos åskådarna. Den postdramatiska teatern utgörs därför ofta av ett kollageartat bygge – och den effekt som uppstår genom kollaget och undvikandet av

”den egentliga handlingen” kan på det sättet sägas likna Fagerholms (postmoderna) användande av cirklande rörelser runt våldtäkten.

Relevant här är också att peka på de likheter som finns mellan Jelineks och Fagerholms verk. Båda verkar i en sådan post-tradition. Båda rör sig genom en feministisk och feminin kontext: här finns flickorna och våldet. Och dessa skrivs fram genom citat och referenser – som blandar filosofin med populärkulturen, härmningar och musikalitet.

Det jag behöver för mitt projekt, som jag skymtar hos Fransson, är dels denna kroppens ingång: *hur skulle jag kunna skriva om våldtäkt utan att beröra kroppen, hur skulle jag kunna läsa om våldtäkt utan att uppleva att jag har en kropp, utan att erkänna att det är skillnad mellan kropp och kropp*. Dels är det en form av förståelseram, ett sätt att angripa den lästa texten. Fransson skriver:

Inget av det som följer är egentligen mitt. Endast tanken som försöker hålla ihop det och valet att överhuvudtaget uttala det, i den mån tanken och valet kan vara en människas. (s. 13)

På samma sätt erfar jag när jag försöker skriva om *Vem dödade bambi?* att romanen kräver en eklektisk ingång, en kollektiv läsart, som öppnar för en spretighet och för andras tankar och influenser. Många gånger under arbetet tänker jag att jag skulle behöva en hel bokklubb. Och ofta bollar jag mina tankar med andra. Men främst hittar jag mitt kollektiv i andras texter. Liksom Fagerholms roman hittar sina ord hos andra författare

Det fanns inget språk. Annat än de andra författarnas.

Andra författares. (s. 400)

Fransson formulerar sitt utforskande och sin utgångspunkt enligt följande:

Hur kan kroppar omförhandlas genom den dramatiska repliken?

Mer precist; mellan den skådespelande kroppen och den poetiska dramatiska repliken. Arbetet bygger på möjligheten i den relationen och önskar problematisera uppfattningar om kropp och text som dikotomier.

Jag tror inte på kommunikation. Jag tror på arbete, inte på kommunikation. Jag tror inte på att beskriva eller förklara, jag tror på att handla. Jag tror på att tänka. Jag tror på att känna. Att skriva är att tänka och känna. (s. 15-16)

Fransson talar här om att tro, och om att i sitt arbete utgå från den egna tron. Att etablera sin tro i ett påstående, och utgå från det. När jag läser detta *statement*, både skräms jag och fascinerar, och känner: *får en göra såhär?* Och: *skulle jag kunna göra så?* Det finns såklart en skillnad mellan den litteraturvetenskapliga och den konstnärliga, skådespelande avhandlingen, liksom den litteraturvetenskapliga och den konstnärliga läsningen. Likväl menar jag att det finns en aspekt av nödvändighet i att etablera min position i förhållande till den text jag läser. För jag kan inte vara neutral. Neutraliteten aktiveras likväl i min läsning av Fagerholms text – jag finner mig i ett ifrågasättande av den allvetande berättarens neutralitet. Jag tvingas fråga mig: kan uppfattningen om våldtäkten, berättelsen om våldtäkten, talet och texten om den, någonsin vara neutral, när händelsen omgärdas av en stark moralisk och etisk diskurs.

Det finns även likheter mellan Franssons läsning och den inomtextuella läsning som görs i *Vem dödade bambi?* (jag kommer senare redogöra för framförallt Saga-Lills läsning och användandet av citat som en fagerholmsk praktik men också som en strategi för de fiktiva gestalterna). Fransson skriver om att genomgående använda andras språk, och att inte längre veta om hon har något eget. Hennes textvärld består av Simone de Beauvoir, Hannah Arendt, Virginia Woolf, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, Sarah Ahmed, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer och Sylvia Plath, men också av handledares, lärares, kollegors och vänners språk. Jag läser det som en beskrivning av läsandet och skrivandet som en form av parasitism vars resultat blir en samtidigt obehaglig och oemotståndlig upplösning av jaget. Spivak refererar till Jacques Derrida som säger: ”Jag bör uttrycka mig på ett språk som inte är mitt eget därför att det är mer rättvist.” (1994/2005, s. 9) I och med detta användande av en annans språk, görs en dimension av texten som läsaren vanligtvis inte har tillgång till, tillgänglig för henne. Enligt Fransson är detta en tanke som ”rör sig bort från romantiska, patriarkala och koloniala föreställningar om genialitet, autencitet och konsoliderad subjektivitet mot en etik där förvekligandet av jaget endast kan ske genom den andre” (s. 18). Fransson relaterar detta till Jelineks textarbete: ”Jag tänker att Jelineks genomgående täta dialog med andra konstverk är ett sådant försök till rättvisa; att tvinga det egna språket att lösas upp och bli till genom den andres” (s. 45). Rent konkret innebär detta en etisk motivering av citat framför referat, det är ett poängterande av den andras exakta formulering som relevant för upplevelsen och

tillgängligheten, och kanske därmed också en referens till en språkets, eller orden och ordkombinationens, agens, där det exakta i formuleringen, är det som skapar innebörden. I förhållande till Fagerholms text blir det relevant, just för att hon använder citat av exakta ordföljder – men också för att hon ibland förvränger dessa – inte som i en omformulering för ett referat, utan som en poetisk förskjutning. Här görs dessa (o)tillgängliga textdimensioner tillgängliga på nya sätt, öppnar luckor. För både Fransson och Fagerholm tycks också de specifika formuleringarna vara viktigare än vem som sagt dem, som om det är orden, inte talet eller ursprunget, som *gör något*.

Denna ståndpunkt kan jämföras med Olof Lagercrantz som i *Konsten att läsa och skriva* (1985) hävdar att en bör undvika direkta citat eftersom man inte kan vara helt säker på att en verkligen tillägnat sig innehållet så länge det inte formulerats i egna ord. Lagercrantz menar att ett citat måste föregås av en grundlig analys för att ingen tvekan ska uppstå kring tolkningen, samt att han själv är livrädd för citat eftersom det ”kommer från någon annan” och ”tränger mig åt sidan” (s. 113). Här uppstår en intressant konflikt: Lagercrantz tycks stå för en text mer grundad i den enskilda författaren – samtidigt pekar han på hur en analys tydliggör en tolkning, och sätter därmed fingret på att också citatet kräver en tolkning, och att denna möjligtvis synliggörs mer genom referatet. Jag tvingas fråga mig själv: Innebär ett användande av citat en icke-tolkning? Är en sådan icke-tolkning möjlig? Döljs den och blir underliggande genom användandet av citat? Gör den kollektiva aspekten av citeringen att den författare som författar den konkreta texten döljs och att denna maktinstans därmed blir implicit?

I och med detta icke-egna språk, aktiveras också en kollektiv aspekt av berättande, av tal, av text och kommunikation. Att tala som en egen person, liksom att äga språket, påstå sig ha ett språk, blir omöjligt. Genom språket skapas därmed ett slags nödvändigt kollektiv. Det är omöjligt att föreställa sig ett jag, utan en annan – vilket i förlängningen gör jaget i sig till en kollektiv instans etablerad genom språket. Detta kommer jag att försöka undersöka närmare, men jag vill stanna i hur Fransson försöker greppa relationen mellan jaget och andra, mellan jaget och kollektivet, jaget och språket, genom skådespelariet. Fransson skriver att:

Jag tänker på skådespelandet som en dialogisk och omförhandlande praktik. Jag tänker på begäret och den möjliga existensen. (s. 19)

Snarare än att betrakta scenisk gestaltning som ett arbete med syfte att lyfta fram och levandegöra berättelser, vill jag framhålla det som ett socialt och politiskt tillblivande där den gestaltande kroppen kan betrakta sig själv och få en möjlighet att i ett politiskt rum vända sig mot den andre, att tillsammans med och genom den andre förhandla om subjektets tillblivelse. (s. 31)

Det finns i detta, menar jag, en dubbelhet eller tvetydighet. Å ena sidan, innebär det en form av hängivelse till den andra, en acceptans av subjektets begränsning, porositet och omöjlighet, som visar sig i en riktning mot en annan. Å andra sidan är det subjektet som ska bli till eller förhandlas fram, tillsammans med och genom den andra. Innebär detta att en total vändning mot den Andra är omöjlig, eftersom subjektets behov av tillblivelse står ivägen? Det är frågor som *Vem dödade bambi?* ständigt rör sig kring. Emmy undrar (via Ingeborg Bachmanns ord (Bachmann som också Fransson rör sig med/genom)): ”Vem är jag i gyllene september?” (Fagerholm 2019, 400; Bachmann 1963, 27). Det är en upptagenhet vid jaget, som märks i bloggekulturen, i varumärkesbyggande i behovet av att försöka formulera en flicka. Det är ett subjektskap som alltid måste undersökas och svaras, eller o-svaras, kollektivt.

I Franssons teaterkontext sker relationen mellan jaget (det tvetydiga och tillblivande) och Andra, genom scen, kött och poesi. Fransson beskriver hur upplevelsen av Jelineks postdramatiska dramatik passade hennes kropp, eftersom ”varje fras, varje mening, varje ord insisterar på riktning och handling, insisterar på att kroppen formulerar sig, insisterar på precis temporal och spatial tillblivelse, igen och igen” och därmed innebär ”tillblivelse genom text istället själva kärnan i undersökningen; den omförhandlande potentialen i det konkreta och mödosamma arbetet att göra kött av poesi” (s. 32). För Fransson likställs nästan kroppen med det poetiska: ”Positionen av att helt enkelt vara en kropp som ser, som tittar på världen och sig själv öppen för tvetydighet. Här erbjuder det poetiska en möjlighet.” (s. 34). Poesin blir därmed en form av möjlig blick. Och det poetiska – liksom det kroppsliga, ställs då i kontrast till det Laura Mulvey frågar sig i *Visuell lust och narrativ film*: Hur kan vi bekämpa ett omedvetet som är strukturerat som ett språk, samtidigt som vi fortfarande är fångade inom det patriarkala språket? (Mulvey, 2003) och som Hillevi Ganetz formulerar som: Är motstånd möjligt? (Ganetz, 2008) Dessa frågor utgår från en idé om språket som en symbolisk lag – Faderns lag, med referens till Julia Kristeva. Poesin – som hos Fransson uppstår genom det postdramatiska, samt genom kroppen, tycks alltså utgöra ett motstånd mot denna. Frågan om motstånd aktiveras på liknande sätt i *Vem dödade bambi?* Hur rör sig denna text kring Faderns lag – genom språket men också genom de juridiska lagarna – vilken roll får lagen (när det är

Gusten, en av förövarna, som polisanmäler, och inte Sascha, och när straffen blir så milda)? Vad gör citaten med möjligheten till motstånd – jag noterar, att i *Vem dödade bambi?* citeras främst kvinnliga författare, till skillnad från *DIVA* som rör sig i ett universum av manliga filosofer – vad gör detta med språket: Diva som karaktär framstår gärna som en närmast allsmäktig flickgud – gör hon det genom sin närhet till mansgeniernas tankar? – medan kvinnorna i *Vem dödade bambi?* trots sin tillgång på och närmast krampartade fasthållande vid, citaten från kvinnliga författare, placeras i utsatta positioner där motståndet är mer svårgripbart. Fransson använder sig i arbetet med Jelineks texter av just Kristeva, och hur Kristeva intresserar sig för sprickor, brott, förskjutningar, oregelbundenheter, motsägelser, olydnader och rytmer som öppnar upp möjligheter för det skapande subjektet att agera. Fransson menar, med Kristeva, att dessa sprickor återfinns i det poetiska språket (s. 35). Det finns något ytterst hoppfullt i detta – samtidigt som min läsning av Fagerholms roman delvis ger mig motsatsen – är poesin en spricka? En spricka in i vad? Jag känner det som om jag i läsningen av *Vem dödade bambi?* måste jobba hårt för att följa det motsägelsefull och olydiga: det ligger visserligen ofta på textens yta, men vart för det mig? visar det motstånd eller fastnar motståndet i sig själv? Fransson fortsätter sin undersökning genom Simone de Beauvoir, och lyfter fram kroppen, ”den kropp som för all feministisk forskning är själva utgångspunkten, som utgör både möjligheten och omöjligheten; som erfar splittring, slitning, ambivalens och tvetydighet och som därför måste vara i process” (Fransson, 35, Beauvoir, 1949). Kroppen, den som är absolut central för flick- och kvinnovarat, och vars centralitet sätts på sin spets i våldtäktssituationen, måste därför också bli en utgångspunkt för läsningen av *Vem dödade bambi?* – samtidigt som denna utgångspunkt (kanske just därför) är omöjlig. För i Fagerholms text glider kropparna undan, de glider in i ett språk. Det landar i en fråga om *hur kan vi tala om kroppen?* som ibland förskjuts till *hur kan vi tala i/med kroppen?* och jag märker hur jag som läsare kämpar och kämpar för att förhålla mig till textens kroppar och våldet mot dem. För teaterarbetet innebär kroppen en praktisk och fysisk situation. För läsaren är det annorlunda. Eller är det det? Jag läser om Franssons arbete med feminismen som motstånd till en psykologisk realism, om kroppens situation, om Jelineks pronomenförskjutningar som skapar en kollektiv (själv-)kritik med ett språk som misstror sig själv, om Jelineks iscensättande av Bachmann (här förs författaren in som kropp i texten, på scenen, och det uppstår en rundgång av språk och referenser när också Fagerholm rör sig genom Bachmanns ord), om ”den omförhandlande potentialen i begärets splittrande verkan på språk och identitetsföreställningar” (s. 56), om Franssons användande av Hannah Arendts ansvarsarbete och Judith Butlers interpellation, monologen som splittras upp i dialoger, språket som underkastelse och att göra galenskap av språket. En poetisk läsning aktiveras i mig. En läsning som drar åt en mängd olika håll, får mig att vilja bygga upp en värld av text och ord runt romanen: där alla dessa ord också är kroppar. Jag försöker formulera en tradition för min läsning. Fransson beskriver hur det varit avgörande för henne att förstå vilka traditioner hennes *praktik* är ett resultat av. Detta relateras till det Beauvoir kallar mystifikationer: när praktiken blivit till en tradition döljs de verkliga villkoren runt arbetet och praktiken framstår som spontan och essentiell (Fransson, 208, Beauvoir, 1947/1992, 87). För mig framstår mystifikationen som en väv; trådar korsas för att skapa mönster och ytor – som sedan tvättas och missfärgas eller krymper eller fyllas ihop. Det är, menar jag, på samma gång viktigt att förstå ”ursprunget” för en tradition, teori eller praktik, men samtidigt gör citeringar och tolkningar att metod och betydelser ändras, och ursprunget blir oklart. Mystifikationen, liksom sprickorna som finns i det tillsynes essentiella, kan också framhåvas som en del av Fagerholms stil – en plötslig tydlighet i citatstrukturen, blandas med former och förskjutningar som tycks uppstå endast *genom* det begagnades språkets poesi.

Jag landar i det Fransson säger om metod: ”jag prövar Simone de Beauvoirs tvetydiga etik som konstnärlig metod” (s. 281), ”självkritik som det möjligas metod” (s. 302), ”tvetydighet och begär som metod och tematik” (s. 50). Jag tar fasta på: en tvetydig (likaså o-möjlig, sörjande och sörjig, masochistisk och sårig) *etik som konstnärlig metod*, självkritiken som tvetydighet, och sammansmältningen mellan metod och tematik. Jag tänker att jag måste arbeta med min läsning av Fagerholms roman utifrån dessa premisser. Jag måste ha det etiska – genom ett ständigt ifrågasättande – och låta det etiska och estetiska utgöra en dialog, eller snarare, en splittrande sammansmältning. Jag måste se hur min läsning av tematiker i Fagerholms roman, speglar och formar de metoder jag väljer att använda. Jag måste vara kritisk till mig själv: till mig själv som läsare av texten, som läsare av teorin, som skrivare av avhandlingen, som kritiker av det jag läser, som inspirerad och citerande av det jag läser. En omprövning, igen och igen.

Kanske är min läsning av Franssons läsmetod och textarbete viktigare för min förståelse av min process, än för förståelsen av det resultat processen utmynnar i. Mina artiklar rör sig både inom och på gränsen för litteraturvetenskapens ramar. Är det viktigt för läsaren att förstå hur jag kommit till min läsning? Varifrån, genom vilket språk?

En läsningens poetik.

Och jag fastnar såklart i frågan om vetenskapen (kontra konsten): Kan jag läsa såhär *som litteraturvetare*? Borde jag inte vara mer ”säker”? Jag vet inte. Och jag tillåter mig stanna i det ovetande. Jag återvänder till Felskis inledning i *Uses of Literature*, som hon beskriver som ett manifest och ett anti-manifest:

This is an odd manifesto as manifestos go, neither fish nor fowl, an awkward, ungainly creature that ill-fits its parentage. [...] What follows is, in this sense, an un-manifesto: a negation of a negation, an act of yea-saying not nay-saying, a thought experiment that seeks to advocate, not denigrate. (2008, 1)

Detta framstår som ett slags läsningens poetik, som sedan landar i en beskrivning av fältet mellan litteraturteori och läsning som delvis motsatser:

Literary theory has taught us that attending to the work itself is not a critical preference but a practical impossibility, that reading relies on a complex weave of presuppositions, expectations, and unconscious pre-judgments, that meaning and value are always assigned by someone, somewhere. And yet reading is far from being a one-way street; while we cannot help but impose ourselves on literary texts, we are also, inevitably, exposed to them. To elucidate the potential merits of such an exposure, rather than dwelling on its dangers, is to lay oneself open to charges of naïveté, boosterism, or metaphysical thinking. (2008, 3)

Detta stycke beskriver en komplex relation mellan text och läsare, liksom mellan läsning och teori: Jag lockas av idén om att utsätta mig för risken att vara naiv och metafysisk i min tanke – men måste samtidigt fråga mig: Mot vem riktas denna risk? Är det jag som riskeras – min position som läsare, som forskare, som subjekt, är det min trovärdighet, min stolthet, min status? Eller är det någon annan? Är det texten? Är det en fiktiv person i texten eller en verklig, annan, persons relation till texten? Det som sägs i första meningen om ”a practical impossibility” att vara i texten *i sig*, kan jag både, liksom Felski, motsätta mig, och förstå. Kanske är det de ”ouselves” som Felski skriver om, som är problemet. För att vi ”själva” utgörs av en mängd – och att dessa själv dessutom har olika relationer till det ”someone, somewhere” som redan bestämt meningar och värden för olika texter. Min roll som forskare, och läsare av *denna* text, bestäms då av såväl personliga som professionella relationer till andra texter och personer, men samtidigt av just *denna* text. Liksom av textens egen instruktion till min läsning – exempelvis hur Fagerholms berättare skriver till mig att det bara finns andra författares språk: det binder denna specifika läsning till dessa andra författare, gör något med språket som (o)möjlig egendom, och skapar känslan av att den intimitet som byggs upp mellan romanen och läsaren också präglas av dessa andras närvaro. Vad Felski sedan rör sig mot är ett inkluderande av litteraturen i sig i detta meningsskapande:

To define literature as ideology is to have decided ahead of time that literary works can be objects of knowledge but never sources of knowledge. It is to rule out of court the eventuality that a literary text could know as much, or more, than a theory. (2008, 7)

Detta går helt i linje med hur Lahdenperä läser Fagerholms *DIVA* (2021). Den skönlitterära texten *gör* här teori – eller, med Felskis ord ”mer än teori” – vilket antyder att det teoretiska också är en begränsning, något som i sin tur öppnar upp för en kunskapssyn som vidgar kunskapen mot något som kanske är omöjligt att greppa. I läsningen av *Vem dödade bambi?* kämpar jag med detta undflyende: Jag upplever att romanen *gör* kunskap, eller något som angränsar till kunskap, om våldtäkt, och *ger* mig något av denna kunskap, tvingar på mig detta *görande*. Men jag kan samtidigt inte sätta fingret på *vad* jag fått eller gjort eller lärt mig. Talet om våldtäkten tycks ännu lika omöjligt. Vari ligger då användbarheten? Felski menar att:

I venture that aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind. The pragmatic, in this sense, neither destroys nor excludes the poetic. (2008, 8)

Här lyfts det poetiska fram – så som Fransson ser kroppsligheten som en poetisk möjlighet till något som annars är omöjligt – ett något som kanske är ett motstånd? Ändå fastnar jag i: hur är poesin ett motstånd mot sexuellt våld? Är det ett motstånd just för att det är ett omöjligt motstånd, ett icke-motstånd, en vägran att positionera sig som motståndare och därmed definieras av vad det gör motstånd mot? Jag måste fortsätta läsa och affirmera, att det är oförutsägbart, komplext, utsägligt varierat och alltid fyllt av motsägelser och tvetydigheter.

Sedgwick menar i ”Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You”, inledningen till antologin *Novel Gazing. Queer Readings of Fiction* (1997) att

I am also, in the present project, interested in doing justice to the powerful reparative practices that, I am convinced, infuse self-avowedly paranoid critical projects; as well as to the paranoid exigencies that are often necessary for non-paranoid knowing and utterance. (1997, 8)

Här överbryggas delvis den distinktion som Sedgewick innan gjort mellan den paranoidea och den reparativa läsningen: dessa tycks här snarare förutsätta varandra – ett läsprojekts paranoidea kvaliteter kan utgöra en reparativ praktik, och den paranoidea ingången kan vara nödvändig för det reparativa yttrandet. Denna sammansmältning av den kritiska och den affirmativa positionen gentemot den lästa texten – liksom mot läsningen, läsaren och läspraktiken – ser jag som närmast nödvändig i närmandet av *Vem dödade bambi?*. En läsning av romanen måste kunna rymma Åsa Beckmans känsla av att bli ”direkt lycklig av att vistas i ett språk som känns så fysiskt och kroppsligt” (Beckman, 2019), parallellt med den vrede som Nordiska Rådet lyfter fram i sin motivation till priset 2019: ”Fagerholm drivs av ett raseri mot det nyliberalistiskt präglade, patriarkala samhället, dess ytlighet, självcentrering, narcissism och brist på kommunikation och värme.”⁴² För Sedgwick innebär vidare den queera läsning som hon skildrar i ”You’re So Paranoid” en vändning, eller flera upprepade vändningar, bort från

how people *should feel*, to the much harder ones of how they do and of how feelings change. Interestingly, it's also the repeated turn away from the deontological project of "ought" that seems to characterize the unmistakable, though often tacit, ethical gravity and specificity of this work. (1997, 2)

Detta rör sig om just flera vändningar, eftersom den moraliska eller moraliserande frågan om hur en borde känna, hela tiden återkommer och är svår att skaka av sig. Det moraliska motståndet – i fallet med *Vem dödade bambi?* ett fördömande som kanske är just det som leder till den tystnad som präglar romanens kollektiva handling, men som också lätt låser läsaren i en motvillig position – har en stark kraft och präglar också möjligheten till andra tankar, känslor, begär och etiska perspektiv. Läsningen, reflektionen, och vändningen måste därför repeteras, göras om, förskjutas.

Läsning och/som lek.

Jag avslutar detta avsnitt om läsningen – den möjliga, omöjliga, potentiella och konkreta – med en kanske oväntad parallell – den till leken. Jag vänder mig till George Bataille som i ”On the Ambiguity of Pleasure and Play” (1958/2018) knyter samma leken (play) med poesin (poetry), samt med begär och njutning. Jag väljer denna ingång, för att det i Fagerholms språkarbete, finns ett starkt inslag av lek – också när ämnet är brutalt, samt för att våldtäkten relateras till leken genom uttryck som ”lek som gått överstyr” (s. 318). Det konkreta uttrycket, i romanens ytskikt, korresponderar här, återigen, med min läsning och det metodiska arbetet med den. Det som fungerar som en ingång till leken i min läsning är frågan om språklekens eventuella möjlighet till en särskild eller annan kunskap, frågor om lekens etik och grymhet (i förhållande till citatet ur romanen) och huruvida leken kan förstås som (också) negativ, hemsk och tvetydig – och samtidigt relatera till begär och njutning; och slutligen, en vilja att utforska hur forskningen i sig kan ses som en form av lek. Batailles teori bygger till stor del på Sigmund Freuds lustprincip, och en kombinerad fortsättning och kritik av den. Bataille skriver:

Could thinking of play not in essence be the dissolution of all thought? If we introduce play inside thought, do we not precisely distance ourselves from the possibilities of knowledge? (2018, 233)

I wondered earlier whether play could essentially amount to the dissolution of all thought; whether the introduction of play within thought did not systematically depart from the possibilities of knowledge, of understanding. (2018, 235)

Det som händer här är att kunskap och förståelse, genom leken, ifrågasätts. Det är en ståndpunkt som jag läser parallellt med (o)möjligheten till kunskap och förståelse i den lek som gått överstyr som våldtäkten är. För Bataille är leken en punkt, knuten till njutningen, där just kunskap och förståelse, och tanke, upplöses. Det framstår som en punkt, där det inte går att tala eller använda språket *på ett begripligt sätt* – vilket Bataille också

⁴² [Monika Fagerholm | Nordiskt samarbete \(norden.org\)](https://norden.org/monika-fagerholm) (10.2.2023)

kopplar till Freuds tankar om både det omedvetna och om humor. Att föra in detta till synes helt motsatta det sexuella våldet och de lagar som reglerar detta, innebär en annan ingång – kanske inte alls möjlig! – som rör sig kring ett slags kunskapens gräns, eller det realistiska och trovärdigas gräns. Det är just genom det realistiska och trovärdiga, eller förnekandet av detta, som jag ser en relevant kontaktpunkt. Den njutning och lycka som läsningen av Fagerholms språk genererar (se Beckman, 2019), avslöjar att det finns *något* i texten som triggar en form av lek. Jag läser denna lek som möjlig, just för att den låter läsaren kliva utanför det trovärdigas och realistiskas gräns. Det är ett kliv som jag förstår som en etisk handling i flera led: det går inte att förstå våldtäkten, därför måste en närma sig den på andra premisser. Den grymma leken, med dess upplösning av kunskapens och språkets kommunikativa logik, är en sådan premiss. Bataille skriver:

In fact, play represented as an ultimate truth goes against the impulse constituting knowledge. Knowledge is founded upon a reality which is reduced if not to necessity at least to the probability that sees play as the unlikely part of the real. It is a matter of emphasizing the unlikely. It is a matter thus of inviting thought to dwell upon what breaks it, what dissolves it. (2018, 247)

Ytterligare en aspekt som knyter Batailles resonemang till min undersökning är frågan om tystnaden. För Bataille är den en del av leken:

To speak of play does not necessarily lead one to silence, but to discuss it with lucidity entails apprehending, if momentarily, this orientation towards silence, or more accurately towards the moment when we no longer have anything to say. Yet in spite of this I insist it is possible to speak about play. To begin with, this orientation towards silence does not leave us in the abyss. (2018, 238)

Den sista meningen: "this orientation towards silence does not leave us in the abyss", öppnar upp för en förståelse av tystnaden som en möjlig ingång till talet. Att i ljuset av detta läsa Saschas tystnad – den omöjlighet till tal som präglar hennes handlande – som en öppning in till talet. Vilken sorts tal? Kanske ett annat sorts tal, ett tal som inte, verkar på det rimligas premisser. Ett tal som också är ett skrivande, och ännu mer ett läsande. Ett tal som är en förhandling, med andras språk, i ett försök att hitta en möjlighet att närma sig, cirkla runt, handla, i detta. Jag menar att läsningen, genom leken, skulle kunna vara en sådan handling.

Intertextualitet och berättelserna som kollektiva praktiker

Scarlett Barons *The Birth of Intertextuality. The Riddle of Creativity* (2020) utgör ett slags intertextualitetskonceptets genealogi. Julia Kristeva myntade i "Word, Dialogue, and Novel" (1966) begreppet "intertextualitet", där beskrivet som en "mosaic of quotation" (1966, 66), och Roland Barthes använder begreppet i *Death of the Author* (1967), där han skriver att:

Writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.

(142)

Men Barons bok börjar med Charles Darwins evolutionsteori, och det som benämns som "the dangerous idea": att evolutionen som förklaringsmodell tar bort all form av Tanke och Mening (2020, 33). Genom detta – motståndet mot idén om det gudomliga ingripandet och dess meningsskapande, och framhävandet av evolutionen som gradvisa, ibland slumpmässiga, förskjutningar – relateras idén om språket till en större tanke om det medvetna och det meningsfulla.

Barons utvecklingshistoria fortsätter med Friedrich Nietzsche. Barons förståelse av intertextualitet relaterar både till Nietzsches filosofiska innehåll och form, hur han skriver: "strikingly metaphorical modes of writing" – och till hans liv: hans sätt att "fall under the sway of overwhelming influence" (2020, 114). Och här uppstår en intressant glidning från Barthes förkastande av författarens identitet, till ett uppmärksammande den porösa gränsen mellan tanke och liv.

Från Nietzsche rör sig Barons begreppshistoria till Sigmund Freud och det omedvetna (2020, 192) – vilket speglar Darwins farliga evolution – samt Barthes och Michel Foucault, och deras läsningar av Nietzsche – influenserna från Nietzsche uppmärksammas i både innehåll och form, formulerat som tendensen att "turn style into a powerful vector" (2020, 190).

Sammantaget utgör Barons beskrivning av intertextualiteten en komplex skildring av en upplöst text-liv-distinktion. Fagerholms sätt att använda intertextualitet går på många sätt stick i stäv med Barthes: Fagerholm "dödar" inte författaren – när texter refereras i *Vem dödade bambi?* följer (oftast) författarens namn med – och i *DIVA* intar de refererade författarna ofta en form av (komisk) kroppslighet – som i ett slags respektlöshet inför De Stora Tankarna, tar ner författaren till jorden, gör hen till en kropp i världen. Inte desto mindre är Barthes uttryck av rösten: "writing is the destruction of every voice, of every point of origin" intressant för diskussionen om Saschas (brist på) röst och till den anonyma berättarens kroppslöshet. Är det för att texten är text som rösten försvinner? Är frågan om huruvida just *Sascha* kan tala, felställd? Vad är överhuvudtaget möjligt att göra med en subjektspostition i textform – och vad vill en göra, vad är en rimlig intention?

Dessa frågor bär jag med mig i det följande, då jag går in i en dialog mellan *Vem dödade bambi?* och några av de verk och författare som inkorporeras i romanen.

Att läsa Fagerholm med Bachmann

Fagerholm påpekar klart och tydligt:

Det fanns inget språk. Annat än de andra författarnas.

Andra författares.

*Vem är jag i gyllene september?*⁴³

"Vem är jag i gyllene september?" är ett citat ur Ingeborg Bachmanns novell "Det trettonde året", vilken ingår i en samling med samma namn.⁴⁴ Citatet skapar en tydlig intertextuell bro, och läsningen av Bachmanns berättelser påverkar läsningen av Fagerholms roman, med flera liknande teman. Att låta detta citat bli inledningen till en parallell läsning av Bachmanns novellsamling och Fagerholms roman innebär att finna en språklig öppning mellan verken – möjligtvis relaterat till Derridas formulering att "Jag bör uttrycka mig på ett språk som inte är mitt eget därför att det är mer rättvist." (1994/2005, s. 9). Likheter öppnar sig, men också skillnader.

Samlingens första novell "Ungdom i en österrikisk stad" är en miniversion av en kollektivroman som handlar om barn eller unga vuxna och deras plats i staden – vilket är ett motiv som är mycket likt Fagerholms – och som också är kopplat till *Just Kids*-referensen (se nedan). Bachmann skriver att:

Barnen har ingen framtid. De är rädda för hela världen. De gör sig ingen bild av den, bara av ovan och nedan, för det går att avgränsa med kritstreck. De hoppar hage på ett ben ner i helvetet och jämfota upp i himlen.⁴⁵

Barnen är kära och de vet inte i vem. De pratar nonsens, fantiserar sig in i ett obestämbart töcken, och när de inte kommer någon vart längre, hittar de på ett språk, som gör dem galna.⁴⁶

⁴³ Fagerholm, 2019, p. 400.

⁴⁴ Ingeborg Bachmann (1926-1973) är mest känd för sin roman *Malina* (1971, svensk översättning av Linda Östergaard 2009 och 2019), som skildrar psykisk sjukdom och sexuella övergrepp i en surrealistisk form där skrivandet och språket är det mest centrala. 1961 utkom novellsamlingen *Der Dreissigste Jahr* (*Det trettonde året*, svensk översättning av Arvid Brenner, 1963, i nyöversättning av Linda Östergaard, 2023). Tematikerna i Bachmanns hela litterära produktion – inklusive den publicerade brevväxlingen med Paul Celan, rör sig ofta kring språkets (o)möjligheter i förhållande till (makt-)relationer mellan människor – teman som är centrala också för Fagerholm.

⁴⁵ Ingeborg Bachmann, *Det trettonde året. Noveller*. Translation Arvid Brenner. Stockholm: Bonnier, 1963, s. 10.

⁴⁶ Ibid, s. 12.

Barnen, i Bachmanns novell, finns i det första citatet i en rädsla, som skär ut dem ur världen. Genom att påstå att de "har ingen framtid", blir det framtidshopp som barnpositionen annars gärna förknippas med dödförklarad. Världen framstår som främmande, obegriplig, en plats som inte kan vara en helhet, bara existera i visa punkter, förbundna genom lek. I det följande citatet kommer språket in. Språket, vilket är centralt också för Fagerholms världsbygge, "gör dem galna". Galenskapen, som genom *Malina* är ett närvarande tema i Bachmann-läsningen, knyts till språket och språkets (o-)möjligheter. Likaså kärleken – den finns, men dess riktning är oviss. På samma sätt blir språkets riktning obestämd, nonsens.

Bachmann om ungdomen och dess existentiella position i förhållande till språket, vilket är ett eko av Bakhtins teorier om den heteroglossiska och dialogiska språksituationen. I "Det trettionde året" fortsätter Bachmann att beskriva relationen mellan subjekt och kollektiv, här som något mycket störande:

Han ska lösgöra sig från människorna, som är omkring honom, helst inte uppsöka några nya.
Han kan inte längre leva bland människor.⁴⁷

Berättelsen är temporärt uppbyggd kring ett år, och denna tidsmässiga gruppering av årets olika jag skapar känslan av en mängd subjekt eller agenter inom en enda person, och identiteten berättas som ett resultat av ett kollektiv - på ett mycket obehagligt sätt.

Vem är jag då, i gyllene september, när jag skuddar av mig allt man har gjort mig till? Vem är jag, när molnen flyger?⁴⁸

Tigandets stad! Stum inkvisitor med ett intet förpliktigande leende.⁴⁹

Det sista citatet speglar tystnaden i Villastan och placerar subjektet i denna tystnad, där staden och tystnaden görs till agenter med leenden.

I *Vem dödade bambi?* har raderna i det övre citatet reducerats till "vem är jag i gyllene september", vilka upprepas flera gånger, i samband med Emmys bloggskrivande. Jaget, om en läser den följande meningen, framstår till en början som ett resultat av vad andra gjort jaget till – och "gyllene september" skrivs fram som en tid eller plats där detta är möjligt att bli av med. Frågan är om det är ett "autentiskt" jag som då uppstår – eller är det ett hemgjort, egengjort, DIY-estetiskt, ego som framträder? Och vad är då skillnaden?

Liksom Bachmann gör Fagerholm läsaren gång på gång medveten om hur språket är ett slags kollektivitet och en social händelse. Bakhtins verk pekar på samma sätt på språket som ett tillblivande, ett skeende i stunden:

The centripetal forces of the life of language embodied in a 'unitary language' operate in the midst of the reality of heteroglossia. At every given moment in its becoming, language is stratified not only into linguistic dialects[...], but also—and for us this is the essential point—into socio-ideological languages: the languages of social groups, 'professional' and 'generic' languages, the languages of different generations, etc. From this point of view, the literary language is itself just one of these languages of heteroglossia, and is in its turn stratified into various languages (generic, tendentious, etc).⁵⁰

Detta är en parallell till Deleuzes och Guattaris "becomings" och "multitudes", som Kurikka använder sig av. Språket är gjort, vid varje tillfälle som det används. Och när det görs, görs det som en mångfald. Det finns så många språk. Detta visar sig i Fagerholms roman som ett intresse för hur språket används som ett collage, som består av många bitar.

Alla dessa klipp, alla bilder, snuttar, scener. Han har sparat dem.⁵¹

Men överraskas av journalister, fotografer och tvingas ge ett uttalande. Vill slå, mot all rim och reson och realism och verklighet, för hon vet ju redan, men hjärna och känsloliv och uppfattningsförmåga är sällsamt sammankopplade.⁵²

⁴⁷ Ibid, s. 22.

⁴⁸ Ibid, s. 27.

⁴⁹ Ibid, s. 55.

⁵⁰ Bakhtin, 1981, s. 271.

⁵¹ Fagerholm, 2019, s. 240.

⁵² Ibid, s. 255.

Hur allt som var – är – viktigt på något sätt ändå till slut blev ord och uttryck med citattecken kring.

”Förövarna.” ”Förgrep sig på.” ”Offret.”⁵³

A real sense of community.

*Ja, kort sagt: Det är berättelsen om godheten i villastan.*⁵⁴

*En sann berättelse förutsätter något slags **kitt** som håller ihop alltsammans – den där skröpligheten, alla bitar –*⁵⁵

Språket används både som en samlande och separerande instans. Att skriva “*A real sense of community*” påverkar läsaren som ett manipulerande påstående. Läsaren tvingas tänka på en gemenskap, men det är en gemenskap som i hög grad inte bryr sig om sina individer. Gemenskapen blir här ett slags strukturerande mekanism, en våldsamt del av kollektivet.

I novellen ”Allt” (samma samling) skriver Bachmann:

[...] ett ljusare rum, mer vitaminer, en sjömanskostym, mer kärlek, all kärlek, ett förråd av kärlek ville hon lägga upp, som skulle räcka för hela hans liv därute bland främmande människor [...] en god skolbildning, utländska språk, ge akt på vart hans begåvning pekade.

(80)

Här beskrivs en förälders, specifikt en mammas, vilja att ge något till sitt barn. Moderskapet spelar en viktig roll också i *Vem dödade bambi?* (liksom i flera andra av Fagerholms romaner). Moderskapet utgörs av Nathans och Gustens mammor: Annelise och Angela, vilka utgör en egen komplicerad vänskap – alltid cirkulerande kring ett neoliberalt identitetskap. Mödrarnas relation speglas i pojkarnas. Som en parallell finns Saga-Lills mamma – som liksom Annelise drabbas av cancer, men där dotterns omvårdnad skiljer sig från sonens. Mammorna utgör, som grupp, en form av kollektiv – och är dessutom en relationell position i förhållande till barnen. I Bachmanns novell blir mammans vilja att ge barnet något, en ambition om en gåva, som ska skydda och förbereda barnet för mötet med världen. Detta möte innebär specifikt *främmande människor* – att jämföra med hur Fagerholm genom Weil skriver om främlingen inuti. Ytterligare en aspekt av gåvan eller uppfostran handlar om språket: att vilja ge bildning och ”utländska språk”. Att så tydligt koppla språket till ett arv – ett främmande språk, att vilja ge något som inte tillhör en, menar jag pekar på en komplex relation mellan mamman och barnet. En otillräcklighet som manifesteras i det främmande, det kollektiva och det språkliga. Det är den form av kollektivitet som också Fagerholm skriver sig runt. Den kollektivitet som aldrig kan säkras eller mättas eller förberedas för fullt ut.

Att läsa Fagerholm med Smith

Andra intertextuella referenser berör Patti Smiths roman *Just Kids* (2010).

Hon och Gusten. *Just kids.*⁵⁶

Precis som Fagerholms roman delvis är inspirerad av en sann historia, bygger Smiths bok på egna erfarenheter. I självreflekterande sessioner berättar den om vuxna människor som lever som barn. Här är det naturligtvis nödvändigt att ifrågasätta detta påstående: Vad innebär det att som vuxen leva som ett barn? Men frågan bygger på samma sätt som Fagerholms roman, på en diskussion, en förskjutning och en skevning av vad ett samhälle är och gör, och hur dess medlemmar förhåller sig till etik. På samma sätt som Bachmanns verk kan upplevas som om det talar till Fagerholms, delar Smiths bok motiv med *Vem dödade bambi?*

Min lilla ström av ord upplöstes i en komplicerad känsla av att jag vidgades och drogs ihop. Det var på så sätt jag trädde in i fantasins strålgans.⁵⁷

Jag undrade om jag verkligen hade fått kallelsen att bli konstnär. Jag hade ingenting emot de lidanden ett sådant kall skulle medföra, men jag var rädd att jag inte hade kallelsen.⁵⁸

⁵³ Ibid, s. 320.

⁵⁴ Ibid, s. 324.

⁵⁵ Ibid, s. 385.

⁵⁶ Ibid, s. 44.

⁵⁷ Patti Smith. *Just Kids*. Översättning: Ulla Danielsson. Stockholm: Bromberg 2010, s. 16.

Som ung flicka råkade jag i svårigheter. I slutet av sommaren 1966 låg jag med en pojke som var ännu mer oerfaren än jag, och jag blev omedelbart med barn.⁵⁹

Jag hade bara läst om LSD i en liten bok av Anaïs Nin som hette *Collages* och jag var inte medveten om drogkulturen som blomstrade sommaren -67.⁶⁰

Texten är uppbyggd av litterära referenser – som om verkligheten ses genom ett konstfilter, vilket skapar en speciell sorts naivitet; det framstår som om ”verkligheten” byggs upp genom en form av romantisering av den egna tillvaron, en distans genom en utifrånblick – möjligtvis skapad genom att berättaren ”tänker på sig såsom en berättelse”. Smith skriver om tjejer som hamnar i trubbel, om att vara konstnär och om att vara med i ett slags gäng. Här finns teman som speglas i Fagerholms roman, och på så sätt kan *Vem dödade bambi?* läsas som ett svar på Smiths bok.

Ett övergripande tema för *Just Kids* är också kändisskapet. Detta innebär – liksom sättet textens värld och tillvaro byggs upp av litteraturen, att *berättelsen* och *blicken* är central. Livet sker i en offentlighet. *Vem dödade bambi?* handlar inte, som Smiths bok, om internationellt kända personer, men kändisskapet är ändå ett uppenbart motiv – både i skildringen av mammorna: Annelise och Angela – businesskvinnan som är känd för sin framgång i näringslivet, men som sedan får uppleva hur media förvandlas till ”hökar” när Nathan pekas ut som våldtäktsman; och operasångerskan med internationell karriär inom den experimentella musikscenen; och genom bloggandet – vilket jag nedan undersöker närmare.

Språket i *Vem dödade bambi?* skapas som ett halv-offentligt rum genom ”bloggosfären”, som är ett parallellt skrivet liv. Genom att tematisera skrivandet som en handling skrivs också romanen som en verkligt intertextuell text. Denna känsla skapas också genom att berättaren talar direkt till läsaren i halvretoriska frågor:

Ja, han är det, förstås. Gusten. I skuggan i ändan av Solskensgatan, han som står där och ser på henne. Tvåhundra meter från honom kanske, Emmy. Vad gör hon här?⁶¹

- och han vill ju stöta på henne (det är ju, face it, därför han egentligen rör sig här)⁶²

Med hjälp av upprepning upphör Fagerholms fraser att vara unika, men de har kopior, tvillningar. Språket, som i orden, är alltså i sig självt en samling positioner. Kurikka skriver om Fagerholms *DIVA*:

These definitions share at least one trait: they all deal with writing, which seems to function through complex and contradictory layers of expression whether in terms of themes, narration, characterization, or the relationship with the real. All these overlapping explications apply to Fagerholm's novel, which indeed appears as a celebration of stratified elements. The processes of stratification include my reading of the novel. Ten years ago, while discussing the textual strategies of *DIVA*, I described it as a novel that tends to move along as an indefinitely displaced middle.⁶³

Christian Pauls noterar utifrån Bakhtins dialogism-teori, som jag använder som utgångspunkt för min tolkning i avhandlingens första artikel, att:

[Bakhtin] thus declares poetry to be free of language's natural dialogism, or to be at least suppressing it, limiting the purview of the poet to his own consciousness and language. The unsettling political implications contained in this statement aside, we may agree with it as far as the poetic styles of, say, the symbolists, or similarly hermetic or esoteric poetic movements, are concerned.⁶⁴

⁵⁸ Ibid, s. 24.

⁵⁹ Ibid, s. 31.

⁶⁰ Ibid, s. 58.

⁶¹ Fagerholm, 2019, s. 72.

⁶² Ibid, s. 73.

⁶³ Kurikka, 2016, s. 39.

⁶⁴ Christian Pauls. "AUTHOR AND OTHER IN DIALOGUE: BAKHTINIAN POLYPHONY IN THE POETRY OF PETER READING" in *Bakhtin and his Others : (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, edited by Liisa Steinby, and TinttiKlapuri, Anthem Press, 2013. s. 73.

Yet, Bakhtin seems to be not only inconsistent but downright self-contradictory, in that he elsewhere declares all language to be dialogic by nature, although he undercuts his own assertions when it comes to the generic distinction: 'In fact most of Bakhtin's attempts to distinguish between the characteristics of poetry and prose [...] seem less to be examples of the "authoritative word" than of the "word with a loophole", the "word with a sidelong glance"' (Richter 1990, 12).¹ At his most forceful, Bakhtin seems to deny the word's capacity to retain traces of dialogism when it is incorporated into authentic poetic discourse, and this injunction against poetry as socially bounded is as powerful as it is mystifying and anachronistic in the eyes of any one even slightly familiar with modern and postmodern poetry.⁶⁵

Bakhtin menar därmed att romanen som genre har potential att vara dialogisk och polyfonisk. Den (hittills) enda antologin som ägnas åt studier av Fagerholm heter *Novel District* – och använder ordet "novel" redan i titeln. Genom att kombinera det med "district" får man en syn på romanen som en värld av ord. På samma sätt sägs det ofta att Fagerholm är en förnyare av romanen som genre och att han är intresserad av att undersöka genrens gränser – vilket pekar på den andra betydelsen av "roman", som "ny". Paradoxalt nog innebär det att fastän orden framstår som begagnade, blir romanen ny. Effekten liknar den Smith beskriver som att "min lilla ström av ord upplöstes i en komplicerad känsla av att jag vidgades och drogs ihop" – det är en samtidig rörelse inåt och utåt, mot det gamla och det nya, det koncentrerade och upplösta.

Att läsa Fagerholm med King

I *Vem dödade bambi?* är det Saga-Lill som vid ett tillfälle läser romanen *The Outsider* – episoden beskrivs som:
vara den där tysta med böckerna, för-sig-själ-varelsen, bokmalen, den fundersamma Ensamma,
The Outsider (en av de böcker jag energiskt bar under armen).

(184)

Romanen är skriven av Stephen King 2018, och har adapterats för teve (HBO, 2020). Handlingen är följande:

I Flint City, Oklahoma, hittas elvaåriga Frankie Petersons lemlästade och våldtagna lik. DNA och vittnesmål visar tydligt att den lokala idrottstränaren Terrence Maitland är mördaren, och han arresteras offentligt. Maitland hävdar att han är oskyldig och kan genom videofilmer och fingeravtryck bevisa att han var på en konferens med flera andra lärare i Cap City vid den tidpunkten. När Maitland ska åtalas har en stor folkmassa samlats runt domstolsbyggnaden och i det kaos so råder skjuter Frankies bror mot Maitland. Maitland blir dödligt skadad innan Ollie dödas av polisen. Efter det försöker Frankies far, begå självmord och i koma – mamman har redan drabbats av en hjärtattack. Berättelsen följer polisen Ralph Anderson på administrativ ledighet, men fortsätter att utreda fallet, och skildrar polisens interna konflikter, som resulterar i att Anderson anlitar privatdetektiven Holly Gibney, och spåren leder till staden Dayton, där Gibney upptäcker ett liknande fall där två flickor mördades på ett liknande sätt som Frankie Peterson. Alla bevis i det fallet pekade direkt på Heath Holmes. Holmes hävdar att han var bortrest när de två flickorna mördades, och när han blev arresterad begick han självmord. Här kommer diverse övernaturliga element in i berättelsen – upplevelsen av en närvaro som bränner. Och Gibney, som är öppen för dessa inslag, menar att denna närvaro är ett fenomen som kallas El Cuco, eller "the Outsider", och att den är ansvarig för de tre barnens död. El Cuco kan efterlikna en persons utseende genom att absorbera deras blod, den kan även få tillgång till denna persons tankar. Och nu blir en grupp av formellt avstängda poliser och åklagare (den offentliga hållningen är att detta väsen inte finns) engagerade i att ta fast detta väsen.

Romanen rör sig genremässigt mellan kriminalroman och fantasy-präglad thriller eller skräck. King beskrivs ofta som en författare av genrelitteratur, vilket skiljer honom från Fagerholm som läses som en postmodern omvandlare av genrer. Inte desto mindre förhåller de sig båda två till just genrekonventioner – inte minst den *suburban gothic* som jag tidigare använt för att begripliggöra *Vem dödade bambi?*. Fagerholms och Kings romaner delar flera element, bland annat sådana knutna till denna genre. Båda texterna utspelar sig på mindre orter, och handlar om hur hela orten påverkas av ett brutalt brott. Jag beskrev ovan hur hela Frankies familj närmast utplånas i efterdunningarna av våldtäkten och mordet, och även övriga delar av den lilla orten dras in i händelsen; här skapas splittring, motsättning, engagemang – men också tystnader. Här skjuter den mördade pojkens bror mördaren, i en folksamling, brottet, våldet och döden får därmed formen av ett slags infektion, som utspelar sig offentligt.

En skillnad är dock offrets identitet – i Kings roman är det en yngre pojke, i Fagerholms en ung men äldre kvinna – att offret är ett barn definierar förövaren som pedofil. Den misstänkta förövaren är här också vuxen –

⁶⁵ Ibid, s. 74.

till skillnad från Fagerholms pojkgäng, och han har en annan roll i samhället genom sin position som coach för idrottslaget. Det innebär att omgivningen reagerar och dömer på ett annat sätt. En annan skillnad är att det visar sig att det monstruösa brottet begåtts av just ett monster, vilket innebär att det skrämmande och främmande, hotet mot orten *egentligen* kommer utifrån. I *Vem dödade bambi?* kommer det inifrån, från orten själv. De koloniala aspekter som lyfts fram av suburban gothic-genren är mer framträdande i Kings roman: här refereras till ursprungsbefolkning och slutligen placeras det verkliga hotet i mexikansk folktro.

Dock finns en parallell mellan El Cucos dubbelgångarnatur och hur pojkarna i *Vem dödade bambi*, Nathan och Gusten, benämns som "utbytbara" – här tematiseras en form av kuslig subjektsupplösning som dessutom komplicerar diverse etiska aspekter. Ytterligare en likhet finns i skildringen av kollektivets tal och tystnad:

Nastiest, vilest, most *unspeakable* murder any of us will ever see, God willing.

(60)

Gold had stopped rocking, but he gave no ground, and he was still staring at Ralph with that expression of almost anthropological wonder. 'Didn't even interview him,' he breathed. 'Didn't. Even. I have never... i have never...

(61)

Här beskrivs mordet som "unspeakable" – som omöjligt att tala om. Och den juridiska processen rör sig kring talet, tillgången till ta och bristen på tal, rätten att inte tala och rekommendationen att inte tala förrän advokaten kommer – vilket knyter samman tigande och skuld (eller tro om skuld), och kontrasterar detta mot medias tal.

Marcy Maitland had no towel to hide her face, and it was her that the cameraman focused on.

'Mrs Maitland!' Bowtie shouted at her. 'Do you have any comment on your husband's arrest?

Have you spoken to him?'

(89)

Här finns ett krav från media om kommenterande, samtidigt som Marcy Maitland upplever det omöjligt att tala. Rätten att tala, har här förvandlats till ett krav, vilket i förlängningen innebär samma typ av ifrågasättande av rättigheter som Saschas insisterande på att hon "skiter i" Gustens "rättvisa".

... sipping from the joke cup Derek had given him last Father's Day. On the side, in big blue letters, it said YOU HAVE THE RIGHT TO REMAIN SILENT UNTIL I DRINK MY COFFEE.

(107)

I denna scen framstår såväl talet som tigandet som ett skämt, relaterat genom en text tryckt på en artefact. Texten blir här del av en sak, uppmaningen/skämtet blir en del av en materiell bakgrund, och antyder ett slags jargong kring idén om talet. I sammanhanget är det dessutom relevant att Saga-Lill är läsare av denna scen, som tematiserar ett faderskap. Saga-Lills egen pappa har vid detta tillfälle flyttat till Norge med sin nya yngre fru – och faderskapet i övrigt i Fagerholms roman representeras av Albinus "Abbe", vars patriarkala beteende går ut över Nathan. Vad innebär läsandet av faderskapet för Saga-Lill? Och läsandet över lag – görs det i en anda av fandom eller kritik? Receptionen nämns aldrig.

'He said he didn't do it!' she screamed at him. 'He said he was innocent! We all heard it, you son of a bitch! As my husband lay dying, HE SAID HE WAS INNOCENT!'

Samuels didn't reply, only turned and went back inside.

159

Här tematiseras tal genom att sägandet markeras genom ett skrik, och att det som skriks är ett referat av ett tal, ett påpekande om vad som sagts. Här läggs talen i lager på lager. Oskulden har uttalats. Det är ett tal på dödsbädden. Och det refereras till det bevittnade talet, det som hörts. Men skriket möts av tystnad. Liksom Fagerholm arbetar King här med textens form: kursiv och versaler. Möjligtvis kan det kursiverade här, liksom i följande citat, relateras till någon form av sanningssägande, men ett sanning som samtidigt framstår som omöjlig och dödsdömd.

The younger Mr Maitland won't tell me anything, Mrs Kelly, because he's been dead for a week. But you don't know that, do you?

'When was the last time the police tried to talk to Peter Maitland? I'm asking as a friend of the family.'

Mrs Kelly considered this, then said: 'I don't believe you, and I'm not answering your questions.'

(255)

I texten uppstår här en förhandling mellan tal och tystnad, en förskjutning mellan valet att tala och oförmågan att tala, genom en skildring av försök att prata med den som inte vill eller inte kan tala. Dessa etiska distinktioner synliggörs i Kings roman på ett sätt som liknar ovan skildrade kopp-text-scen – som kan jämföras med tandläkarmottagningens skylt i Fagerholms roman:

What did were the words on his fingers: CANT on the right hand, MUST on the left.

288

Orden är här tatuerade på fingrarna, vilket ger orden en form av materialitet, knuten både till en konkret kroppslighet och till en (något uppskruvad) fängelsetradition. Valen av ord tematiserar det som utgör såväl Kings som Fagerholms fråga eller etiska kluster: Vad är omöjligt att göra, och vad måste göras? Dessa positioner representeras här av olika händer – men ändå samma kropp.

Vidare använder sig King liksom Fagerholm av ryktet och rimmet:

‘People said all those things about Terry,’ Marcy murmured.

‘Means nothing,’ Samuels protested. ‘People said the same things about Ted Bundy.’

(313)

‘There was a rhyme about *El Cuco*,’ Yune said, ‘*Abuela* used to sing it sometimes, at night.

Duérmete, niño, duérmete ya... can’t remember the rest.’

(325)

Båda texterna befinner sig i en flerspråkig kontext (även om flerpråkigheten i *Vem dödade bambi?* är betydligt mindre framträdande än i andra romaner av Fagerholm). Såväl ryktet som rimmet poängterar språkets kollektiva aspekt. Det rör sig sig genom minnen och återgivanden.

Rimmet i Kings roman relaterar till det övernaturliga – vilket senare diskuteras i förhållande till metaforen:

It was smart. Logical. But could you amend it to *Once you eliminate the natural, whatever remains must be supernatural?*

(175)

Strip away the metaphors, Jeannie had said, *and you are left with the inexplicable. The supernatural.*

Only that’s not possible. The supernatural may exist in books and movies, but not in the real world.

(204)

Här ställs det övernaturliga och oförklarliga upp som en motpol till det metaforiska. Uttalandet kan bidra till en intressant belysning av Fagerholms arbete med metaforer – dessa metaforer rör sig ofta i gränstrakten mellan det materiella och det metaforiska – såsom upprepandet av huset som en organism. Om det metaforiska lagret tas bort – innebär det att en då ”tvingas” läsa huset som en ”faktisk” organism, som därmed fungerar som en form av agent – är det *huset* som gör våldtäkten, är det det att villastan är en *villastad* som gör våldet möjligt? Och är det då, möjligt i böcker och film men inte i verkligheten, och likväl, reducerat till det naturliga (organismens konnotationer till det biologiska) berövat det naturliga och utelämnat till; *vad?*

Jag har här utifrån en läsning av Kings *The Outsider*, lyft fram hur en komparativ läsning kan öppna upp för nya förståelser av motiv. *The Outsider* kommer in i texten genom att Saga-Lill bär på boken – och dess titel anknyter vidare till främlingsmotivet. Saga-Lills läsning är det mest konkreta referenserna till annan litteratur i *Vem dödade bambi?* I det följande redogör jag för hur hennes relation till Karen Blixens *Den afrikanska farmen* (1937).

Att läsa Fagerholm med King

Saga-Lills mamma heter Karen. Och Saga-Lill döper sin berättelse om barndomen till ”Ut ur Afrika”, eftersom mamman refererat till Blixens bok som ”vår bok”, samt upprepar frasen ”I once had a farm”. Jag kommer här läsa Fagerholms roman genom Blixens *Den afrikanska farmen* med fokus på frågan vad det innebär att Saga-Lill refererar till den; vad det gör med blicken, med rätten att ta sig an berättelsen, med tänkandet på sig själv och andra såsom berättelser, och det potentiellt problematiska i detta.

Moa Matthis skriver i förordet till Lind&Co:s utgåva från 2022:

Är *Den afrikanska farmen* alltså en självbiografi? Den har kallats en stilbildande vit, kolonial memoarbok, ett mått på bokens inflytande, men inte avsett som beröm. Den har också kallats feodalfantasi och djupt rasistisk. Den kenyanska författaren Ngũgĩ wa Thiong’o har beskrivit den som den farligaste bok som skrivits om Afrika, *därför att bokens rasism övertygande framställs som kärlek*.

(2022, 11, min kursivering)

Men berättelsens allra första ord är ”Jag”, och genom historierna om Kamante och Lulu, massajer och kikuyer, död, dans och drömmar, är det *jaget en konstant, samlande kraft som om och om igen skapar villkoren för ordning, rättvisa och livets fortbestånd*.

(12, min kursivering)

Matthis lyfter här fram det rasistiska i Blixens skildring – låter ”tidsanda” och jag gå i konversation (rasismen framstår som både resultat av en tidsanda och ett subjekts agerande – genom språk) med varandra. Gränsen mellan berättelse och liv framstår som otydlig – just för att livet och jaget, görs till berättelse. Berättandet och berättarpositionen skrivs fram som det mest centrala, och relateras till farlighet, till kärlek, till makt och till juridik. Berättandet av jaget synliggörs också som ett berättande av andra personer deras agerande, och platser. Jaget som Matthis skriver om är det berättade jaget, det som endast blir möjligt om en ”tänker på sig såsom en

berättelse” – och inte bara tänker, utan också *skriver*. Det är genom berättelsen som den farliga och rasistiska kärleken blir möjlig.

När Saga-Lill aktiverar denna berättelse som en litterär referens, görs mammans position (som den som vurmar för Blixen), till en position av samtidigt övertygande kärlek och en form av farlighet. Genom en parallell till en rasistisk historia – som samtidigt är en bild av en stark kvinna, en form av vit överklassfeminism – placeras Saga-Lills förmåga att tala som ett jag i en komplicerad position – utgör hennes jag en möjlighet till röst, och på vilka premisser, och vems bekostnad, ges hon denna möjlighet? Berättelsen relateras till en litteratur som kanoniserats, men som också kritiserats. Det placerar berättaren i en prekär maktposition, i ett navigerande mellan familj och plats, självframställande, romantisering, bibliska konnotationer, pastoral och våld. Att som Saga-Lill tala som ett jag är därmed inte enkelt. Och säger något om den flick- eller kvinnoposition ur vilken hennes tal med nödvändighet blir ett slags intrång, ett tvivel, ett berättande om berättandet.

Läsandet av Blixens *Dena afrikanska farmen*, parallellt med Fagerholms *Vem dödade bambi?* öppnar upp för diskussioner om *vem* som berättar, om inifrånperspektivets (o)möjlighet – kan ett ”jag” finnas och på vilka premisser har jaget tillgång sin röst – och vem skadas potentiellt genom denna röst? Hur hänger idéer om civilisation, modernitet och framsteg samman med kön, natur, våld och vildhet? Och vad ska en som läsare göra med det tvetydigt etiska – det som kräver *något* av en, men där en är osäker på *vad* kravet går ut på?

Blixen använder sig av ett metaforpråk, som bitvis liknar Fagerholms.

Man tyckte att fabriken hängde mitt i den väldiga tropiknatten som en juvel i en svart flickas öra. 23

Här finns ett slags svulstighet i språket, som binder samman språk, metafor och kropp, och skriver fram skönhet *genom* femininitet och svarhet – en skönhet hos industrin. Civilisationen liknas här med vid ett smycke (här kan paralleller också dras till utvinning av ädelstenar eller ädelmetaller ur just afrikansk mark – vilket bildar en cirkelrörelse i resonamenget kring natur och industri). Användandet av det allmänna ”man”, uttrycker en kollektiv utsagoposition, som i sammanhanget tydlig är Blixens. Denna typ av uttalanden, en formulering av en situation eller en beskrivning, genom ett uppenbart poetiskt språk, utifrån en position som gör anspråk på ett slags allmän utsaga, liknar till viss del aforismens form, men också den berättarinstans i *Vem dödade bambi* som redogör för händelser och värderingar av dessa händelser. Uttalanden om ”civilisationen” är centrala hos Blixen – och tematiseras dessutom hos Fagerholm genom Saga-Lills och Gustens diskussion om byggnader och berättande/bloggande:

”Men så pretentiöst! Ska du inte starta en blogg och börja blogga du också? *Vittnesbörd över en civilisation?*” 222

Det är lite oklart om det är Saga-Lill eller Gusten som säger detta – och det lite hånfulla i tonfallet sammanfaller samtidigt med en stor känslighet och uppgiven gråt. Civilisationen är både en ingång till något komiskt storslaget, och något som kräver tröst. Hos Blixen är civilisationen tydligt rasifierad, men också ifrågasatt:

Inget tamt djur kan förhålla sig så fullkomligt tyst som ett vilt djur. Vi civiliserade folkslag har förlorat förmågan att vara stilla och måste tillbringa många timmar i tystnad med det vilda livet innan det vill uppta oss bland sig. 31

Tystnaden beskrivs här som knuten till vildheten, och talet blir därmed ett slags resultat av civilisationen. Tystnaden i Fagerholms roman ligger hos Sascha – vilket öppnar upp för en möjlighet att läsa Sascha som potentiellt ociviliserad och vild. Hon vägrar anpassa sig till ett tal – är det ett resultat av en vildhet? Hon beskrivs när hon dyker upp som ”vild, förstörd (enligt somliga) och vacker” (248), och senare som ”(vilda, galna Sascha Anckar!)” (345). Civilisationen och Sascha ställs därmed till viss del i motsatsposition. Civilisationen presenteras som om den sviker Sascha, vilket ifrågasätter hela civilisationens premisser och avslöjar dess våld – vilket till viss del följer den rörelse Blixen målar upp, där vildhetens tystnad framstår som eftersträfvansvärd. Samtidigt finns en form av komplex voyeurism inför det vilda:

Det var inte lätt att lära känna infödingarna. De var mycket lyhörda och skygga. Skrämda man dem kunde de med ens dra sig tillbaka till sin egen värld, likt viltet som vid en häftig rörelse från vår sida är borta, helt enkelt inte finns där längre. Innan man kände en inföding väl var det nästan omöjligt att få direkt svar av honom. 34

Kommunikationens roll för civilisationen förstärks här. Kommunikationen – det ”direkta svaret” – framstår som grunden för det civiliserade. Eftersom Fagerholms roman, liksom Saschas beteende, är just ett slags undvikande av det direkta svaret, utgör både romanen och Sascha, lästa genom denna förståelse av civilisationen, ett slags förhandling av vildhet och civilisation. Denna förhandling görs dock utifrån en prekär och utsatt situation. Sascha har tystnaden och undvikandet av talet som sitt enda vapen. Episoden kan också ställas i relation till

Saga-Lills berättande. Saga-Lills berättande präglas av ett försök att, genom berättande, ”lära känna” – och även om de personer hon skildrar inte har samma strukturella maktposition i förhållande till henne, innebär berättarpositionen ett slags navigerande kring det undanlidande. Saga-Lill berättar aldrig specifikt om Sascha – men placeringen av berättelserna bredvid varandra, låter berättadets tomrum, det som inte berättas, utgöra ett slags centrum. Hos Blixen får berättelsen också en fysisk aspekt – som samtidigt blir metaforisk:

Se, Msabu, sade han, det [Odysseus] är en bra bok. Den hänger ihop från den ena ändan till den andra. Inte ens om man tar den i ryggen och skakar den kraftigt går den sönder. Den man som har skrivit den är klok. Men vad du skriver, fortsatte han föraktfullt, men också med ett visst uppriktigt deltagande, det finns ju inget sammanhang i. En del ligger här, en del där. När folk kommer in och glömmar att stänga dörren blåser det omkring, en del blåser ner på golvet och du blir arg. Det blir ingen bra bok.

67

Kamante läser här boken som artefakt och material – den fysiska boken saknar sammanhållning. Han anklagar Blixen för att inte göra en riktig eller bra bok, att inte vara en klok man – Blixens skildring av hur Kamante då förstår boken som enbart fysisk kan då läsas som ett slags hämnd eller försvar mot kritiken. Det finns något skevt och till viss del komiskt i hur boken blir detta förmål vars delar flyger i vinden: en bild som passar som beskrivning av Fagerolms roman, inte minst – men även som metafor för det internet på vilket det mesta skrivandet i *Vem dödade bambi?* äger rum. Samtidigt säger Kamantes kommentar något om berättelsens byggnad. Den goda och kloka boken ska hänga ihop och inte gå sönder. Den berättelse som inte fungerar så, genererar både förakt och medlidande.

Senare kopplas Blixens berättande till det jag som Matthis talar om i förordet, och en vilja att placera detta jag i världen:

Jag kan en sång om Afrika [...] Kan Afrika också en sång om mig? Darrar någonsin luften över slätterna med en färg som jag varit klädd i, leker barnen en lek vari mitt namn förekommer, kastar fullmånen en skugga över gruset på vägen upp mot huset som liknar min?

102

Här avslöjas ett slags egoism: jaget hade velat ha lika stor roll i världen, som världen har i jaget. Situationen parafraseras i Emmys bloggande – viljan att bli läst, att finnas i världen, få betydelse i den, upprätta en relation med Världen – inte med enskilda personer i den. Jaget blir härmed ett slags kollektiv angelägenhet, eller gör anspråk på att vara mer än en enskild del – det är ett jag som ser sig som nästan metafysiskt, och uttrycker en vilja att vara del av världen som mer är ett fysiskt jag. Denna relation mellan jaget och den andra formuleras vidare som:

En vit man som ville säga något vackert åt oss skulle ha skrivit:

”Jag kan aldrig glömma Er.”

Men afrikanen säger:

”Vi tror inte om dig att du någonsin kan glömma oss.”

104

Här omförhandlas (västerländska) idéer om komplimanger. Att minnas eller att bli ihågkommen. Vem gör avtryck på vem och vad är en gåva eller att uppmärksamma respektive influera? Är det mer av en bekräftelse av den andra, att påpeka att *jag* inte kommer glömma *den*, eller att *den* inte kommer glömma *mig*? Och vem har råd att inta vilken position i denna relationella minnespraktik? Det finns ett maktperspektiv här. Meningen: ”Vi tror inte om dig att du någonsin kan glömma oss”, hade kunnat sägas av Sascha, som den enda form av makt hon har, att inte låta sig bli bortglömd. Det är ett slags försök till makt, som rör sig genom klass och kön. En tvetydighet i relationen mellan jaget och kollektivet.

Nedan följer ytterligare några passager, som i en fragmentarisk helhet skapar ett slags prismaartad inblick i den navigering mellan etik, tvetydighet, makt och våld som Blixen gör och som kan användas som förståelsehorisont för hur också Fagerholms roman (om)förhandlar juridik, kön och språk.

Men Lullu [hinden] var inte from. Hon var full av den så kallade fan. Hon hade till fulländning utvecklat den speciellt kvinnliga egenskapen att se ut som om hon befann sig i försvarsställning och uteslutande var inriktad på att bevara sitt oberoende, medan hon i verkligheten med varje nerv inom sig var inställd på ett blixtnsnabbt angrepp.

93

Det är något egendomligt ödesdigert och avgjort över ett enstaka skott om natten, det är som om någon ropat ett budskap åt oss i ett enda ord och inte vill upprepa det.

110

Men han fördjupar sig lidelsefullt i invecklade beräkningar över hur en förbrytelse eller olycka ska omsättas i ett visst antal får eller getter [...] När jag först kom till Afrika gick denna tankegång stick i stäv mot mina egna begrepp om rätt och orätt.

123

Förklaringen till att infödingarna själva ville ha mig till domare och att de tillmätte mina domar något som helst värde måste emellertid sökas i deras säregna mytologiska eller teologiska läggning.

127

Allt detta var sorgligt att tänka på. Jag red hem.

132

[...] ritual som hörde samman med det jungfruliga idealet och dess dyrkan [...] Bakom flickornas eviga, ståndaktiga Nej, nej, nej! fanns det en stor givmildhet och bakom deras pryderi skratlust och dödsförakt.

211

Jag vill vara en civiliserad människa, jag vill älska min motståndares stolthet, mina tjänares, min älskares stolthet, och i all ödmjukhet ska mitt hus mitt i vildmarken vara en civiliserad plats.

299

Men inför oxarna på farmen kände jag det som jag antar en kung måste känna det inför sina arbetslösa: Ni är jag och jag är ni.

301

I många avseenden liknar förhållandet mellan den vita rasen och den svarta rasen i Afrika förhållandet mellan de båda könen.

Om det ena av de båda könen fick veta att det inte spelade större roll i det andra könets liv än detta andra kön spelar i dess eget liv skulle det bli djupt skakat och sårat.

303

Men Europas rättsbegrepp är olika Afrikas och den jury av vita män som fick saken om hand sysselsatte sig först och främst med frågan om skuld. Anklagelsen kunde komma att lyda på: mord, dråp eller misshandel. Domaren inpräntade till att börja med hos juryn att en förbrytares natur måste bedömas efter avsikten och inte efter utgången.

320

Blixens text rör sig, genom det koloniala, kring frågor om rätt, rättvisa och det juridiska – och hur juridiken består av personer som dömer. Makten är en vit domare, och rättvisan framstår som mytologiskt, narratologiskt motiverad. Rättvisan skrivs fram som ett västerländskt kapital – vilket reflekteras i hur Sascha säger till Gusten att hon ”skiter i hans rättvisa”, medan den ekonomiska uppgörelsen framstår som mer gynnsam, och därigenom moraliskt oförsvabar, men konkret ekonomiskt motiverad. Här finns också det religiösa med, i en navigering mellan stolthet och kärlek – där dessa förmågor också knyts exklusivt till ”det civiliserade”. Kön förhandlas fram genom avståndstagande och djurmetaforer, och ett utsnitt ur en bröllopsdiskurs som bygger på flickors utsatthet och icke-konsent. Slutligen utgör texten också en komplex strukturering av jag-kollektiv: Jagets position är sådant att det kan lämna (rida iväg). Samtidigt sker ett slags hierarkisk subjektsupplösning: kungen blir del av ”sitt rike”, och upplöses som enskild person.

Kollektivet, som kompliceras i Blixens verk av det koloniala, av ägandet, av kön och klass, framstår som komplicerat i relation till ett jag som omöjliggörs, oavsett vilken plats det försöker ta i samhällshierarkin. Farmens mikrocivilisation, kan fungera som en spegel, genom vilken Gråbbos och villastans civilisationsförsök kan förstås eller missförstås. Att Fagerholm skriver in Blixens verk som referenspunkt, bygger en konkret intertextuell relation. Min läsning har endast plockat ut ett fåtal motiv och episoder, där jag hittar paralleller och möjliga konversationer. Frågan som dock hela tiden cirkulerar kring denna parallell läsning rör kolonialismen och rasismen: Hur förstå denna i den vita kontext som Saga-Lills Gråbbo utgör? Öppnar den upp för något, synliggör den något – eller blir den ett stickspår som endast förvirrar?

I det följande fortsätter jag den intertextuella läsningen med en form av intratextuell analys, där Fagerholms tidigare verk får tala med *Vem dödade bambi?*

Att läsa Fagerholm med Fagerholm⁶⁶

⁶⁶ Ursäkt att texten nu rör sig bort från striktheten, det har den väl gjort ett tag, men nu orkar jag inte mer. Skrivande måste få skriva sig, skrivandet måste få göra sin kunskap. Förlåt.

Kan en vara ett kollektiv med sig själv? Kanske framstår det som paradoxalt – men de omförhandlingar av relationen jaget/individ-kollektivet som min analys hittills försökt ge sig in i, öppnar ändå upp för en möjlighet. Kaisa Kurikka skriver angående Fagerholms *DIVA*, med referens till Deleuze och Guattaris termer ”minority literature” och ”becoming” att

minor literature is closely related to its political nature. Deleuze and Guattari write that in it everything takes on a collective value, and that ‘the political domain has contaminated every statement’: becoming-minor is produced by a collective assemblage of enunciation. The answer to the question ‘Who is speaking in *DIVA*?’ appears to be manifold. (2016, 45)

Att pasta att det finns många som talar i *DIVA* kan verkar absurt – eftersom Diva som berättare utgör ett slags överväldigande jag! Ändå läser Kurikka Fagerholms stil som kollektiv. Detta kollektiva innebär ett slags samtal. En mängd röster. *DIVA* innebär en skevning av det kollektiv som byggs av den västerländska civilisationens vagga – det som man förhåller sig till och mot, skrivandets och språkets kollektiv. Mängden intertexter i texten, samtalen med filosofer, rör sig – på samma sätt som i *Vem dödade bambi?* i ett slags dans med de faktiska relationer som förekommer i texten. Dessa utgörs av: Sannamaria och Kari – vilka står för systerskapet, syskonskapet, den våldsamma och radikala vårdkonstruktion som detta utgör; Divas relation till mamman;⁶⁷ Frances – i denna vänskap finns så mycket lesbiskt; och dessa nära relationer i kontrast till pk-fåglarna och skelettfåglarna: Det finns flickor som är fåglar – vilket vidgar kollektivet till att omfamna det materiellt och metaforiskt icke-mänskliga.

Underbara kvinnor vid vatten, heter ”en roman om syskon”. Jag läser om FAMILJEN. Berättelsen om familjen, hur den träffades – genom sjöjungfrun, en utklädnad och frekshow och ett slags våldsam femininitet. Här finns: de olika familjernas kollektiv; klasskillnader och rikedomens kollektiv; markeringen av tillhörighet genom materiella ting; det amerikanska – nationen som kollektiv – att knyta sig till en annan nation; brunetternas hjärtlösa skratt – utseendets kollektiv; sommarparadisets kollektiv – platsen; centralt för alla dessa är handlingen: att förhandla om tillhörighet. Här finns: Jazzmusiken. Rosa som tar sig in i familjen och därmed avslöjar familjen som en porös enhet. Bella och Rosa: Strandkvinnorna: som utgör ett slags könens kollektiv. Här finns: Fotografiet – i *Vem dödade bambi?* görs fotografiet av Emmy och Saga-Lill, ett blodigt lesbiskt fotograferande, samt av Cosmo, som gör Emmy till en kaninhybrid och i detta till en metafor för Sascha. I *Underbara kvinnor* uppmärksammas placeringen av kropparna på bilden, och kommentaren: ”i så fall Bella, säger Rosa, är vi två av samma sort”. Här avslöjas ett slags, navigering kring likhet. På en födelsedagsfest förekommer också ett foto av gruppen, som tillåter en utvidgning kring att organisera, berättelsen om kollektivet. Så finns Rosa och bella och *skvallret*: TALET SOM KOLLEKTIV OCH AVSKILJANDE. ”Bella och Rosa; de passar ihop, de liknar.” Ängels (de heter ängel – vad gör änglarna med mänskligheten? *Angels in America*?) lämnar. Bella blir lämnad av Rosa. Bella står inte ut med Maj Johansson. Maj är som kvinnoarbete, arbete, inte flärd. ”Renee. Så småningom får allt han observerar och gör med henne att göra. Hon är den han ska berätta allt för.” Här riktas talet mot en person, vilket bygger in berättelsen i relationerna. Berättelsen är, därigenom, grunden för kollektivet, och vice versa. Ständigt återkommer texten till: PLACERINGARNA PÅ PLATSEN. Kropparnas specifika positioner. Bellas och Rosas bröst. Jag tänker: ROSA & BELLA: LESBISKHETEN.⁶⁸ Platsen som avskild från det verkliga livet. Paradiset. ”Han har sett Maj Johansson lämna festen när det är som roligast” – Maj som är outsidersn som skapar de andras kollektiv. ”Det existerar inga förbindelser mellan stadsliv och sommarliv”: TIDENS BEGRÄNSADE KOLLEKTIV. Till skillnad från *DIVA* refererar inte *Underbara kvinnor* så öppet till det filosofiska, men här finns referenser till amerikansk musik i film – och dessa är: KOLLEKTIVETS REFERENSER! Noterar: MATERIALITETEN! ”Ungar”, Strandkvinnorna. Hushållet. KOLLEKTIV OCH LIVSSTIL. ”Det är nämligen så att under den här fasaden är det någon eller något i Rosa som går omkring och gnolar Bella-Rosa, Bella-Rosa, med ett fänigt leende. Men en sak, det är ingen lek.” Liksom Emmy och Saga-

⁶⁷ Som ett förslag till framtida forskning ligger frågan om Moderskapet i Fagerholms romaner. Detta är en position som genomlyses och skevas och queeras på många plan. I *Vem dödade bambi?* är mödrarna cancersjuka bästisar och karriärkvinnor, lämnade av männen, de enda som tar ansvar för barnen – men också dem som barnen måste ta ansvar för. Relationerna infiltreras av etiska komplikationer, och ett upplöst jag som klampar sig fast i jaget. Modern är aldrig ensam. Modern är aldrig modern. Modern är både postmodern och uråldrig, hon är en cancer i sig själv och på de andra... Modern finns i Fagerholms andra romaner: *DIVA*, *Underbara kvinnor vid vattnet*, *Glitterscenen*, och hon är alltid en plats för komplexitet.

⁶⁸ Som förslag till framtiden utgör en undersökning av de lesbiska kontinuumen i Fagerholms samtliga berättelser: Vad gör dessa bestisrelation, dessa nära fiendskaper, dessa komplicerade flickvänner. Hur kan jag läsa dem med min lesbiska blick?

Lill i *Vem dödade bambi?* försöker söka ett liv, ett annat liv, så är kvinnorollerna i *Underbara kvinnor* förhandlingar om vardagsexistentiella situation: Rosa är tillbaka, att vilja ha ett annat liv. Att inte kunna vara hemmafru. Uppväxten, Thomas. Hemligheter. Något måste hända. Kajus vill att Thomas ska ha jämnåriga pojkamrater. Här finns: Renee-Erkki-Thomas: testandet av olika trianglar – som återkommer i Saga-Lill-Gusten-Emmy. (O)möjligheten att LÄMNA. Erkki får inte vara med. UTESLUTNINGENS MEKANISMER. Vuxna och barn – kategorisering och omformulering. "Filmstjärnan" – den som blir kollektivets centrum, hierarkier och synlighet. Maj: *de där människorna*. Att paradiset liksom infiltreras, olika idéer om platsen och om anständighet och mål i livet. Katastroferna. PLATSEN: VÄRLDEN, RESAN OCH DET BEGRÄNSADE. Att fara till Sverige. KROPPARNAS OCH KLÄDERNAS KOLLEKTIV. "Renée och Gabbe, tänker Thomas. Hur är de när de är tillsammans?" AVUNDSJUKAN. Bella är egentligen blondin – färgen som ska ta en in i utseendets kollektiv. Kollektivet som skapas genom kontrasten till Maj Johansson. Jag tänker: HANDLAR ALLA DESSA TEXTER OM DE PERSONER SOM GENOM ATT VARA STRANGERS SKAPAR KOLLEKTIVEN? Risker att bli en stranger och uteslutas. Resa ensam och tillsammans. Att resa bort och komma tillbaka. Endabarnet – ÄR INTE DETTA EN ROMAN OM ICKE-SYSKON? HUR ÄR DEN EN ROMAN OM SYSKON? Renee försvinner. Att rymma, att lämna. ATT BEHÖVA TA SIG UT UR KOLLEKTIVET. "Thomas blir en pojke utan sommarparadis." Bella får ett barn i Sverige, hur det narreras, därigenom: HISTORIEN OM FAMILJEN. "Isabellas saker – hela ens barndom i en ask liksom." *Det övergivna barnet*. Renee blir (kanske?) våldtagen och Renee dör – ett återkommande motiv i Fagerholms romaner. Berättelserna om vad som hände. ENSAMHETEN. *De utvalda. Let all the children boogie*.

Jag läser *Underbara kvinnor* och *Vem dödade bambi?* som undersökningar av liknande klassgemenskaper. Här finns överklassen – som verkar både sammanförande och splittrande på kollektivet: över/över-medelklass-kollektivet existerar enbart på grund av uteslutningsmekanismerna som tillämpas gentemot andra klasser.

Lola uppochner är en deckare, är en lek med deckargenren. Romanen cirklar kring ett brott, mordet på Flemming Pettersson, men driver meckarmotivet till sin spets och bortanför spetsens gräns. Det uttrycks flera gånger hur alla inblandade, inklusive poliserna, sett på teve hur detektivarbetet går till. Det här är en roman om och av språket. Upprepningarna av fasta uttryck, ibland citat, bygger upp såväl den poetiska världen som spänningen. Här berättas hela tiden något, ett förljuget narrativ, hundratals sådana, som gör det nästan omöjligt för läsaren att veta något om vad som "verkligen" hände.

Trots att detta är berättelsen om mordet på en pojke, så är det ännu mer en roman om feminiteter. Det dukas upp en rad möjliga feminiteter på den Höstmiddag som Minnie Petersson ordnar, sjutton år efter mordet. Här finns den Galna Kvinnan, här finns dockmotivet: Lola (jag tänker på *Lola rennt*, en springande docka) skräckinjagande och oåtkomlig och i behov av omvårdnad, här finns frånskilda mödrar och unga flickor. Flickskapet skildras i grupp och i ensamhet. Här finns de sjuka flickorna, Fanny som dog i anorexi sexton år gammal, och de begränsade, rullstolsburna Anita som skrapar efter gemenskap. Här finns Skelettfåglarna (hämtade från *DIVA*).

Det här är en roman om BYGDEN, den lilla orten Flatnäs. Det är en berättelse om att vara i fara, ty, att vara flicka här, liksom på alla platser, är att vara i fara. Fagerholm refererar till Anja Snellmans *Rädslands geografi*, en berättelse om våldtäkt och hämnd:

"Titta. Jag har rädslan här, i min lilla hand, din rädsla, kom och titta –"

"Rädslands geografi" beskriver platser där man inte kan röra sig, osäkra platser och andra platser, som är säkra.

KVINNOKUNSKAP, JANA. När man inringar det närmare.

Vad varje kvinna bör veta om att röra sig i mörker –"

NEJ!

s. 161

Bygden är en osäker plats. Den bevitnas av befolkningen, bland annat av barnarmén, som växer upp. Mordet på Flemming är inte bara ett brott mot en enskild person, det är ett brott mot hela bygden. Och det är hela bygden som är offer och förövre, alla är skyldiga, ingen går säker. Texten snirklar sig runt brottet, berättar allt omkring. Berättar (sanning eller göra) konsekvenserna.

(I mina anteckningar från läsningen har jag skrivit:

Gå för mig.

Dagarnas skum:

Dagarnas skum (originaltitel: *L'Écume des jours*) är en roman från 1947 av Boris Vian.

Colin är ung, god, rik och vacker, och lever i Paris med sin mästarkock Nicolas som tillagar de mest fantastiska depraverade rätter. Hans fattige vän Chick är ingenjör och dyrkar författaren Jean-Sol Partre. Colin träffar den sköna Chloë och Chick den sköna Alise. De blir förälskade och gifter sig. Allt verkar underbart förutom Chloës tilltagande sjukdom, och vid ett läkarbesök

får de veta att Chloë har en näckros i lungan som hotar hennes liv. Hon blir allt sjukare, rummen i Colins lägenhet blir mindre, hans pengar försvinner i allt snabbare takt, Nicolas mat blir av allt enklare slag, Chicks maniska samlande på allt som har med Partre att göra driver honom in i fattigdomen och hela världen runt omkring dem mörknar och sluts kring dem i allt snabbare takt. Jag minns inte längre varför så mycket av detta arbete går ut på att försöka minnas.)

Ytterligare om *Lola* finns:

Personförteckningen, mängden människor. Skelettfåglarna/barnarmén. Människoträdgården. Att återvända. RÖRELSEN. Familjerna som fastnat i husen, husen som fastnat i familjerna. Att äga. Att inte höra till *creme de la creme*. (Allt detta som återkommer i *Vem dödade bambi?* det bildas ett universum där människor hör samman med sina hus, där de o-tillhör, eller tillhör genom sin o-tillhörighet. Rörelserna fram och tillbaka mellan platserna, att aldrig "bli fri" från en plats, hur platser och mötet och vänskaper formuleras, snärtigt och vitsigt och distanserat, som en smärta som måste hållas på avstånd.) "Höstmiddag för flickorna." Alla personer är berättelser, skvallret. Den Galna Kvinnan: hur *madness* används för att skapa *sane*. Flatnäs: Skitviken: Folktomheten. Att Jana plötsligt blivit inbjuden till flickorna: *Hon var ju aldrig med*. KOLLEKTIVET SOM PLÖTSLIGT FÅR ANDRA LAGAR FÖR INNESLUTNING. *De utvalda*. ATT DETTA ÅTERKOMMER: UTVALDHETEN! Anitas ensamhet i rullstolen, högst upp i kvarnen. "Inte känner han ju igen henne, varför skulle han?" DET VAGA IGENKÄNNANDET. SKEVHETEN: IGENKÄND MEN ÄNDÅ INTE, ATT SE PÅ AVSTÅND, INTE VETA, FRÄMMANDE ELLER INTE. Kusinerna Henrik och Flemming. Förbindelsen är inte släktskapet. Utan just synkroniseringen. Lika delar värme, längtan, främlingskap. *Prinsarna, prinsessorna*. ALLT DETTA SOM KLASSKILDRINGAR. Idrott och anorexi och död. *Den här ensamheten*: NATUREN. Att hitta Flemming Pettersson mördad. *Girl Interrupted*. Dagarnas skum. *Kusinerna*: VAD INNEBÄR SLÄKTSKAP? "Vi är ju släkt och vårt hem är öppet för alla vi håller av": den inkluderande exklusiviteten. PORÖS. RISKFYLLD. *Därför också fågel*. Fågelfri. (Jag noterar: UPPREPNINGEN AV UTTRYCKEN I ROMAN TILL ROMAN. VÄRLDEN SOM SKAPAS. BÖCKERNAS KOLLEKTIV.) Kan man vara fri i kollektivet? *Satans ensam*. "Sällskapslivet i vår lilla krets" – EXKLUSIVITETEN. Fester och gäster. Förvuxna ungar. Skelettfåglarna. Föräldrarna. Och "pojkar" hade skrattat med. NAMNGIVANDET. *Performans*. Det där ordet: "Gossarna". Tvillingarna. "För sådan är stämningen kring den här samlingen i högsta grad. Glämsig och sinister, dov. Inget prat. Mummel bara." Idyll och utbölningar. Gravarna och de döda. ARMEN. Rädslans geografi! *Barnarméns osynliga härförare*. *Vi är skelettfåglarna kraa kraa* Sanning eller göra.

"Ser sig om. Barnen är borta.

Alla är borta.

Tomt.

Som om ingen nånsin varit här."

Bögarna. *Lola* är en docka. Club of the Outrageous. Sjukdom och självmord. KOLLEKTIVET SOM/GENOM LEKEN. "Civilisationens undergång" – ATT ALLTID REFERERA TILL CIVILISATIONEN – VAD ÄR FAGERHOLMS RELATION TILL CIVILISATIONEN, ÄR DEN FÄNGELSE ELLER ÄR DEN FRISTAD? "Världen utanför Flatnäs och Hålla öppnade sig med ett slag. Och det var inte världen utanför, annanstans. Det var den världen som hela tiden fanns parallellt." MAKTRASPEKTERNA. Walk for me. Skrivandet. "På flatnässvenska." Känner och känner inte igen. Det semi-främmande. Det kusliga. KOLLEKTIVETS KUSLIGHET OCH NYCKFULLHET. KROPPARNAS PLACERING: MELLAN, BAKOM, I RUMMET. Älskare. Politiken och ekonomin. Familjerna i husen. "Flickor, flickor, dessa flickor överallt" skogen. *Varför kan inte alla vara snälla med varandra? Handikappföreningen inbjuden*. Att som rullstolsburen bli en egen förening, det ensamma kollektivet. Flykt och hemkomst. *Kroppens lust och själens obotliga ensamhet*. (Jag undrar: HUR SKA JAG SKRIVA OM KOLLEKTIVETS ENSAMHET?) "Sånt här äter man inte ute i stora världen. Men en gång landetflicka alltid det." Gästernas upplevelse. "Skelettfåglar. Ett ögonblick av främlingskap." "att vara tvilling: man är aldrig, ens när man är särskild, skild, helt fristående." "Vi är alla ensamma." ENSAMHETEN SOM UPPREPAS OCH UPPREPAS. Redogörelsen för hur staden ser ut. Byggnaderna. "Å andra sidan, allt som finns: historien, människorna, händelserna, allt det där som bara är, som aldrig kan bli ett varumärke, för att det helt enkelt inte är det, förstörs då..." Fotografierna. Pusslet, ängeln. Det destruktiva flickkollektivet, vuxna flickor, reckless. Slutar med Anna Svanberg död i båtuset nästa dag. Åter: cirklandet kring BROTTET som händer på ORTEN. Deckaren. Förluster som delas och förluster som inte delas. Allt försvinner. Ett kollektivt utdöende. Bilder, föreställningar. Du inträder nu i människohjärtat. Förlorade allt. "Hon har skrivit böcker om oss. Och blivit världsberömd" att erkänna mordet. Minnie dödar flemming. Och anna. Skotten. True crime.

"Han blev en fågel.

Vilken fågel?

alla fåglar. Precis som jag."

Jag märker när jag läser mina läsanmärkingar, att Fagerholms värld är stor och omfattande, omfamnande, och ändå så snäv. Här finns den lilla, lilla orten, klaustrofobisk, och här finns de väldigt konkreta sakerna, motiven, som repeteras och repeteras, tills det är oklart vad de *betyder*, tills de fått en mening bortanför sig själva. På det sättet byggs ett kollektiv upp, mellan texterna, som verkar separatistiskt parallellt med dess utåtblickande på världen och analys av strukturer genom detta egna.

I *Den amerikanska flickan* och *Glitterscenen* finns, i första delen:

Trakten. Främlingen. Doris Natt och Sandra Dag. Doris är död. Ensamheten&Rädslan. Jag är en främmande fågel, är du det med? *Barnen kom till Vinterträdgården. In mot det klara, skarpa skenet gick de, mot människorna och festen, till allt i den.* Traktens geografi och ekonomi. "Privat område" Havsungarna på Andra Udden. De elaka barnen. Ingen kan stoppa leken. *Ingen kände min ros i världen utom jag.* Eddie och Bengt. Eddie, Björn och Bengt. *Trakten hatar sig.* SJÄLVHATET! Triangelndrama. Hon var ju inte härifrån. Huset i den dyigare delen av skogen. *Lyssna på huset, det är en organism.* UPPREPNING. Tvåsamhet och triangelndrama. BROTT. Ängeln återkommer. *Allt som var så öppet blev en slutet värld igen.* mor-dotter. Fotografera: DOKUMENTATIONEN SOM KOLLEKTIV. Harmyntheten: klyvnaden som en inställning till livet. KOLLEKTIVITETEN SOM SPILLER ÖVER PÅ DET ICKE-MÄNSKLIGA. HUSET, INTE SOM EN ÄGODEL MEN SOM ETT ÖDE. Bassängen utan vatten. Brott ur livet. Sandra vill först inte leka med Doris men Doris springer efter. Lorelei, mamman, lämnar Sandra. Ålänningens värld. Hennes pappas egen värld. Bombnedslaget pinky pink. FEMININITETER. *Doriskt* hungrig. BEGÅRET. En lesbiskhet som inte är helt sexuell. Doris prat, Doris varande – allt med Doris. LESBISKA KOLLEKTIV I BASSÄNGEN UTAN VATTEN: UNDANTAGSPLATSEN. Närheten till självmordet. Passionen. Tygerna. Den vackraste berättelsen som någonsin har berättats. Doris härstammar från dårar. DE KOLLEKTIVA BERÄTTELSENA OCH BERÄTTELSENA SOM SKAPAR INDIVIDER. Rykten och lekar. Fostermamman, kusinmamman – som ett frieri. Att erövra ett hem. Åren då Kvinnorna var där och festerna böljade. Hororna. KOLLEKTIVA FEMININITETER. Två synska syskon. SYSKONSKAPET. Bule träsket. SANDRAS OCH DORIS GEMENSKAP BYGGD KRING BERÄTTELSEN OM EDDIE. De magiska orden, ramsan: Jag är en främmande fågel. VAD ÄR DET MED FÅGLARNA. Att tala som Eddie: de porösa gränserna mellan personerna, rollen och den som spelar, lekens gränslöshet. Vi vet hur det är att vara ensamma. **Kvinnor i undantagstillstånd** en avhandling. Kvinnans väg och andra vägar. Analysen av femininiteten. Hororna, glädjeflickorna, stripteasedansösen. ATT KOLLEKTIVT NAVIGERA GENOM DENNA FEMININITET. Att hora och ha just den funktionen. Festerna. Hjärtat är en hjärtlös jägare. Den amerikanska flickan, som en underström. *Barndomens död.* Berättelser med HÅL. En normal familj flyttar in i Kvinnornas hus. Träskdrottning. ETT ANNORLUNDA BEGÅR. Detta att pappan aldrig kallas hora trots sina relationer. "Det språk som redan hade blivit mest bara något som användes i en lek." "Och plötsligt, mitt i en lek, kysste Sandra Doris." Ingen kan kyssas som vi. Världen i en fyrkant minimal. Doris blir rädd för Sandra – är det Sandra som mördat Eddie pga Eddie har Sandras mammas regnjacka på sig. "Flickor, ni får väl inte illa med varandra." Obskyra släktskapsförhållanden. "Småstadshelvetet." Doris o micke. Doris som härmar. Heteroförsöken. Doris gråter över Sandra. Sandra i ett annat gäng. Som nån jävla flata – isar, för menade Sandra Doris? SORGEN, DEN LESBISKA. Rita o solveig. De olika flickbästiskärlekarna. VAD GÖR MUSIKEN FÖR KOLLEKTIVET. Planeten utan doris. Djurflocken och de sjuka djuren som lämnar flocken. "Jag underskriver allt Doris, jag är en anomali." Skräpmusiken och träskdrottningen, omfamningen av det dirty. DEN FÖRSTA KÄRLEKEN. Hon måste leva med Doris. Det finns ingen annan möjlighet. Runt-omkring-flickorna: inget, Kenny. Men vad trodde flickorna om sig, egentligen? Kärleksaffärerna som speglar varandra. Passionen. Och Sandra lärde sig något om berättelser och berättande. Sången, fotona, teckningarna.

Och om andra delen:

En annans historia om en själv. Gör historien till din, på ditt eget språk. Skogen som utplånats. Scenen. ALLT DETTA SOM HANDLAR OM SKAPANDE. Platser har sina berättelser som definierar dem, lägger sig över dem som ett ärr, som en förbannelse. Johanna – släkting till Solveig. Sandra som blivit träskdrottningen – artist? Stor och känd? Att lämna... Ulla Bäckström med tusen vänner. Att Eddie älskades för mycket, så mycket att hon dog. Att vara besatt av död. DE DÖDAS KOLLEKTIV. Barndomen, *den enda världen*. Och Johanna är ensam med en historia. BERÄTTELSENA SOM SKAPAR KOLLEKTIVET OCH PLATSEN: VAD ÄR KOLLEKTIVETS RELATION TILL PLATSEN. De tysta barnen. Denna utselar sig efter amerikanska flickan. Han som dödade för kärleks skull. Orfeus och Eurydike. *De där barnen. De där flickorna.* NAMNGIVANDET. *De fördömda.* Berättelse om onödigt. *Jag går upp till bergen med mitt ensamma hjärta.* HJÄRTATS ENSAMHET I KOLLEKTIVET. Mickes folkband. Rita och Råttorna: invaderar. KOLLEKTIVENS GRÄNSLÖSHET OCH LÄCKAGE. Fördömd plats. SYSKON. Flickan från borneo: VAD SÄGER DESSA TEXTER OM VÄRLDEN UTANFÖR?? Suzette Packlén. Blommor till de glömda dödas gravar. Kommuncentrum. Att det är som om tiderna smälter samman: alldeles vuxna barn. din berättelse, din kärlek. En större kärlek. Dö för kärlek. Livet som ett rum. I samma tidlöshet. DET TIDLÖSA KOLLEKTIVET. DET

FINNS NÅGOT OBEHAGLIGT, INVADERANDE I KOLLEKTIVET, SYMBIOSEN, BEROENDET. Att vara lika. önskan till: möjligheten att vara ny. ATT VARA TYNGD AV PLATSENS HISTORIA. Åcklet. I förhållande till trakten – ungdomen, hemmet, allt. DET SOM ÄR SOM ETT SJÄLVÄCKEL, FÖRAKT. Replikboken: som om språket de använder också alltid är citat och lånat och plagierat. Det finns ingen möjlighet till ngt nytt. Dödens Ängel. Folkvisan. Och det ÄR sant: essensen av en utveckling. Det normala som försvann och utplånades. Nånting höll dem samman. Mitt i livet.... BARNDJURET OCH LAGEN. Använder n-ordet. Den Glada Skökan. NAMNGIVANDET. Barndjuret är tidlösheten. HUR HÖR KOLLEKTIV O TID SAMMAN? Barndjurets BLICK: DET ÄR UR TIDLÖSHETEN SOM DENNA BERÄTTELSE BERÄTTAS. "Rättvisan, på Lagen. Hon väntade. Ingenting hände. Den kom inte." LAGLÖSHETEN. Döden i henne. TÄNKER ATT BAMBI ÄR SOM MER REALISTISK... VILKA HÖR INTE TILL KOLLEKTIVET, NÄR ALLA ÄR SOM EGNA? Centralkontoret. KÄNSLAN AV ATT DETTA KOLLEKTIV ÄR LAGLÖST OCH ANNORLUNDA, EN HELT UDDA PLATS. Men nu som sagt. Allt det där. Främmande. Borta. Dessa rättslösa. VAD SÄGER DENNA TEXT OM (O)SKULD? Tygerna. Masken. Kiosken. Här på *Glitterscenen* är jag alltså ensam. Var är vävstolen? Begravningarna. Depressionen. ATT PERSONERNA BLIR TILL FIGURER: BERÄTTELSE. "en vild smärta" Historier, informationer. "Känner vi varandra?" KOLLEKTIVET OCH LANDSKAPET. "Barn-mamma." DET SKRÄMMANDE. "Plötsligt, här, på Glitterscenen, allt sammanfaller, eller, kan fixeras, på något sätt."

Jag läser det sista citatet jag plockat ur *Glitterscenen*: "Plötsligt, här, på Glitterscenen, allt sammanfaller, eller, kan fixeras, på något sätt." Det är något med det plötsliga, med sammanfallandet som samtidigt är ett fixerande. Det är något med läsningen som händer. Det är något med sammansmältningen mellan värden och texten. Jag skriver snabbt och stressat nu, jag är trött och det finns en särskild sorts intensitet i den trötta tanken. Skriver om *Patricia* (orkar inte längre redigera):

PATRICIA: anklagarens röst: väninnekollektivet. Kontra pojken. Det var bara att förhålla sig: jaget som byggs upp av personerna runtomkring. Kvinnliga släktingar pratar om relationsproblematik. Och jag tar en taxi hem. Ensam. Faktiskt. BEHOVET AV ENSAMHET. Veronica granit: delar våning med andra flickor (patricia – hur novellerna utgör ett kollektiv) döden och namnet: döper veronica till ellen, men när hon dör får hon tillbaka sitt namn. VAD GÖR NAMNET FÖR KOLLEKTIVET. Redan här finns foto-motivet. VAD GÖR BLICKEN FÖR KOLLEKTIVET. Här en pojke som fotar. Flickkollektivet och jordgloben. Andrum M.M. – 88: bostaden som tema. Hur förhåller sig individen till kollektivet. Att skapa sig själv genom dem. Det ringde från alla håll. Signalern invaderade rummen som inte längre var hennes. Några timmar senare steg Monica upp, svarade och öppnade för alla som ville in. INVASION. En person som Amica B.: paret: hon är avgjort den av de två. JÄMFÖRELSEN. Vi beundrar varandra. Jag saknar henne. Hon är en helt ovärdig människa. En mig ovärdig person. VÄRDERINGEN. ANALYSEN. Jag påstår inte att jag älskar mina vänner. Jag påstår inte heller att de är oundgängliga för mig. inte vill jag ha dem. Men inte vill jag ha dig heller. Vet du vad? jag vill inte ha någon alls. Att man trots allt gör något för någon. ATT ALLT ÄR EN GENOMGRIPANDE BERÄTTELSE OM HUR MAN RELATERAR TIL VARANDRA OCH BYGGER UPP SIG SJÄLV SOM GENOM DESSA ANDRA.

PATRICIA KANIN

134 det är någonting som tänker i hennes huvud.

Det som tänker är fristående och onämbart.

140 Patricia lägger sig på sängen, trycker sin ännu knutna näve mot kinden, försöker sluta sina ögon och stänga sina öron.

Det hjälps inte. Kanin är där.

DET OFRIVILLIGA!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

141 "Jag känner av den ibland. I min kropp."

"Vaddå?" hade Björn varit tvungen att fråga fast han inte ville.

"Björns Kraft."

Björn hade låtsats ännu mera upptagen av att bläddra i hennes böcker. Sedan hade han i alla fall muttrat i förbifarten:

"Hur känns den?"

"Inte vet jag. Som jordbävning. Kanin!"

....

På natten blir Patricia Kanin. Kanin visar sitt rätta ansikte. Patricia förstår en sak.

Att Kanin är hejdlös.

151 Men hör upp!

Är det ingen som märker att Patricia håller på att förvandlas till Kanin i sitt rum?

Hon är ju alldeles förtjusande. Spirituell, söt, sprakande.

...

Vad har hänt med lilla inbundna Patricia?

KANINEN SOM EN KRAFT – HÖR DEN SAMMAN MED FEMININITETEN, ETT FLICK-BLIVANDE.

152 Kanin finns.

Kanin är farlig.

Hon ställer in sig för sitt liv.

ETT GURLESK-GROTESKT FLICK-KANIN-BLIVANDE, SOM ÄR PÅ GRÄNSEN TILL DET SJÄLVDESTRUKTIVA

Förvandlingen är plågsam. Öronen saxar: det känns som knivar genom huvudet, ögonen förstoras, ändrar form och läge: som kivar genom huvudet, huden blir ljus och ruggig päls: det är det allra värsta.

154 Kanin darrar, bemödar sig om sin renlighet. Kanin gnyr, men ger annars inga livstecken ifrån sig. Knin är skygg. När dörren öppnas gömmer Kanin sig så gott det går, under sängen eller på fönsterbrädet, bakom gardinen.

155 Han finner hela henne och i synnerhet vad hon säger skrattretande älskvärt och när han ironiskt frågar henne

om hon äter maskrosblad också

är det som ett trollspö vidrört Patricia.

Hon slutar vara Kanin helt och hållet.

KANINEN SOM EN ÖVERGÅNG FRÅN TYSTNAD OCH BLYGHET TILL TALET.

ÖGONFORSKNINGEN??? TÄNKER PÅ THE GAZE!!!!!!!!!!!!!!

Jag hittar läsanterteckningar jag inte kan placera i ett verk? Jag vill ändå att de ska få vara med!

Mastermind: Lotta Gemenskap. Att bo i kollektiv!!! Lotta Gemenskap: Det är v i som är husets ursprungliga invånare. Det är v å r t kollektiv. Det skavande kollektivet och drömmen om att bli en individ. Att hela tiden navigera i den nyliberala drömmen. Evakuering: ensamheten och resorna. Patricia Kanin: lesbiskheten. Men också ensamheten. En kaninkropp inuti flickkroppen. Men Ensam: vem är inte Ensam i den här staden? (134) blodets röst: Kvinnan levde ensam i en stad. STADEN SOM ENSAMHETEN – REFERERAR DETTA TILL OLIVIA LAING (bör läsa mias kommentarer, men vill ändå börja med heteroglossia...)

Och så finns den lilla novellen *Arielles första kärlek*:

rel t farfar. Arielle i världen m farfar. Snart ska arielle o daniel ligga m varandra. KÖTTETS OBOTLIGA ENSAMHET. Diplomaten o geniet – epiteten. Self-made. Performansen. Litteraturen. Måste bli fri från farfar diplomaten. Ngt instängande i gemenskapen. SLÄKTSKAPET.

Och "Havet". Lyriska essäer, samskriven med Martin Johnson:

"Det är där vi är, egentligen.

I havet. Föreställ dig det." "Prisgiven åt havet – ensam" reseskildringar. VAD HAR KOLLEKTIVET MED RESAN ATT GÖRA. havet som ensamhet. Inger alfvens s/u glädjen. Flickan o pappan o havet. NGT OM DÖDEN. Brottet. Kroppen återfanns aldrig. ATT FAGERHOLM SKRIVER OM BROTT. Havet som yta. SJÖJUNGFRUN: ANDERSENS SAGA, OM TILLHÖRIGHET SYSTERSKAP MÄNSKLIGHET. Vi föds alla ur havet, vi bär havet inom oss. Havet är en litteratur. Parapsykologiskt. Rörelse o frihet. TÄNKER PÅ KONTRASTEN MELLAN DEN LILLA ORTEN SOM INTE LÄMNAS OCH DEN STORA VÄRLDEN OCH RESAN – FLOCKEN PÅ OLIKA SÄTT I ENSAMHET. BERÄTTANDET ÄR EN ENSAMHET!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! Är du rädd för att vara ensam. Människor lever genom människor.

Jag har inte kunnat strukturera, världen faller samman. Det desperata i texten möter det desperata i mig. Vad kan rörligheten säga?

Att läsa Fagerholm som palimpsest, katastrof och fanfiction

Jag läser inledningen till Gérard Genettes *Palimpsest*:

DEN ALLVARSAMMA PARODIN och tänker SÅ RELEVANT FÖR BAMBI – jag citerar skamlöst och urskiljningslöst

Hypertexten inbjuder oss till en relationell läsning, vars smak, som är precis så pervers som man önskar, sammanfattas ganska väl med det adjektiv som Pbilippe Lejuene en gång uppfann: palimpsestuös läsning. Eller, för att glida från en perversitet till en annan: om man verkligen

tycker om texter är det väl så att man från tid till annan vill älska (åtminstone) två på en gång. G.G.

Detta intertextens implicita (och stundom rent hypotetiska) tillstånd är sedan några år ett forskningsfält som favoriseras av Michael Riffaterre. Denne definierar i princip intertextualiteten på ett mycket mer omfattande sätt än jag gör här och det ter sig vidare jämfört med vad jag kallar transtextualitet: "Intertexten", skriver han till exempel, "är läsarens perception av relationer mellan ett verk och andra verk, som föregått det eller följt efter det", och han går så långt som att identifiera intertextualiteten (såsom jag gör med transtextualiteten) med själva litterariteten: "Intertextualiteten är [. . .] den litterära läsningens egen mekanism. Det är i själva verket bara den som producerar signifikansen, medan den linjära läsningen, som är gemensam för de litterära och de icke-litterära texterna, bara producerar betydelse." M

Jag har valt att skjuta på presentationen av den fjärde typen av transtextualitet därför att det är den, och den ensam som vi direkt skall ägna oss åt här. Och denna typ kommer jag i fortsättningen att kalla hypertextualitet. Därmed avser jag alla relationer som förenar en text B (som jag kallar hypertext) med en föregående text A (som jag naturligtvis kallar hypotext 10), på vilken den ympar sig på ett helt annat sätt än kommentaren gör. Som framgår av metaforen ympar sig och av den negativa bestämningen är denna definition helt provisorisk.

Den kan vara av en annan ordning, så att B ingalunda talar om A, men ändå inte skulle kunna existera utan A, som den är ett resultat av via en operation som jag, fortfarande provisoriskt, skulle kalla transformation, och som den i konsekvens härmed frammanar mer eller mindre tydligt utan att nödvändigtvis tala om den och citera den.

NÖDVÄNDIGHETEN AV ANDRA TEXTER FÖR ATT FAGERHOLMS TEXTER SKA KUNNA SKRIVAS!

Hypertext kallar jag alltså varje text som är härledd ur en föregående text via enkel transformation (vi kommer i fortsättningen helt enkelt att säga transformation) eller genom indirekt transformation: vi kommer att kalla detta för imitation. Men innan vi tar itu med studiet av hypertexten är två preciseringar, eller förvarningar, alldeles nödvändiga. För det första får man inte betrakta de fem typerna av transtextualitet som täta klasser utan ömsesidig kommunikation eller intersektion. De har tväitom sinsemellan en mängd och ofta avgörande relationer.

KOMMUNIKATIONEN ÅT FLERA HÅLL, ÖVER DESSA TIDER.

Den andra preciseringen skall svara på en invändning som jag antar att läsaren gjorde redan när jag beskrev hypertextualiteten som en klass av texter. Om man betraktar transtextualiteten i allmänhet, inte som en klass av texter (en proposition som saknar mening: det finns inga texter som saknar textuell transcendens), utan som en aspekt av textualiteten och utan tvekan i än högre grad av litterariteten, som Riffaterre med rätta skulle säga, då borde man också betrakta dess olika komponenter (intertextualitet, paratextualitet etc) inte som klasser av texter, utan som aspekter av textualiteten.

INTERTEXTUALITETEN SOM TEXTUALITET.

TEXTEN KAN BARA VARA EN TEXT.

Jag., som för längesedan och till största glädje för mig själv har brutit med texthermeneutiken, har inte för avsikt att på ålderns höst ingå någon förbindelse med någon hypertextuell hermeneutik. Jag betraktar relationen mellan texten och dess läsare på ett mer socialiserat, på ett öppnare kontraktuellt sätt, med ursprung i en medveten och organiserad pragmatik. Jag ämnar således här, på något undantag när, angripa hypertextualiteten från dess soligaste sluttning: den där deriveringen från hypotext till hypertext . på en gång är massiv (hela verket B kan härledas från hela verket A) och mer eller mindre officiellt deklarerad.

DETTA ÄR INTRESSANT : RELATIONEN MELLAN TEXTEN OCH LÄSAREN

Parodi: denna term är platsen för en idag kanske oundviklig förvirring vilken uppenbarligen inte härstammar från igår. I ursprunget till dess bruk, eller mycket nära detta ursprung, finner vi återigen Aristoteles Poetik. Först etymologin: ode, det är sången, para: "längsmed", "vid sidan om"; parodein, som har givit parodeia, skulle (alltså?) innebära att sjunga vid sidan om, alltså att sjunga falskt, eller med en annan stämma i förhållande till en kontrastång - i kontrapunkt - eller att sjunga en annan tonart: deforn1era, alltså., eller transponera en melodi.

Men Aristoteles definierar det komiska ämnet, vilket han just bekräftar apropå "parodierna" av Hegemon och Deiliaden, genom framställning av personer som är "lägre" än medelnivån. Om den skulle användas mekaniskt skulle denna definition framlocka hypotesen (den hypotetiska karaktäristiken av dessa försvunna texter) av en tredje form av "parodi" på hjältedikten som fick sitt namn betydligt senare och till och med, vilket vi skall se, litet för sent -

den "heroisk-komiska dikten" - och som består i att med en episk (hög) stil behandla ett lågt och löjligt ämne, såsom historien om en feg soldat. Men dessa tre former av "parodi" - de som suggereras fram av termen parodie och den som induceras av de texter som bevarats av traditionen - är helt och hållet distinkta och näppeligen reducerbara. Gemensamt har de en viss drift med hjältedikten (eller eventuellt med alla andra höga eller helt enkelt allvarliga genrer och - en restriktion som den aristoteliska ramen sätter - med det berättande framställningssättet) som uppnås genom ett åtskiljande av dess bokstav - texten, stilen - och dess anda: det heroiska innehållet.

I själva verket är den episka stilen genom sin formelartade stereotypi inte bara ett självskrivet mål för skämtsam imitation och parodisk förvrängning: den befinner sig ständigt i en situation, ja i en position av ofrivillig självpastischering och självparodiering. Pastischen och parodin är inskrivna i hjältediktens egen text, vilket ger Scaligers fönnulering en starkare betydelse än han säkerligen kunde se: som dotter till rapsodin* är parodin alltid redan närvarande, i moderssköket, och rapsodin som oavslutligt och ömsesidigt nära av sin egen avkomma är som Apollinaires tidlösa' 9, dotter till sin dotter.

DETTA PARODIN (PASTISCHEN) INSKRIVEN I DET ALLVARLIGA. HANDLAR DET HELT ENKELT OM LÄSAREN???

Detta är ett djupare och under alla omständigheter viktigare mysterium än Treenighetens: parodin är rapsodins baksida, och var och en minns vad Saussure sade om relationen mellan fram- och baksida 20. På samma sätt är naturligtvis det komiska bara något tragiskt sett från baksidan.

LÄSARPERSPEKTIVET!! DEN SKRIVANDE ÄR OCKSÅ EN LÄSARE.

Parodins mest rigorösa form, eller den minimala parodin, består alltså i att bokstavligen återge en känd text för att ge den en ny betydelse, genom att vid behov leka med orden, som Racine gör här med ordet dåd - ett perfekt exempel på en intertextuell ordlek.

Ordet parodi är vanligen platsen för en bekymmersam förvirring, eftersom man än låter det beteckna en skämtsam deformation, än en burlesk transponering av en text, än en satirisk imitation av en stil. Huvudorsaken till denna förvirring ligger uppenbarligen i den funktionella konvergensen mellan dessa tre former, som under alla omständigheter producerar en komisk effekt, vanligen på bekostnad av den "parodierade" stilen eller texten: i den strikta parodin beroende på att dess bokstav på ett lustigt sätt anbringas på ett objekt som får den på avvägar och degraderar den; i travesteringen därför att dess innehåll degraderas av ett system av nedvärderande stilistiska och tematiska transponeringar; i den satiriska pastischen, därför att man driver med dess maner genom överdrifter och stilistiska uppförstoringar.

Jag försöker inte heller att på ett absolut sätt ersätta det funktionella kriteriet med det strukturella; utan bara att göra det mindre hemlighetsfullt om så blott för att göra plats för till exempel en form av hypertextualitet som har en ojämförligt mycket större betydelse än pastischen eller den kanoniska parodin och som jag för ögonblicket väljer att kalla allvarlig parodi.

MEN VAD ÄR SKILLNADEN MELLAN SATIR OCH PARODI?

distinktionen mellan satiriskt och ej satiriskt är uppenbarligen alltför enkel, ty det finns säkerligen flera sätt att inte vara satirisk på, och umgänget med de hypertextuella praktiker visar att man på det här fältet måste skilja på åtminstone två: den ena, som pastischen och parodin manifest hör ihop med, avser ett slags rent nöje eller en förströelseövning, utan någon aggressiv eller hånfull intention: d

Ur Palimpsestes. La littérature au second degré. (Palimpsester. Litteratur i överförd bemärkelse. Seuil 1982.)

HUR KAN JAG ANVÄNDA DENNA FÖR BAMBI? KAN JAG ANVÄNDA DEN I HUMOR-ARTIKELN? KAN JAG GENOM DENNA DISKUTERA OM IMITATION OCH INTERTEXT ALLTID ÄR KUL, ELLER BÖR JAG FOKUSERA PÅ HUR KÄNSLAN AV KUL LEDER TILL KÄNSLAN AV SKULD?

KAN JAG ANVÄNDA DENNA TEXT FÖR ATT PÅ ANDRA SÄTT FÖRSTÅ PARODI I BAMBI? EN TEXT AV TEXTER.

Jag läser Fagerholms texter - i allmänhet och *Vem dödade bambi* i synnerhet, som en sådan text av texter. Jag läser Genettes redogörelse för parodin, och det intertextuella som en form av parodi, den allvarsamma leken, den allvarsamma humorn, jag läser stilistisk, praktik, försök att uppdelas som kollapsar, läsarens totala involvering i vad som sker och, jag glider, genom texten, jag faller, håller, öppnar... Transformationen. Texten som uppstår ur texten. Jag tänker på hur en kan förstå världen och samhället, det konkreta, som också uppståndsna ur texterna. Att beskriva och berätta, som grunden för det gemensamma, kollektiva, livet, för kontexten. Jag, som genom texten, genom de andra genom texten, min läsning som en kollektiv praktik i sin ensamhet, ensamheten som

grunden till kollektivet genom hur min *läsning* gör det parodiska möjligt, gör det omöjligt. Jag tänker på det komiska som en skuld. Att känna skulden inför att en inte kan ta det på allvar. Skulden inför känslan att allt är en text.

Allting som det totala misslyckandet jag kommer inte fram till
den färdiga texten snälla läs inte läs inte hur ska jag ordna mina
tankar jag tror ändå att jag rör något skratta åt mig skratta inte
åt mig förlåt snälla....

/////

Hanna!

Å, tack! Det var väldigt fint att höra dig också, igen. Och också detta med undantagen, som Klaras bok (känner du btw Klara?)

Jag läste just ut Orkidépojken när jag såg ditt messengermeddelande, och ville genast skriva ett mejl, för jag har så mycket tankar. Tyckte väldigt mycket om boken. Och tänkte att det finns så mycket likheter (och olikheter) med Vem dödade bambi? Och blev sugen på att fråga - om du någon gång skulle ha lust att samskriva något som kombinerar dessa böcker? Vet inte om du tycker om att skriva saker tillsammans, men jag tycker det är väldigt roligt.

Tänkte på detta:

Bloggen! I Bambi-boken bloggar Emmy, så här finns också blogg-spåret.

Rösten! Det är så spännande ju med de lager av röster som finns i Orkidépojken. Hanna, och Lina, och Orkidépojken, och så kommer det ju in en författare i slutet (är lite osäker på om det är Hanna?) Och tänker på hur detta förhåller sig till rösten i Bambi, som främst är en berättares röst, men som på liknande sätt som Hanna liksom, uttalar sig, undersöker, analyserar, lite grann förfasar sig, skräms, fascinerar, inte kan släppa, det som hänt. Och så skillnaden att Lina får finnas som röst i dagboken efter döden - tänkte på det Mikaela skriver om med spökena också, och huruvida Linas röst är en röst hon verkligen "valt" att ha - hon vill ju ge boken till Hanna, men hon talar ju ändå liksom från graven, väldigt spännande med röst och temporalitet! Tänker också på både Twin Peaks och Pretty Little Liars här, cirkulerandet kring ett tomrum, försvinnandet. (Sascha "försvinner" efter våldtäkten, blir till en nästan mytisk gestalt - har kring hennes tystnad funderat mycket på Philomela-myten, känner du till den?)

Intertext och fandom: Hur Hanna och Zeb lever genom sina idoler, sin musik, sin teve, och bloggen - verkliga och fiktiva referenser. Det är liksom en fankultur som beskrivs, men det är ju också en superstark intertextualitet. Fagerholm håller ju också på väldigt mycket med intertext, upprepning av citat, låter citaten bli bärare av något: Har i relation till det autistiska tänkt på just citerandet, att inte egentligen bry sig om "helheten" utan fastna vid enstaka meningar och formuleringar, göra språket till det särskilt betydande, inte det som händer eller det språket liksom står för.

Blir i övrigt fascinerad av det liksom performativa i Orkidépojken, typsnitt och bilder, tex.

Hade säkert fler tankar, men nu har jag glömt. Om du inte är pepp på nån gemensam text, vore det kul att ändå bara skriva/prata om detta!

UT UR (eller *in i*) ÅSNANS (eller *hästens*) MUN

I Athena Farrokhzads *Åsnans år* (2022) står det:

Åh djurvärldens proletär [...]
och hästens jämlike blir du aldrig (s. 10)
Här är alla artgränser upplösta
Det går en väg mellan hjärta och hjärna
men allt har blivit en åsna inuti åsna (s. 23)

Jag hör Athenas röst på en uppläsning. Ljudet av ”och hästens jämlike blir du aldrig... en väg mellan hjärta och hjärna, men allt har blivit en åsna inuti åsna”, ekar i mitt huvud. Jag har i år efter år läst om, skrivit om, hästarna. Jag har läst hästböckerna, den genre som är en undergenre till flickboken, som handlar om hästar. Som bygger sin dramaturgi på (flick-)läsarens förmåga att *kännakännakänna* med hästen – med den häst som plågas av djurplågåre i det kapitalistiska samhället (tex *Black Beauty*) med de fiktiva flickor som RÄDDAR hästar som plågas för de-vi STÅR INTE UT med den vidriga orättvisan. Jag hör: ”och hästens jämlike blir du aldrig” och ett lager av skam läggs över min missionärsgärning, den som handlat om att höja hästbokens status (däri genom, hästens status, djurets status, flickans status, populärkulturens status), den jag skriver om tillsammans med Malin och Katja på vår blogg BaraHästböcker:

Vi pratar om hästböcker här. Vi pratar bara om hästböcker.

Få litterära genrer är så lästa och så älskade. Generationer av tjejer och kvinnor har vuxit och växer upp med hästböckerna. Hästböckerna lär oss saker om livet, om litteraturen, om språket och världen.

Ändå har hästboken omgetts av tystnad. Om man pratar om hästboken i offentligheten och vuxenvärlden gör man det ofta för att avfärda den.

Det är bara en hästbok. Det är bara hästböcker.

Vi kräver att tystnaden bryts. Vi bryter tystnaden nu.

Vi säger att tystnaden är ett svek mot läsarna. Det är dags att fler vuxna börjar ta unga tjejers och andra hästboksläsares läsning och liv på allvar.⁶⁹

Och nu. Det finns en åsna.

Jag har upprepade gånger läst *Över alla hinder. En civilisationshistoria* (2000), där Moa Matthis, Anne Hedén och Ulrika Milles skriver om hästens historia (i verkligheten och i fiktionen) som just en civilisationshistoria. Det är genom Hästen, som den Mänskliga Civilisationen byggts upp. Det är

⁶⁹ [Vårt manifest till Hästboken | Bara hästböcker \(wordpress.com\)](#)

den militära strukturen, det är jordbruket, det är också: Konsten. Det är feminiseringen av den manliga domänen under 1900-talet och det svenska välfärdssamhällets satsning på ridskolor som ger ”alla” tillgång till ridning, som möjliggör hästflickans tillvaro, hon med *utopin broderad i sitt hjärta*. Jag har läst och jag vet att det är Sant. Och nu hör jag, genom Farrokhzads dikt:

oooo oiiii iiiiii o ii (s. 46)

Ljudet av åsnan. Hur den kommer. Matthis, Hedéns och Milles bok heter ÖVER *alla hinder*, jag ser framför mig åsnekroppen, den som smiter *under* hindret, som får jobba för att bygga upp det rivna hindret, banarbetaren.

Jag sk(r)äms och i denna känsla googlar jag ”horses in literature” (vilket jag gör då och då):

Horses were often associated with the *Underworld* and, by association, with *dark primal forces* (including the beastlike energies residing in humans). Pegasus joins this symbolism with *divine and skyborne connotations of flight and the heavens*. Pegasus represents *man’s ability to rise above his base origins* and attain creative and imaginative flight. Indeed, the winged horse is often used as a symbol of *poetic inspiration*.⁷⁰

Och jag tänker:

VILKEN INSPIRATION VÄLJER MAN VEM HAR MÖJLIGHET ATT “RISE ABOVE”
VEM HAR TILLGÅNGEN TILL HIMMELEN OCH UNDERJORDEN?????

Kanske är det inte åsnan.

tänk att något så bespottat kan gjas i porslin [...]

På persiska, förklarar jag, finns det två ord för åsna

som båda är en förolämpning (s. 7)

Skriver Farrokhzad. Åsnan blir här, DET DJUR SOM I MÄNSKLIG FORM BLIR MINDRE VÄRT ÄN NOLL. Och det blir så smärtsamt-pinsamt tydligt att: DEN MÄNSKLIGA KLASSHIERARKIN LÄCKER, RIDER, IN I KLASSIFICERINGEN AV ICKE-MÄNSKLIGA VARELSER. Mumlar för mig själv: KLASS, KLASS, KLASSISK (hästbok), KLASSIFIKATION OSV. När orden för åsna blir en förolämpning, innebär det ett sätt att SKRIVA SAMMAN ÅSNAN MED MÄNNISKAN. Men det är såklart, att detta handlar om *vissa* människor. Eftersom *vissa* människor är *mer* människor än Andra.

Men då, det som händer när jag läser HÄSTARNA, är ju, att något i uppmärksamheten *förskjuts*, från människan till hästen. Det är en läsning som glider in i de teoretiska perspektiven djurstudier och ekokritik. Amelie Björck reflekterar i ”Zoopoetiska och metonymiska läsarter” (Bruhn, J., Wingård, R. and Brudin Borg, C. (2022) *Ekokritiska metoder*.) kring möjligheten att läsa litteratur i

⁷⁰ [The Curious Symbolism of Horses in Literature and Myth – Interesting Literature](#)

relation till djur. Hon definierar två olika läsarter: 1, den metonymiska, som studerar *närheten* mellan det mänskliga och det icke-mänskliga djuret, och 2, den zoopoetiska, som undersöker (det mänskliga) språkets möjlighet att överhuvudtaget skildra icke-mänskligt liv. Björck skriver att:

Det kan till exempel handla om att studera hur umgänge eller transformationer mellan djur och människor gestaltas i en roman, eller undersöka litterära former som genom ett poetiskt språk tänjer på själva idén om artkategorier – samt reflektera över *hur dessa framställningar etiskt och kulturellt samspelar med den verklighet som omger verkets föreställningsvärld* [...] frågor om makt och representation (2022, s. 91, min kursivering)

Är det möjligt att med ett mänskligt språk göra rättvisa åt en icke-mänsklig varelse och värld – eller innebär det alltid reduktion, negativ antropomorfism eller rentav övergrepp? Hur arbetar det studerade verkets språk för att *inte* sätta djuret i ”symbolisk tjänst” som metafor för det mänskliga (Driscoll 2015, 213)? (2022, s. 92)

Svaret är att det övergripande fenomen som litterära djur och människor i många litterära skildringar berättar om är *sårbart liv*, alltså detta att vara ömtåliga, kännande varelser underställda fiktionens specifika betingelser. (2022, s. 100)

Språket är alltså kroppsligare och mer affektivt än vi i regel tänker – och det ingår i en mer-än-mänsklig väv av meningsskapande. (2022, s. 105)

Det som dessa läsarter (å, men, fastnar i benämningen av läs-arter, såklart, klass-klass-klassifikation) innebär är alltså en undersökning av icke-mänskliga djurs villkor i *närheten* av människor, och i förhållande till mänsklig kultur och representation. En sådan läsning tvingar ständigt fram ett ifrågasättande av intention och det som läsaren RÅKAR göra: för det är så lätt att RÅKA reducera till en symbol, och samtidigt är symbolen inte en reduktion, för den placerar den enskilda i en större (vålds-)spiral. Att påminna om såväl icke-mänskliga som mänskliga djurs sårbarhet refererar också till den maktstruktur som kolonialismen och patriarkatet utövar mot människor, vilken läcker in i relationen till djuren:

Flink som en flicka, dum som ett får, alla år är åsnans år (s. 58)

Mulatt betyder mula förklarar de

och eftersom våra fäder är lika lite hästthingstar

som våra mödrar åsneston betackar vi oss för begreppet

Minsann, inte minsta spår av systerlighet hos dessa radikaler (s. 60)

Skriver Farrokhzad. Och jag tänker på Farrokhzads dikt som *så mycket språk*, men är det ett Mänskligt Språk, och vad gör detta språk med Åsnan. De ljudhärmande partierna som kontrast

till den intellektuella, referenstäta poesin, lägger in ordvrängningarna (flink-flicka, får-år osv) som en påminnelse om att det rör sig om ett kontinuum där alla lager av *meningar* får plats, det som Björck benämner, ”en mer-än-mänsklig väv av meningsskapande”.

Jaaaa. Tänker:

VILKA MÖJLIGHETER HAR ÅSNAN SOM HÄSTEN INTE HAR. KAN JAG ANKLAGA HÄSTEN FÖR KLASSAMHÄLLET ELLER ÄR DET BARA MIN SKAM ÖVER ATT VARA DEL I DETTA OFRIVILLIGA VÅLDSAMMA SOM JA, JA, JAG VILLE SKRIVA OM HÄSTARNA. JAG VILLE. VAD GJORDE JAG NÄR JAG LÄSTE HÄST-HÄST-HÄST.

På internet står det:

For author Jeremy James, “men without horses are nothing” and his book *The Byerley Turk: The Incredible Story of the World's First Thoroughbred* centres on the special bond between horse and human. Tracing the story of one of the three founding ancestors of the modern thoroughbred, the book begins in a remote Balkan village in 1679 and charts how the Turk was captured by the British while being ridden as a battle charger and ended up back in Britain with Captain Robert Byerley.⁷¹

Detta citat visar: Människan-Mannen som uppbyggd av hästen, dvs, hästen som byggsten, som genom sin roll som byggsten får statusen som den som skapar Människan-Mannen. Och den genetiska sårbarhetens glidning in i nationalismen; ”thoroughbred” översätts till ”engelskt fullblod”, en hästras, enligt Wikipedia, *belt framavlad av människan*,⁷² samt härstammande från tre ”orientaliska” hingstar. Här löper generna, manipulerade – hästen som in i dess minsta beståndsdel, DNA (eller ja, jag vill egentligen inte skriva in mig-min-text-tanke-känsla i detta vetenskapliga paradigm som reducerar kropp till gen, men ja, ser inget annat val för synliggörandet av våldet?) – samman med nationsbyggandet. Hästens status som civilisation gör alltså att hästen som kropp och varelse, liksom, skrivs sönder, avlas sönder, förlorar sin kropp, blir till en cyborgkropp, skapad av maktlöshet. VAD LIV ÄR DETTA.

Det får mig att tänka på *vampyrerna*. Det är kanske långsökt. Men, vampyren är en varelse skapade av en annan vampyr, genom bett, därmed räddad-dömd till *evigt liv*. Räddningen och Domen, är därmed SAMMA SAK. Gull Åkerbloms *Silverkniven* (2010) kombinerar vampyr- och hästboksgenren. Ying Toijer-Nilsson skriver i sin recension av romanen: ”En vampyrbok som kulminerar i en skönhetsvision av stjärnstoft som stiger i ett skydrag mot himlen – vem annan än

⁷¹ [Buck of a Lifetime: Horses in Literature \(fei.org\)](http://fei.org/Buck-of-a-Lifetime-Horses-in-Literature)

⁷² [Engelskt fullblod – Wikipedia](https://sv.wikipedia.org/wiki/Engelskt_fullblod)

Gull Åkerblom skulle kunna ge detta nygamla ämne en så poetisk vändning?⁷³ Här är hästarna, liksom människorna, vampyrer, vilket gör att (full-)BLODET blir så himla betydelsefullt. Det betyder att en förhandling mellan det skrämmande och det fantastiska. Handlingen i *Silverkniven* är följande:

Edit hittar en annons om ett ridläger i Råkekullaborgen. Hennes mamma avskyr hästar och protesterar kraftigt, men Edit avgudar dem. Med hjälp av mormor och morfar kommer hon iväg på lägret som kommer att förändra hennes liv.

Edit och de fyra andra flickorna som blivit antagna hälsas välkomna av borgens ägare, de mystiska och vackra Maximilian och Rebecka Vinter. De känns bekanta på något sätt och Edit känner en speciell dragning till Max.

Ridlägret är som inget annat. De rider på nätterna och sover långt in på eftermiddagarna. Men snart börjar kusligheterna rada upp sig. Och en morgon är Katrin borta. Det hela kulminerar i att borgen plötsligt står i brand när de övriga flickorna återvänder från sin nattliga ridtur.⁷⁴

Förhandlingen innebär, en navigation mellan VAD SOM (INTE) ÄR: Sanning, lögn och kunskap. Att hitta sig själv. Att höra samman med hästen blir också en farlig symbios – för hästen (och människan?). Det är SVÅRT ATT VETA VAD SOM ÄR HOT OCH VAD SOM ÄR SKYDD. Det lockande i det farliga, det farliga är ens *pappa*. INTERTEXTUALITETEN: Hästboken som en *extremt* intertextuell genre, som bygger upp sin egen subkultur genom att i verk efter verk referera till en tradition av hästböcker. Men här handlar det om skräckromaner. Och det att vampyr-grejen också är en extremt intertextuell grej – minns exempelvis episoderna i *Twilight: Om jag kunde drömma* (2006) där Bella ägnar massor av tid åt att researcha vampyrism genom fiktion. Det finns dessa LIKHETER mellan hästboken och vampyren. Det är *närheten*, aldrig ofarlig, alltid full av BEGÄR (en navigation mellan en reproducering av hästflickan som sexuellt kompenserande (rida hästen såsom mannen kommer ridas) och erkännandet av ett (semi-sexuellt) begär som inte uteslutande berör det mänskliga och därmed blir radikalt). Saxar citat ur texten:

Det var så det alltid började, deras samtal på det ordlösa språk som de inte delade med någon annan. (DET UTVALDA!!!)

⁷³ [Recension: Silverkniven - Gull Åkerblom | SvD](#)

⁷⁴ [Silverkniven - Gull Åkerblom - Bok \(9789172993648\) | Bokus](#)

Edit anade vad det kunde bero på. Hon lät Lulu vara häst, och Lulu lät Edit vara människa. De försökte inte göra om varandra. (min kursivering eftersom: DETTA CENTRALT PGA HELA VAMPYRGREJEN HANDLAR OM ATT FÖRVANDLAS)

(Max säger:) Grunden i all mänsklig samvaro med hästar är att vi måste lära oss att lita på varandra, lära oss förstå varandra. När du rider finns det inget annat än du och din häst. Och det är en ordlös kommunikation. Det är ett uråldrigt språk och du måste lära dig det.

De måste bli *värdiga* de fantastiska djuren.

Det som var konstigt var att det både gjorde henne förfärad och förtjust. Som om oron var själva förutsättningen för glädjen.

Tenba svarade med sitt lugn. Han smittade henne.

(Max säger:) I natt ska ni rida med ögonbindlar. Ni ska bevisa att ni nu har absolut förtroende för era hästar. Ni kommer att kunna se med er inre blick, var inte oroliga. Det är bara om ni tvekar som det kommer att gå illa.

Det var något med det uråldriga hästspråket som kunde ta sig över långa avstånd. (DEN MAGISKA KOMMUNIKATIONEN!)

Nej, Råkekullas hästar hade inte varit vanliga hästar. De gjorde som deras ryttare ville bara därför att de själva ville samma sak.

I den svarta jorden vilade Katrin sammanflätad med sin älskade häst. Det var detta han inte hade velat, det var detta han hade velat ha deras hjälp att undkomma. [...] Men hur skulle de ha kunnat förstå något så obegripligt.

Edit kände hur ett äckel började växa inom henne, ett äckel för Lilian och för sig själv, för den hon nu förstod att hon var. Som blixtar innanför pannbenet såg hon alla som undvikit henne och mobbargänget som skrikit åt henne att hon var ett freak – de hade haft rätt! Hon *var* ett monster!

(Edit säger till Lilian:) Hur skulle jag kunna handla rätt när jag ingenting visste!

Deras gnäggningar lät som isberg som sprack, som dånande föll ner i havet, som vrålade av sorg över sin undergång, och sedan vågorna som slog upp på land och dränkte allt i sin väg. [...] Hästhamnarna ner på marken och istället för de två, silverglänsande hingstarna, stod nu Max och Rebecka Vinter framför dem.

Hon hade *trott* sig veta. Nu fanns det bara vetskap kvar. Hon var en vampyrunge.

Å. TÄNKER PÅ ARVET. TÄNKER PÅ ATT VARA OMÄNSKLIG. Tänker på språket. Sammansmältningen mellan häst och människa. En sammansmältning som är underbar och farlig. För Farrokhzad och åsnan blir det tydligt att den är en riskposition:

Jag är till häften mula, till hälften människa [...]

Är jag kvinna eller monster, myt eller materia (s. 21)

Här görs: ÅSNAN OCH DE *ANDRA*: SOM ALDRIG FULLT UT KAN BLI SUBJEKT UTAN ALLTID ÄR BÅDE MYT OCH MATERIA OCH REDUCERAD TILL DET ENA ELLER ANDRA OCH ALDRIG VERKLIG VARELSE. Det avslöjar en (icke) privilegierad position och en total sårbarhet inför mänsklighetens maktgörande. För vampyr-häst-flickan är det visserligen också *farligt* men kanske mer befirande (?). Att upplösas som subjekt (ELLER? återkommer till detta), på det sätt som Vinciane Despret beskriver i artikeln ”The Body We Care For: Figures of Anthro-po-zoo-genesis” (2004):

Unintentional movements of the rider occur [...] when the rider thinks about the movements the horse should perform. The horse feels them and, simultaneously, reproduces them. A careful analysis of these unintentional movements made by the human body has shown that these movements, in fact, are exactly the same as the ones the horse performs. [...] Human bodies have been transformed by and into a horse’s body. Who influences and who is influenced, in this story, are questions that can no longer receive a clear answer. Both, human and horse, are cause and effect of each other’s movements. Both induce and are induced, affect and are affected. Both embody each other’s mind. (s. 115)

Det handlar alltså: Om en relation mellan häst och människa som går *åt båda håll*, som innehåller ett språk som *inte är ett språk*. Jag tänker att det säger något om SPRÅKET. I den poetiska och kritiska strömning som kallas ekopoetik står just SPRÅK och (ICKE-)SUBJEKT i fokus. Peter Degerman reflekterar i *Tala för det gröna i lövet. Ekopoetik som estetik och aktivism* (2018) kring begreppet som

En gemensam poetik, en särskild hållning i relation till subjektet [... Det är] en särskild ekopoesi och en särskild ekopoetisk position som [Rebecka Kärde] avser, där man ”hela tiden vill träda tillbaka som poetiskt subjekt, ge plats åt det materiella, det icke-mänskliga, det som är utanför diktens traditionella domäner” [...] En kropp bland andra kroppar. (2018, s. 19)

Och jag tänker: MEN, ATT ATHENA GÖR SNARARE MOTSATSEN – ATT FRÅGA: VEM HAR RÅD ATT AVSÄGA SIG SUBJEKTET? OCH: DET ENA BEHÖVER INTE UTESLUTA DET ANDRA? Går det att vara subjekt och ändå ifrågasätta det? Går det att tillåta sig ett jag, och ändå säga, att det inte är *ett* jag utan att *mitt* jag snarare är *mina* jag och att JAG MÅSTE VARA JAG och jag måste HATA & ÄLSKA migmigmigmig. Reflektionen blir både (språk)filosofisk och politisk. Och det politiska blir centralt för Degermans redogörelse:

Michel Serres koncept *parasitism* [...] Också om en hårdragen förståelse av begreppet inte tjänar till någon egentlig diskursiv analys av förhållandet mellan estetiska och aktivistiska tendenser inom ekopoesin, så kan det med hjälp av den vara möjligt att visa hur ekologiska frågor är implicit närvarande i poesin (s. 33-34)

Alltså: VAD ÄR VÄRD (värld!) OCH VAD ÄR PARASIT AV AKTIVISMEN OCH POESIN? VAD ÄR POESINS "URSPRUNG" OCH MENING/SYFTE? Tänker den vredgade sorgen i Farrokhzads dikt:

Vad är människan för girigt djur [...]
Hur kan en kropp som själv ska förmultna
vägra omfatta ändlighet (s. 17)

Degerman skriver:

Oavsett om den miljöpolitiska handlingen uppfattas som något textexternt, något som kan avspeglas mimetiskt eller kommuniceras tematiskt genom litteraturen, eller om den uppfattas som textintern, där den litterära texten i sig utgör en miljöpolitisk handling, är således termen aktivism problematisk. [...] ligger en litterär aktivism tolkad på det sättet nära de pejorativa betydelseerna av agitation och propaganda, *agitprop*, där de estetiska elementen är helt underordnade budskapet, där inget utrymme lämnas åt tvetydigheter eller skilda tolkningar [...] En sådan extrem syn på konstens funktion är naturligtvis omöjlig, och den var omöjlig redan under sovjetisk *proletkult* – ekokritisk aktivism bör därför snarare uppfattas som ett särskilt nära förhållande mellan litteratur och politisk aktivism (s. 61)

Och jag tänker: NÄRHET ÄR INTE SAMMA SAK SOM REDUCERING! ATT OCKSÅ LÄSA POLITIKEN SOM POETISK? Och jag tänker: VAD GÖRA MED UTOPIN???

Degerman:

Den av hippierörelsen så omhuldade "vattumannens tidsålder" kan därmed förstås som en parasitär process där det "gröna" tränger in i civilisationens "gråa", in i stadens gråa, och förändrar den på ett okontrollerat sätt, men i en bestämd riktning – från kultur till natur. (s. 78)

Och jag tänker: KANSKE ATT DE TEXTER JAG SKRIVER OM INTE RIKTIGT GÖR DETTA, UTAN SNARARE PEKAR PÅ DEN SÅRBARHET SOM FINNS HOS DET GRÖNA SOM INTE FULLT UT TILLÅTS VARA GRÖNT (MEN INTE HELLER GRÅTT). VAD GÖRA MED SÅRBARHETEN I CIVILISATIONEN???

CIVILISATIONEN SOM UTGÖRS AV EN HÄST... Och civilisationen som skadarskadarskadar allt som...

Eftersom redan kvinnorna och de etniska minoriteterna berövats möjligheterna att tala får man anta att skillnaden här, mellan postkoloniala genusstudier och djurstudier, är en gradskillnad snarare än en artskillnad.... Att vara en del av den hegemoniska forskningen, de etablerade disciplinerna, är redan det ett sätt att utöva det Spivak kallar "epistemiskt våld" mot de marginaliserade och underlydande. (s. 133) Kritiken av det sätt på vilket den tidiga regionala ekopoesin, liksom beat- och hippierörelsen, höll fram den amerikanska ursprungsbefolkningens levnadssätt nära naturen som föredöme och korrelerat kan också påminna en hel del om Claire Colebrooks kritik av det hon kallar "normativa kroppar" inom den del av det posthumanistiska tänkandet som har gått under beteckningen den affektiva vändningen – nämligen "barnet", "buddhisten" och "djuret": *The animal is nothing more than orientation or potential action for the sake of ongoing life, not yet burdened by the life-stultifying questions of the intellects* (2014, 136) (s. 138) Också om indianen, djuret och buddhisten kanske kan sägas utgöra bilder av det vilda – inte som normativa kroppar i nymaterialistisk mening, utan som troper, som symboler, som *totem* – handlar det i lika hög grad för alla levande varelser om att återfinna *a sense of place*, [inte] ett färdigt "hem", ett naturligt *oikos*, utan snarare om att slå ner bopålar utanför det etablerade, civiliserade, utanför systemen – att slå rot på en plats "utanför" och förgrena sig där (s. 143)

Och jag tänker, i en känsla av galenskap, försöker reda ut, känslan av, skulden av, synden, guden, språket utan språk – ursäkta denna upplösning av argumenten men det är som om texten inte klarar mer nu!: DE SOM BERÖVATS VS DE SOM ALDRIG HAFT – GRÄNS ELLER ICKE-GRÄNS? VAD GÖRA MED LYSSNANDET? PLACERA RÖSTEN HOS DEN SOM HÖR? HÖR FÖRFATTAREN TILL DEN SOM UTÖVAR EPISTEMISKT VÅLD MOT DEN SOM DEN TALAR FÖR? TÄNKER PÅ ATHENAS ÅSNA SOM VERKLIGEN INTE NORMATIV, GENOM ATT DEN HAR RÖST? GENOM ATT DEN TVINGAS VARA MÄNSKLIG?? TVINGATS IN I METAFOREN? ALDRIG OSKYLDIG ELLER REN... HUR ÄR DET MED HÄSTARNA?? RELATIONEN TILL DE FAKTISKA HÄSTARNA?? DET KOLONIALA I DETTA – VAD FINNS REDAN PÅ DEN PLATS DÄR EN SLÅR NER PÅLARNA – DET KOLONIALA I ATT ÄLSKA NATUREN. I ATT VILJA VARA UTANFÖR. DEN OMÖJLIGA POSITIONEN. ATT ACCEPTERA (SITT VÅLD).

Jag vill skriva om två andra hästböcker som handlar om hästarna och världen och värden och parasiten och generna och blodet och civilisationen(s död): Maja Lundes *Przewalskis häst* (2021) och Katie Cooks (text) och Elli Puukangas (bild) *Mörkrets sång* (del av serien *Star Stable. Ödesryttarna*). Medan den förra är en dystopisk vuxenroman som skildrar generationskonflikter och genomgående lästs som kuslig klimatskräck, är den senare en seriebok för barn och unga, del i det fiktiva universum som böckerna och spelet *Star Stable* utgör (detta universum utgör en kapitalistisk dröm:

Star Stable har sedan starten 2011 byggt upp en hel värld av hästrelaterad underhållning kring den fiktiva världen Jorvik. Vid sidan av huvudspelet har Star Stable även två ”companion apps” för lite yngre användare. Den största av dessa heter Star Stable Horses och går ut på att användaren tar hand om ett föl. Det finns även kapitelböcker och några av karaktärerna släpper även musik. Spelet finns i över 180 länder och har översatts till 14 språk.⁷⁵)

Genremässigt, och ideologiskt, befinner de sig i motsatspositioner. Ändå finns det SÅ MÅNGA LIKHETER. Jag läser Lundes roman och antecknar:

Tänker på ekonomin.

Tänker på zoologin. Att avla för att bevara.

En ny betydelse av att Rädda Hästen (vilket är ett mycket vanligt motiv i hästboksgenren): Avla, hindra att arten dör ut. Att rädda arten. Det utdöende. Men för vems skull bevarar man.

Det dystopiska.

Myterna. Berättelserna om hästarna.

Hur hästarna hör samman med världen.

Citerar:

Dessutom glömde Isa djuren, de var ju inte till för oss, vi var lika mycket till för dem.

En tarpan, det måste vara en tarpan, vildhästarna som tidigare levt i frihet på de preussiska stäpperna samt öster om Uralfloden [...] Den var liten, mörk och raggig, tung och trött, inte alls som jag föreställt mig vildhästar – i galopp över stäppen med vind i man och svans.

”Han har funnit den sista, sanna vildhästen” sa Poljakov. ”Den måste givetvis få ett riktigt namn nu, ett latinskt namn, ett som hedrar dess upptäckare.”
(NAMNGIVANDET: SOM CARL VON LINNÉ, SOM BIBELN.)

⁷⁵ [Danska Egmont blir majoritetsägare i spelutvecklaren Star Stable \(di.se\)](https://di.se)

Vildhästarna har inte levt, inte så som det ligger i deras natur att leva, på över hundra år. De har bott i djurparker och reservat, har varit beroende av mänsklig hjälp för sin överlevnad. Av hjälp med att undvika inavel. *Survival of the fittest*, även i fångenskap.

Dina hästar, som om han sa *dina nallar* eller *dina dockor*.

”De är inte mina”, säger jag.

”Nej, visst” han skrattar.

”Varför skrattar du?”

”De är ju dina Karin.”

”Men du vet varför vi är här” säger jag.

”För att de ska bli sina egna?”

”Ja.” [...]

”Kallar du dem vilda? De är väl inte riktigt vilda om de lever i fångenskap?”

Fångenskap. En del använde det ordet för djurparker och hägn. Förr i tiden var zoologiska trädgårdar fångelser för djur men i Heiane hade djuren det bra. Och utan oss skulle de inte överleva.

VAD BETYDER SORG

VAD BETYDER FRIHET

VAD ÄR LEVANDE

Texten navigerar mellan maktpositionen i ÄGANDET, och maktlösheten i katastrofen. Det övergrepp det innebär att *rädda*. Jag inser att min läsning av Lundes roman öppnar sig för frågor, medan jag, när jag läser Cooks och Puukangas bok genast går in i en kritisk position, antecknar:

Tänker på hur texten hela tiden upprepar situationen, tjarar in vad som händer. Tänker på att den ”onda färgen” är grön och lila, och jag tänker på H. P. Lovecrafts novell *FÄRGEN FRÅN YTTRE RYMDEN*, som sattes upp som teater på Backa Teater 2021, där färgen är något främmande som får all växtlighet att dö och alla människor att bli galna.

Det finns ett magiskt band mellan häst och ryttare, men hästarna har liksom ingen personlighet, förutom att den beskrivs till viss del antropomorfisk, typ (hästen) Concorde är ”värdig”. Det sägs liksom bara att banden är magiska, men man får aldrig veta HUR de är magiska. Hade också velat se det mer i bild?

Tänker att det är ett slags *quest*, en hjälteresa in i mörkret med ett mission att rädda.

Detta att hela Jorvik är *beroende* av trädet. Hur trädet smittar med sitt mörker. Också hur *häst och träd hör samman*.

Hästen som blir ett monster.

Det onda som grundas i en vilja att låta hästen leva.

Att hästen heter Caliban:

Caliban, son of the witch Sycorax, is an important character in William Shakespeare's play *The Tempest*.

His character is one of the few Shakespearean figures to take on a life of its own "outside" Shakespeare's own work: as Russell Hoban put it, "Caliban is one of the hungry ideas, he's always looking for someone to word him into being ... Caliban is a necessary idea."⁷⁶

Tänker att det finns så mycket som relaterar till sagor och myter. Att offra.

Mörkets sång arbetar med en fantasymiljö, som bygger upp naturrelationen kring en egen logik. Logiken bygger på en romantisk idé om likhet och skillnad, om det vilda och det tama. Tänker på att alla dessa tre böcker handlar om SPECIELLA HÄSTAR (Bråkekullahästarna är inte tama, Starbreedhästarna är magiska, Przewalskis är urhästen som inte kan tämjas). Hade ÅSNAN kunnat vara speciell? Jag håller detta *speciella* i minnet när jag läser Erik van Ooijens "Att läsa naturlyrik utan naturen" (Bruhn, J., Wingård, R. and Brudin Borg, C. (2022) *Ekokritiska metoder*), här kollapsar idén om Naturen in i en in-ut-gränslös värld som genom POESIN ifrågasätter såväl möjligheten till omsorg som tron på en naturlighet.

Hur kortvarig upplevelsen än må vara ger denna subjekt-objekt-dualismens kollaps spontant upphov till en aldrig så svag förnimmelse av värme gentemot vår värld, i vilket vi själva ingår. Denna värld, som inkluderar allt, är en värld utan centrum eller yttre gräns. Omgivningen poetik låter oss ana denna värld genom att undergräva vad Jacques Derrida har kallat den fundamentala metafysiska distinktionen mellan insida och utsida. (2022, s. 55)

Hos (Timothy) Morton finns ett tydligt ideologikritiskt anslag som först och främst riktar sig på själva begreppet "natur". Naturen står i vägen för ett ekologiskt tänkande. Också för naturälskaren [...] är naturen något från oss avskilt, som dyrkas i fetischerad form. Morton drar en parallell till den manliga blicken [...] Finns det inte något sadistiskt i Bellmans livsbejakande naturdyrkan, som växlar mellan att glupskt sluka en art med ögonen och en annan med munnen? (s. 57)

Varje läsning öppnar för fler frågor än den kan besvara. Framför allt öppnar den dikten för en rad sammanhang som plötsligt visar sig vara relevanta trots att de befinner sig utanför dess skenbara gränser. [...] "bra" ekopoesi är inte

⁷⁶ [Caliban - Wikipedia](#)

nödvändigtvis den som explicit uppmanar till omsorg om naturen utan snarare en som ifrågasätter idén om Naturens naturlighet. (s. 60)

Jag tänker: ÅÅÅ DETTA SÅ SPÄNNANDE: IN-UT!! FÖR HÄSTARNA. VAD GÖR DETTA. UPPLÖSNINGEN SUBJEKT-OBJEKT!! HÄSTARNA. MEN ÅSNANS POSITION HOS ATHENA I DETTA?? JAAA, ATT HA RÅD. ÄGANDE ÄTANDE! DETTA MANLIGA...??? NATURLIGHETEN! VAD GÖRA MED POESINS FORM – NÄR ÅSNAN TALAR????? VAD GÖR DET?? ATT SYNLIGGÖRA VÅLDET I OMSORGEN??

Min tanke flackar ut i en rad av frågetecken. Jag börjar bli trött. Försöker ändå ytterligare begripa *vad som händer*, genom Ann-Sofie Lönngrens ”Maktkritik och antropocentriska läckage” (Bruhn, J., Wingård, R. and Brudin Borg, C. (2022) *Ekokritiska metoder*.), där det antropocentriska jämförs med det patriarkala och heterosexuella:

I litterära texter tillkomna i patriarkala samhällen finns, hävdar (Sandra) Gilbert och (Susan) Gubar, en feministisk undertext som skrivs över av en kulturellt mer vedertagen berättelse. Begreppet de använder för denna undertext är ”palimpsest”. (2022, s. 143)

[Enligt queerteorin är heterosexualitet alltså] socialt konstruerad maktordning som måste iscensättas på nytt och på nytt i varje given kontext, men som ändå alltid ”läcker” *någonstans*. (s. 145)

Detta gäller också mänskliga kroppar, som är såväl omgärdade som genomsyrade av icke-mänskliga krafter (s. 148, se också Bennett, Jane. *Vibrant Matter : a Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.)

Kanske är det just när en analys når *orimliga, otroliga* resultat som vi bör beakta den särskilt noga, eftersom den då pekar mot någonting nytt, någonting som inte var allmänt vedertaget och som vi inte redan visste. (s. 152, min fetstil, pga, *affekt*)

Alltså: DET ÄR – NÅGOT DOLT... DET ICKE-MÄNSKLIGA INUTI MÄNNISKAN. & SÅ DETTA!!!! DEN ORIMLIGA TOLKNINGEN!!! HUR NÅ EN SÅDAN!! PÅ VILKET SÄTT ORIMLIG??

Och jag undrar: Är orimligheten tillgänglig – för alla?

I *När det vilda hjärtat* (1943, 2012) skriver Clarice Lispector:

Hästen som jag hade fallit av väntade på mig vid floden. Jag satte mig på hästryggen och flög fram över sluttningarna där skuggorna redan svalkande började bre ut sig. [...] Jag kände den levande hästen nära mig, en förlängning av min kropp. Vi andades båda ungt och med klappande hjärta. (s. 83)

En häst sprang just då fritt över den stilla slätten, benens rörelser gick knappt att se.
[...] Skakad hade hon tänkt: allt, allt. (s. 236)

... och då kommer ingenting att kunna hindra mig när jag går mot döden utan
rädsla, från varje strid eller vila kommer jag att resa mig stark och vacker som en
unghäst. (s. 244)

Jag tänker på det ORIMLIGA i att låta hästen vara ALLT. Det är ju exakt så det är. Jag tänker på
åsnan. Aldrig, Allt. Farrokhzad skriver:

och att jag åt en åsna av sorg (s. 22)

Och

Åsnan: Och om det fanns en annan verklighet [...]

Mäter du aldrig avståndet mellan
ditt huvud och mina hovar (s. 24)

ÄR DET SOM, ETT HOT ELLER EN MÖJLIGHET.

Det anstår mig inte att göra mig mindre åsna än vad jag är (s. 27)

ATT INTA ROLLEN SOM DEN DUMMA, VÄGRA TÄNKA SMART OSV

Mulan, skriver evolutionslärans fader, är ett överraskande djur

Att en hybrid kan besitta större vett, minne (s. 30)

HYBRIDENS PÅTVINGADE MINNE

Just det, ropar hon, legionärerna plåstrade om
åsnan och döpte den till Bambi

Har du hört något så bombat, en åsna uppkallad efter ett rådjur (s. 40)

NAMNGIVANDET (igen) SOM OM ÅSNAN HÄR ÄNDÅ DRÖMMER OM
UPPRÄTTELSE ELLER HÄMND?? ÄR DETTA ANTROMORFISM MEN DET ÄR MER
ÄN SÅ DET ÄR DJURET GJORT TILL MÄNSKLIGHETEN. METAFOREN SOM
TRÖSTAR OCH DÖDAR. MAKTEN MELLAN ARTERNA EN ARTENAS KRIG ÅÅÅÅ
VÅLD.

HISTORIEN...

Den globala handeln med åsnor har exploderat

Huden kokas till en salva som anses bromsa åldrande (s. 65, min kursivering, pga OMG)

ATT MATERIE BLIR TILL EN, BLI TILL MATERIAL FÖR EVIGT LIV

Det finns andra djur än åsnor, säger min vän (s. 86)

DEN NÖRDIGA LÄSNINGEN, ATT LÄSA GENOM EN ART – ÄR DET ETT
ÖVERGREPP ELLER TRÅNGSYNTHET ELLER ETT ÖPPNANDE

Jag har läst i skam och skuld och våld. Jag. Skadar. Försöker, försöker. Min mänsklighet i denna nation i denna tid. Jag måste skriva mitt jag för att, markera att mina jag är, splittrade, KAN MAN ÄLSKA BÅDE ÅSNOR OCH HÄSTAR, kan poesin vara en plats, kan den skada i en rimlig riktning, kan den äta hö och havre, kan den äta kalibaniskt, kan jag bära narrativet i ett ljud som inte är ett ord, kan det icke-ordet rädda utan att rädda, vara rädd utan gud, vara ledsen. Av sorg. Skriver av sorg. Vill säga förlåt. Och ja:

Det går en väg mellan hjärta och hjärna

men allt har blivit en åsna inuti åsna

/ en häst inuti en åsna, en åsna inuti den trojanska hästen, en pälsig mulåsna inuti människan, inuti, utanför, ordens riktning i munnen, i tiden, i rummet, bär på det /

VEM ÄR JAG ATT SKRIVA DETTA

ÅNGEST ÅNGEST

VEM ÄR JAG SOM FRÅGAR OM JAG KAN SKRIVA DETTA.

Jag får under hösten ett starkt intresse för gurlerken. Redan innan har jag fastnat för passager i Jamaica Kincaids och Toni Morrisons romaner som jag läser som gurlenska. Nu, i ett textsamtal, får jag upp ögonen för Kim Hyesoon. Jag tänker på hur gurlerken lästs som en vit grej, och jag ser ett fejsbookinlägg från felicia som frågar om detta, finns det nån icke-vit gurlesk, och allt fastnar i mig och jag samlar och samlar grejer. vill skriva om detta. det är något med vitheten. Och jag SKÄMSKÄMSKÄMS OCH SKULDEN! För att min vithet. Vem är jag att. Får jag utifrån min vita kropp skriva, eller tänka om –

Är mitt skrivande att jag tar något som nån annan har-vill göra anspråk på. Vill Felicia skriva om detta (eftersom jag använder alla tips i hennes tråd och läser ger det mig ännu mer ångest, en TOTAL STÖLD)

Och jag skäms.

Det blir en text.

Sen tänker jag: är det pga min vithet som jag måste vara intresserad av detta.

Frågan är då: HUR.

Var går gränsen mellan UPPMÄRKSAMMA PÅ RIMLIGT SÄTT OCH ERKÄNNA ICKE-VIT KUNSKAP-PERPSEKTIV, versus APPROPRIERING

(tänker på hur jag tänkte när jag var på konferensen i Umeå om hur alla använde sig av Ahmeds teorier, och alla var vita forskare, och Ahmed frånkopplades ofta från det icke-vita och det är något problematiskt i det_____ men vem är jag att påpeka i min vithet)

Jag ville skriva och jag skrev.

Jag ville skriva att:

Det är något med den vita sköra flickan, hon som har möjlighet att pga sin vita skörhet omfamna gurleskens groteskhet, som skaver – och i Morrisons och Kincaids texter finns en brutalitet hos dom svarta flickorna som rör sig i det gurlenska estetiken – som inte är en estetik men en etik, pga estetiken (grundad i (den vita) dockan) avslöjar etiken genom sin förstörelse förstörelse förstörelse. Och dessa texter är inte vita, dom är och nobelpris (det är något med den litterära statusen också ja – som att det finns en risk att gurleskläsningen ses som att ta ner M & K, föraktet för flickan och femininiteten). Och jag ville skriva att den vita sköra flickan, bilden av henne, diskursen om henne, förtrycker dom som kan inlemmas i och dom som utestängs, och att läsa om det svarta misslyckandet och motståndet genom den sönderrivna

dockan osv osv, det är ett sätt att läsa våld mot en kropp som ska föreställa min men som jag aldrig kunnat vara (i) och därför känns dt skönt. Inte som att den svarta flickan måste befria den vita, men som att jag ändå... och jag tänker att jag är inuti, men ändå utanför (trans-autismen och ett allmänt fail)

Men mest ville jag ju skriva om språket: om poesin som rör sig i en obestämdhet, en pluralitet som inte bestäms, dom små grammatiska förskjutningarna.

Och jag ville skriva om det brutala groteska:

Att detta ligger i dom små grammatiska förskjutningarna.

Att flickan är aldrig hemma i sig, i flickan.

Ville skriva om flickan som en nation i vilken endast få blir insläppta, och endast få blir utsläppta. En nation man kämpar för att fly och tillhöra att det är en nation som önskar sig en antinationalism.

Jag ville skriva om dom små grammatiska förskjutningarna i översättningen...

Jag skrev och sen blev texten godkänd men jag fick ändra och jag ändrade, men är rädd att jag gjorde värre och nu har jag ångest:

SKA JAG SKRIVA ATT TEXTEN FÅR INTE PUBLICERAS ALDRIG SKAMMEN JAG
SKULE BLI FÖRSKJUTEN UR KULTUREN

MIN APPROPRIERANDE RASISM

SKAM ATT SKRIVA NU

SKAM ATT TÄNKA NU

JAG VET INTE VAD JAG GÖR

MIN MAKT

ÖVERGREPPET.

EN GURLESK HEM-SÖKELSE

I introduktionen till antologin *Gurlesque* (Saturnalia Books, 2010) refererar Arielle Greenberg till Julia Kristevas idé om "the body as a site of horror". Denna skräckplatsiga kropp hör samman med Kristevas abjektsteori. Jag läser i Kristevas *Fasans maket* (Daidalos, 1992, översättning Agneta Rehal och Anna Forssberg) saxar, plockar, orden som knöliga blommor och och och:

Varken subjekt eller objekt..... ABJEKTET SOM UPPROR!! MOT ETT
OMÅTTLIGT UTANFÖR ELLER INUTI ABJEKTIONEN, EN
SNODD TVINNAD AV AFFEKTER.

DETTA: ATT GÖRA UPPROR MOT IDÉN OM INUTI-UTANFÖR:
GRÄNSEN GRÄNSEN, TRÖSKELN, SOM INTE FINNS!!!

Abjektet står i motsats till *jag*. det är någonting. Inte jag.
inte det. en tyngd av icke-mening det orena, vämjelse
frånstötningen av sig själv ett MISSLYCKANDE I ATT KÄNNA
IGEN DET NÄRA & KÄRA!!! abjektet som ett *glömskans land*, ständigt
återkallat i minnet. Abjektionen är en gräns, men framförallt en
tvetydighet.

Å. Jag tänkte att denna text skulle bli klar och tydlig. Redogörande. Den skulle ta de tankar som finns i min hjärna och skriva *ut*. Redan nu: FAIL. Jaja. Jag ville att denna text skulle tematisera begreppet HEMSÖKELSE, dela upp det som HEM-SÖKELSE, utforska sökandet och hemmet. Hemmet som i Sigmund Freuds (*un*)heimlich, HEIM som betyder HEM, med ett EI, mitt i det tyska ordet, EI som betyder ÄGG. Ägget som en halvt född artefakt. DET HALVA som ett tema. DET PÅ GRÄNSEN LIGGANDE OCH DÄRMED GRÄNSLÖSA. Jag ville skriva om ett språk som låg MELLAN. Mellan jag och icke-jag, i en Flickas beroende av att poängtera sitt jag-vara för, VEM HAR RÅD ATT FÖRLORA DET SUBJEKT EN ALDRIG VARIT och viljan att bara fucka med individualismen/individualiteten och UPPGÅ i ett ((SJÄLV)DESTRUKTIVT???) kollektiv. Samla kollekten i kyrkan och be till GUDINNORNA om en jävla massa MASSA. Ville skriva om språket mellan språken: dvs, en översättningspraktik med gurleska "för(huds)tecken". Ville skriva om KROPPEN MELLAN den kropp som inte är i platsen pga FÄRGEN, ville uppmärksamma Judith Kiro's poängterande i *DN* (redan (!) 2014.12.16) att "Gurleskens lek med könsstereotyper bygger på den sköra vita flickan" (som en kommentar, en skevning, en kritik av (den *vita* regissören) Céline Sciammas (porträtt av *svarta* flickor i) *Girlhood*. Ville skriva fram Toni Morrison och Jamaica Kincaid som gurleska författare,

och relatera till hur Aasebergs förord till *AUTOBIOGRAFI AV DÖD* (20tal Bok, 2022, översättning Andjeas Ejiksson och Jennifer Hayashida) nämner Kim Hyesoon som gurleskens ”moder” (Berg skriver, jag läser: ”»framtidens vita skugga« är både mångbottnad och flerdimensionell så är den inte vidöppen för tolkning. [...] Den gurleska poesin rör sig ofta i infantila miljöer fulla av rosetter, dockor och gulliga kramdjur, men där de förväntade känslorna förvrids [...] Medför också en språklöshet (s. 12) DEN GURLESKA TEMPORALITETEN – å! – ”INFANTIL” FRAMTID...). Försökte placera min aknedrabbade vita kropp som en allierad position. Blev skamfylld, blev sorgsen, blev euforisk, rörde samman allt. Förlåt. Tydligheten: begraver dig nu.

I sin recension av *Gurlesque* skriver Christina Mengert:

as the name suggests, towards the grotesque, the carnivalesque, the burlesque. The first two of these three “esques” take as their modus operandi distortion and exaggeration (sometimes hybridization), to the ostensible end of subverting expectations (though exactly what these expectations are, it is hard for me to say, as they must vary from person to person, culture to culture).

ÖVERDRIFT OCH SPLITTRING – HUR HÖR SAMMAN, ÄR DET SAMMA MÅSTE DET ENA FÖR ATT KOMMA TILL DET ANDRA

embraces a language of horror in the Gurlesque, which presents the body distorted, violent and violated, pissed-off and powerful. It is what Greenberg calls “a feminine, feminist incorporating of the grotesque and cruel with the spangled and dreamy.” The Gurlesque’s appropriation of ideas like the grotesque or carnivalesque suggests a penchant for defamiliarization, particularly in relation to the body. If we follow Kristeva’s idea of the abject, we are reminded that “abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar;” so if the female body exists in an abjected state, then there seem to be two options: the body is alienated from the “I” that wears it, or the body is alienated from other bodies.

MISSLYCKANDET ATT FINNA SIN LIKHET I ANDRA KROPPAR!!! ATT INTE KUNNA VARA MED DEN EGNA KROPPEN ELLER INTE KUNNA VARA MED ANDRA!!!

Identity: At the forefront of the Gurlesque is a mish-mash of conflicting identities: virgin, whore, mother, soldier, punk, bimbo, intellectual. We are all familiar with the stereotypical tropes of female identity; here, the subversion of these stereotypical, heteronormative tropes is undertaken by excluding nothing.

ALLT ALLT ALLT they are not “persona

poems;” the persona poem, she argues, assumes “there is a face beneath the mask,” while the poets of Gurlésque “assume there is no such thing as coherent identity. There is no actual self, only the performance of self.” DET FINNS INGET UNDER!!!! VAD GÖRA MED IDÉN OM UNDER!!! UNDER (ÖVER ALLA UNDER) OCH YTA!!!!

Jag ville skriva om döden. Ville skriva om flickan och döden, en flickas död (inte som i, en romantisering men i som ett äckäckäckel och som i ett påpekande av det omöjliga i att leva *a girl's life* (för vissa). Hyesoon skriver:

Snart blir den röda kaninen en svart kanin.

Den ruttnar även efter att den är död.

Eftersom den är död kan den bli stor eller liten som den vill [...]

Försök du att trycka in en myrkanin i örat. (s. 17)

Så efter att du gått gå inte, låt bli

Så efter att du kommit kom inte, låt bli [s. 25]

DJURENNNNNN, IN I KROPPEN, VÄGRAN NEGATION SAMTIDIGT GÖRA O INTE Och Hayashida och Ejiksson skriver (i min tolkning som en uppbruten anteckning – var det innan tydligt och hel(ig)t? NEJ) i efterordet om översättningen:

Att översätta en vänskap och ett möte i solidaritet.... Antinykolonialt feministiskt..... talar som en tvilling (dvs, Don Mee Choi, den amerikanska översättaren som den svenska texten gått via) Vägra »upprätthålla idéer om en nationell litteratur« [...] (s. 113) (BLI SIN EGEN NATION) [...] Förhandla glidningar: reläöversättningen: att montera men inte reparera ett objekt som vi aldrig sett innan det gick i bitar – ett objekt som redan från början inte var helt (s. 115) OHELHETEN SOM MOTSTÅND – REDAN FR BÖRJAN SKEV!

Att inte domesticera eller nationalisera översättningen Svensk poetisk konvention omfamnar bestämd form (s. 116) &: DET OBESTÄMDA.

Är skriven bortom jaget (118) OBESTÄMDHETEN SOM: MOTSTÅND OCH: GUD!!!!

Jag läser Morrisons *The Bluest Eye* (1970) och den svenska översättningen *De blåaste ögonen* (1994) och undrar:

VAD ÄR SKILLNADEN MELLAN ÖVERSÄTTNINGENS PLURAL OCH ENGELSKANS SINGULAR: SKILLNADEN MELLAN ÖGA OCH ÖGON. Ögat blir mer abstrakt, tänker jag, att det är en önskan mer om en BLÅ BLICK, att få se världen genom blå ögon, medan ögonen snarare syftar på att ögonen ska bli SEDDA????

OMSLAGEN: de böcker jag har att jämföra: den engelska är grå-silvrig, med snirklig blå stil, ingen illustration, bara texten på ytan, och infon att Morrison fått nobelpriset. Översättningens omslag: en brun flickas ansikte med de blå ögonen: KAN ÖVERSÄTTNINGEN – KAN DEN SVENSKA NATIONEN – FÖRESTÄLLA SIG DE KONKRETA FYSISKA BLÅ ÖGONEN, MEDAN DEN ENGELSKA UTGÅVAN VET ATT DET GÅR INTE GÅR INTE. ?????

love is never any better than the lover. Wicked people love wickedly, violent people love violently, weak people love weakly, stupid people love stupidly, but the love of a free man is never safe. There is no gift for the beloved. The lover alone possesses his gift of love. The loved one is shorn, neutralized, frozen in the glare of the lover's inward eye. (Morrison, 1970: s. 206)

SLUTETS ÖGA! DET INÅTVÄNTA ÖGAT. KÄRLEKENS NARCISSISM. SOM DÖDAR DEN ÄLSKADE. BELOVED: ORDET PEKAR FRAM MOT DEN ANDRA ROMANEN AV MORRISON *BELOVED*: DEN DÄR DEN ÄLSKADE RENT KONKRET ÄR EN HEMSÖKELSE!! ETT SPÖKE. FLICKAN SOM SPÖKE. KÄRLEKEN SOM TAR JAGET. JAGET KAN ALDRIG UPPLÖSAS GENOM KÄRLEKEN. KÄRLEKENS RIKTADHET.

Jag tänker att Hyesoon och Morrison skriver om ögonen, blicken, den som *gör* kärleken, genom att *skada* kärleken, genom att *fucka upp* kärleken. Eller: idén om kärleken som en grej MELLAN två (2) personer, mellan två instanser, mellan. Jag tänker att gurlen inte kan omfamna en kärlek MELLAN två (eller flera) för att den, i sig själv, är detta MELLAN. Och för att kunna älska då, måste den älska sig själv och, det finns något omöjligt. Och för att kunna vara omöjlig. Jag rör mig runt. (Försöker jag motivera mina egna failade relationer, är detta en appropriering av något i syfte att läka mig själv? JA/NEJ) Hyesoon skriver:

(Jag knuffas ut ur den enda kropp jag har i världen) (s. 38)

ATT HEM-SÖKA SIN EGEN KROPP!!!!!!

en grav Du kom från världen där borta
men nu är du gravid med den världen (s. 43)

GRAV-ID!!!! ATT FÖDA VÄRLDEN... GUD...

Åsynen av att leva långt hemifrån utan kropp!
Åsynen av att ströva runt efter död som ett **vagt adverb!** (s. 51)

HEMMET O/I KROPPEN: OCH SPRÅKET: ORDKLASSER, OSV.

I hörnet av mammas hjärta lyfter en svart lite mullvad på huvudet
Den blir en sång. [...]
En kråka har byggt bo i mammas hår (s. 56)

DEN OKLARA GRÄNSEN MELLAN KROPP OCH BOSTAD: DJUREN TAR SIG IN I
MÄNNISKAN, FLICK-MAMMAN INTE RIKTIGT MÄNNISKA, OCKSÅ TING OCKSÅ
BOSTAD

För Hyesoon är positionen som *kvinnlig poet* totalt förknippad med skrivandet i en diktatur. Flickskapet, som skrivs genom gurlesken, har alltså därför aldrig varit, ”den sköra vita flickans” – men är det ändå relaterat till det? I en annan bok, Sorrowtoothpaste mirrorcream (Action Books, 2014, översättning Don Mee Choi) skriver Hyesoon:

I am wearing the salt dress
inside me (s. 20)

EN KLÄNNING PÅ INSIDAN – FUCKA UPP VAD SOM ÄR IN OCH UT

Deathless or Lifeless I Don't Know (s. 43)

DETTA INTE VETA OM DÖD ELLER ICKE-DÖD...

Girl is knitting a smile
Girl is knitting a yawn (s. 49)

ATT PYSSLA SITT FACE: DET ÄR ALDRIG NATURLIGT ALLTID MAKE-UP...
TEXTILEN. TEXTEN.

Their eyes that said, *We want to go home!* (s. 58)

ÄR DETTA EN HEMLÄNGTAN, VARFÖR ÄR DET ÖGONEN SOM TALAR??

The house hits someone (s. 65)

HUSETS VÅLD. ÅÅÅÅÅ VAD ÄR HUSET OCH VAD ÄR KROPPEN.

I en INTERVJU i slutet av boken berättar Hyesoon att

I don't want to be born again. I have never thought about being born again as a human who contains "me". I have written in a poem that, if I were to be born again, I would be born **without any borders, like certain adjectives. And if that is the poetic condition then I have no choice in the matter.** (s. 99, min fetstil)
ATT REFERERA TILL SIN DIKT SOM SIN ÖNSKAN. SITT JAG. INTE
VILJA VARA MÄNNISKA. IGEN. VARA SOM ETT ADJEKTIV –
LOJALITETEN FÖRST MED SPRÅKET. POESIN!!!

Jag försöker reda upp: Jag har HUSET/HEMMET, jag har Flickans (eventuella?) vithet & skörhet, jag har ÖGONEN. Som ett slags rubriker eller mellanspel i *De blåaste ögonen* skrivs en idyllscen fram, en familj, ett hem:

Här är huset. Det är grönt och vitt. Det har en röd dörr. Det är mycket fint. Här är familjen...

För varje gång scenen återberättas fuckas texten upp, förskjuts: avstånden mellan orden försvinner, klumpas samman. Illusionen, är en illusion, blir en klump blir en, massa. Vilket

placeras bredvid det hem, den kropp som den svarta flickan måste vara med, förhålla sig till, begära, kräva, sakna:

Att vara hemlös var det värsta som kunde hända i livet, det visste vi. [...] Men att vara så slapp att man gjorde sig hemlös eller så hårdhärtad att man gjorde sina anhöriga hemlösa – det var brottsligt. [...] Att bli hemlös var slutet på något, ett oåterkalleligt och fysiskt faktum som bestämde och kompletterade våra metafysiska villkor [...] Döden förändras inte och hemlösheten är något som håller i sig. (s. 20)

DET SVARTA HEMMET – FINNS DET OLIKA SORTERS HEM (LOJALITET) VILKET HEM ÄR BEGÄRLIGT, VILKET VILL MAN BORT FRÅN.

Vetskapen om att det fanns nånting sådant som hemlöshet gav oss en hunger efter ägodelar och egendom. (s. 21) KRAVET PÅ HEM TVINGAR EN TILL KAPTALISMEN. (tänker mig, NOMAD I RELATION TILL DETTA?)

&: Jag ville bara en sak: slita sönder den. För att se vad den var gjord av, för att upptäcka vad det var som var så kärt, det vackra och åtråvärda som hade undgått mig och tydligen bara mig. De vuxna, andra flickor, butiker, tidningar och skyltfönster – hela världen var ense om att en blåögd, gulhårig, skärkindad docka var vad varje lite flicka tyckte bäst om. (s. 23)

DISSEKTIONEN AV DEN VITA FEMINITETENS ÅTRÅVÄRDHET. FLICKAN I DOCKAN – MER FLICKA ÄR FLICKAN. DOCKAN MER FLICKA ÄN DEN SVARTA. HEMMET I KROPPEN. ELAKHETEN OCH VÅLDET.

Här skrivs det fram vad som borde begäras, vad som inte kan låta bli att begäras. Jag söker och söker, hemmet. Hittar hem-sökelsen hos Kincaid: I *Annie John* (Tranan, 2016, översättning: Madeleine Reinholdsson) skriver Kincaid:

Min mor och jag badade ofta tillsammans [...] Vi började med de här baden sedan min mor konsulterat en spåkvinna och sin mor och en tillförlitlig vän. Alla tre hade tyckt att som det såg ut runt vårt hus – eftersom en liten rispa på min vrist först blivit ett litet sår som sedan blivit större och som det tagit så lång tid att läka, eftersom hunden som min mor kände och som var en snäll hund plötsligt vänt sig om och bitit henne (s. 32) BADA TILLSAMMANS KROPP! SPIRITUALISMEN OCH BESVÄRJELSEN – Huset som HEMSÖKT. SÅRET SOM INTE LÄKER!!!! DEN OPÅLTLIGA.

Här skrivs ett moderskap fram. Det moderskap om vilket Kincaid säger: Att hon aldrig skriver om något annat än sin mamma och sig själv. Det skrivs fram ett moderskap i förhållande till

huset, och till kroppen – den badande kroppen och den sårade kroppen. Jag tänker på kroppen i huset, kroppen som huset, kroppen i mamman, graven i den gravida. Det läskiga, kusliga, hem-ska i att vara en flicka som ÖGONEN ser som i en framtid en mamma fastän fastän fastän. I *Annie John* beskrivs flickvarat som ett främlingskap. Mäktigt och obegripligt:

Det regnade varje dag i tre och en halv månad och under hela den perioden låg jag sjuk. Jag visste mycket väl att det inte låg i min makt att få atmosfären att känna sig lika sjuk som jag men trots det kunde jag inte hjälpa att jag kopplade ihop dessa båda tillstånd. (s. 164) SAMMANSMÄLTNINGEN MED ATMOSFÄREN! FLICK-MAKTEN. FLICKAN SOM EGO. FLICKAN SOM GUD. SICK-GIRL-THEORY.

Korkskruvarna låg inte platt på hennes huvud, de stod rakt upp, och när hon rörde sig hoppade de upp och ner som om de vore något amfibiskt och levande. Jag kallade henne för mig själv för den eldfångda. (s. 82) HÅRET SOM EN EGEN VARELSE. AMFIBISK? – VATTEN? OCH ELD!

Och sedan tog jag mig en ordentlig titt på min näsa. Den hade helt plötsligt brett ut sig i ansiktet så att den nästan utplånade mina kinder, den fyllde upp hela ansiktet så att om jag inte hade vetat att det var jag som stod där skulle jag ha undrat över den främmande flickan – tänka sig att min näsa så nyligen hade varit liten som en rosenknopp. (s. 46) DEN FRÄMMANDE FLICKAN I ANSIKTET. ANSIKTET!! NÄSAN SOM ATTACKERAR ANSIKTET

Jag tyckte hon var vacker och jag brukade säga det. Hon hade långa, tjocka, svarta hårstrån längs armar och ben. (s. 24) FLICK-BLICKEN! ATT SÄGA DET! (TILL ANDRA) DEN SKEVA SKÖNHETEN SOM MOTSTÅND

Kincaid utvecklar i *Lucy* (Tranan, 2017, översättning: Lena Fagerström) hemmet, eller, icke-hemmet, som en komplex klump i den svarta flickans tillvaro:

I böcker som jag läste hände det ibland, om intrigen så krävde, att en person led av hemlängtan [...] Jag hade inget till övers för sådana figurer, för jag vantrivdes själv där jag bodde och skulle gärna flytta någon annanstans [...] Om jag blivit ombedd att rita en bild av min framtid hade den sett ut som en stor grå fläck omgiven av svart, svartare, svartast. (s.11) HEMMET! ATT VETA VAD MAN HAR, ELLER ATT INTE VETA, ATT INTE VARA HEMMA I SITT HEM, MEN INTE HELLER NGN ANNANSTANS &: ATT DENNA TEXT HANDLAR OM ATT GÖRA FLICKSKAP I RELATION TILL VIT FEMININITET: FLICKSKAP OCH KLASS, MEN ÄNNU MER PLATS:

FLICKSKAPET OCH/SOM EXILEN. Just i det ögonblicket, nästan som en sammanfattning av hur jag kände mig, spelade de en sång med följande text: »Försök att föreställa dig att du är jag i dag; med samma tomhet inombords, gör den dig lika svag?» Jag sjöng de där orden för mig själv gång på gång, som om det varit en nattvisa, och så somnade jag om. [drömmer om barn som skrattar & att hålla ett nattlinne, måste veta var nattlinet är gjort: MADE IN AUSTRALIA, mötet med hembiträdet som inte gillar jaget av ngt skäl] När jag nu slog upp ögonen stod ordet »Australia« mellan oss, och då kom jag ihåg att Australien först koloniserats som förvisningsort för kriminella, folk som var alldeles för olagliga för att spärras in i sitt eget hemland. (s. 14)

DEN SVARTA FLICKAN SOM AUSTRALIEN, DET KOLONISERADE LANDET, DET AV FARA O OLAGLIGHET CIVILISERADE, DET SOM INTE FÅR FINNAS I ETT HEM-LAND, OCH SÅ NATTLINNET, TYG OCH TEXTIL!!! TOMHETEN INOMBORDS, SOM VAGGAR EN.

Det är så mycket. Jag förstår inte. Kan inte greppa. Försöker vara i ett tillstånd där jag ser min icke-förståelse som, möjlig ingång till allians med, vad, med, att detta är hem för vissa, men är hemskt för andra, att detta ÄR SAMMA är OLIKA SAMMA är obehagligt i sin njutning. Hemmet som det farliga som är det enda man som flicka bör vara rädd för, som är det mest osäkra. Söka sig hem som ett sökande efter FARA, fara som i »att fara». Hemmet och faran. Texten som en riktning mellan faran och hemmet. Fara hem. Kroppen som hus. Språket som tegelpanna, pannan som feberkälla, källan som för-o-renad.

Jag hade velat skriva om Melanie Kittis *Halvt urne, halvt grav* (Gyldendal, 2022, översättning: Liv Nimand Duvå) som ett exempel på nordisk gurlesk, direktöversatt, aldrig utgiven i »original», ville skriva om den svarta flickan i Norden, ville skriva om den döda brodern

Min far har mistet det halve af sit hjerte.

Min mor koger hans hjerte i urnen.

Min søster spiser det til aftensmad.

Min bror spiser resterne.

Ville skriva om urnan och guden och hem-sökelsen i detta. Men är redan för upprörd.

Ville skriva en kontextualiserande förståelse, genom bell hooks *Bone Black: Memories of Girlhood* (Holt McDougal, 1997) om en fattig gurlesk och abjektionen i fattigdomen. Men är redan för trött.

Ville skriva om aktivisten och konstnären Tourmaline. Som genom utforskande av svarta transcommunities *genom tiderna* bygger sönder idén om ensamheten. Bygger sönder jaget, som jag

läser som att, den skapar ett slags, *sökelse* genom ett (icke(?)-)HEM som bygger på temporalitet snarare är fysisk närvaro, som bygger på tro istället för /nåt annat/ som bygger på kroppens utsatthet som en ingång-utgång-tröskel-centrum-periferi-hjärt-ärthjärta för *styrka* som bygger klumpar av kollektiv och. Men jag vet inte. Tänkte att jag hittade en ”positiv avslutning”. Kanske är det en konstig önskan. Ville jag läsa döden som “OK”? Ville jag tro att jag inte ville leva? Ville jag... Fastnar ändå för dessa bitar ur Tourmalines text-tal:

All of these currents of time were being activated because of my attention to them and my desire to be touching them. If I had not been tuning my tuner, my consciousness, to their frequencies, I would have missed that altogether. Things are happening in the past that are affecting further past things. Things are happening in my future that are affecting my past.

DET SPIRITUELLA,
ÖDET, RIKTNINGEN AV ÖDET, SLUMPEN, MEDVETENHETEN
SINNE, UPPLÖSINGEN AV TIDEN!!!

Right, you’re there in the pleasure garden, and I’m there, and it’s an invitation to be in our pleasure, to feel ourselves, and not continue to think that we can somehow separate our pleasure from our desires for freedom for our larger community.⁷⁷

HUR
RELATERA KOLLEKTIVET TILL ABJEKTETS ICKE-JAG????

When I dye my hair blue at home in my bathtub, reclaiming the color from its capture by racist police—and then do my eyeshadow to match—I’m freedom dreaming. I am allowing my very existence to be an aesthetic resistance.⁷⁸

ATT PLACERA FRIHET I DE SMÅ SAKERNA... KAN
ABJEKTSKAPET VARA EN FORM AV FRIHET?? ATT HITTA NGT, I
DENNA BRIST-POSITION I ICKE-POSITION, ATT SE
GRÄNSLÖSHETEN SOM EN FRIHET???

Jag skrev en text om Flickor. Flickor som inte är flickor för flickor kan inte vara flickor. Ville skriva kritiskt och det blev passionerat, ville skriva tydligt men jag gick vilse. Söker ett hem. Söker bort ett hem. Söker ensamhet som sitter samman med andra. Gråter av att vara ”trygg” gråter av att inte äta, gråter av att inte behöva gråta, att behöva, att begära, att inte känna, nära&kära, är så trött. Ursäkta och förlåt (orkar inte be om förlåtelse för min ursäkt). Tänkte säga att jag läste som gurlesk pga: SAMMANSMÄLTNINGEN. Finns inget UNDER för att ett *under* är också en *övernatrulig* GREJ! Söker hemmet. Söker bort från hemmet. Placera, positionera, lämna, hämna. Hej. Då.

⁷⁷ [Tourmaline talks about pleasure, freedom dreaming, and her new solo show - Artforum International](#)

⁷⁸ [Filmmaker and Activist Tourmaline on How to Freedom Dream | Vogue](#)

BLEV DET BÄTTRE ELLER SÄMRE NÄR JAG ÄNDRADE DEN TILL DETTA:

BLEV DET MER ELLER MINDRE VÅLD OCH ÖVERGREPP.

VAD HAR JAG GJORT

VAD HAR JAG GJORT

(jag vill be någon läsa men jag vågar inte, vågar inte... nu väntar jag på mejl...)

EN GURLESK HEM-SÖKELSE

Det finns flickor som inte är flickor. Ett inte-varande som i ett motstånd eller ett misslyckande eller en kombo, eller som i en icke-blick och icke-definition, ett fallande utanför kategorierna, eller ett skevande, läckande, en resa *bort*, att kallas flicka mot sin vilja eller att förvägras kategorin. Flickordet laddat med *så mycket* så att det blivit både *för mycket* kropp och *för mycket* metafor. Det finns flickor som inte är flickor som ändå "är" flickor. Det är detta mellanvarande, detta vara-och-inte-vara som denna text handlar om. Det är en filosofisk aspekt av flickgrejen som jag tänker rör sig genom gurleskestetiken/-poetiken. Och det är där den här "Texten" kommer vara (jag skriver texten inom citationstecken, för jag vet inte om den verkligen kan definieras som text (ett ord laddat med *så mycket*) och jag skriver texten med stort T för att det är något med den är texten som är *för mycket* text, text i dess upphöjdhet, upphöjt till tusen, obegripligt): det är en text som kommer söka, utan att finna, som kommer fortsätta söka, desperat, fastän den vet att den inte kommer finna, som kommer påstå att den inte söker efter *något* utan bara, letar runt, letar efter det den vet att den inte kommer hitta, bara greja lite, utan motivering veta att det är något viktigt.

I introduktionen till antologin *Gurlesque* (2010) refererar Arielle Greenberg till Julia Kristevas idé om "the body as a site of horror". Jag tänker på skrällen: kroppen som (inte) kallas flicka, den som är och inte-är, det jag kallar jag och den som jag försöker formulera med ord, men som glider ut ur orden: *är det därför den är skrämmande, för att den inte kan sägas-skrivas, för att det finns ett glapp mellan språket och kroppen, för att dom är samma och ändå aldrig kan vara samma*. Denna skräckplatsiga kropp hör samman med Kristevas abjektsteori. Jag läser i Kristevas *Fasans maket* (1980) saxar, plockar, orden som knöliga blommor och och och:

Varken subjekt eller objekt.... ABJEKTET SOM UPPROR!! MOT ETT
OMÅTTLIGT UTANFÖR ELLER INUTI ABJEKTIONEN, EN
SNODD TVINNAD AV AFFEKTER. DETTA: ATT GÖRA
UPPROR MOT IDÉN OM INUTI-UTANFÖR: GRÄNSEN GRÄNSEN,
TRÖSKELN, SOM INTE FINNS!!! Abjektet står i motsats till
jag. det är någonting. Inte jag. inte det. en tyngd av icke-mening
det orena, vämjelse fränstötningen av sig själv ett
MISSLYCKANDE I ATT KÄNNA IGEN DET NÄRA & KÄRA!!! abjektet som
ett *glömskans land*, ständigt återkallat i minnet. Abjektionen är en gräns,
men framförallt en tvetydighet.

Å. Jag tänkte att denna text skulle bli klar och tydlig. Redogörande. Den skulle ta de tankar som finns i min hjärna och skriva *ut*. Redan nu: FAIL. Jaja. Jag ville att denna text skulle tematisera begreppet HEMSÖKELSE, dela upp det som HEM-SÖKELSE, utforska sökandet och hemmet. Hemmet som i Sigmund Freuds (*un*)heimlich, HEIM som betyder HEM, med ett EI, mitt i det tyska ordet, EI som betyder ÄGG. Ägget som en halvt född artefakt. DET HALVA som ett tema. DET PÅ GRÄNSEN LIGGANDE OCH DÄRMED GRÄNSLÖSA. Jag ville skriva om ett språk som låg MELLAN. Mellan jag och icke-jag, i en Flickas beroende av att poängtera sitt

jag-vara för, VEM HAR RÅD ATT FÖRLORA DET SUBJEKT EN ALDRIG VARIT och viljan att bara fucka med individualismen/individualiteten och UPPGÅ i ett ((SJÄLV)DESTRUKTIVT???) kollektiv. Samla kollekten i kyrkan och be till GUDINNORNA om en jävla massa MASSA. Ville skriva om språket mellan språken: dvs, en översättningspraktik med gurleska för-(eller-efter-under-)-tecken. Ville skriva om KROPPEN MELLAN den kropp som inte är i platsen, och om SPRÅKET SPRÅKET SPRÅKET, alltså grammatiken, den som be-stämmer, i bestämd eller obestämd form, om hur språket, SPRÅKET gör att kroppen (o-)placeras i platsen, hur språket, den o-best-ämda grammatiken funkade som en gurlesk fuck-up och en våldsam lek med försöket att göra flickan till Flicka...⁷⁹ Ville skriva fram Toni Morrison och Jamaica Kincaid som gurleska författare, och relatera till hur Aase Bergs förord till *AUTOBIOGRAFI AV DÖD* (2022) nämner Kim Hyesoon som gurleskens ”moder” (Berg skriver, jag läser: ”»framtidens vita skugga« är både mångbottnad och flerdimensionell så är den inte vidöppen för tolkning. [...] Den gurleska poesin rör sig ofta i infantila miljöer fulla av rosetter, dockor och gulliga kramdjur, men där de förväntade känslorna förvrids [...] Medför också en språklöshet” (s. 12) DEN GURLESKA TEMPORALITETEN – å! – ”INFANTIL” FRAMTID...). Och därmed säga att den vita gurlesken läcker, är en härmning, och att det är nåt med språket.⁸⁰

I sin recension av *Gurlesque* skriver Christina Mengert:

embraces a language of horror in the Gurlesque, which presents the body distorted, violent and violated, pissed-off and powerful. It is what Greenberg calls “a feminine, feminist incorporating of the grotesque and cruel with the spangled and dreamy.” The Gurlesque’s appropriation of ideas like the grotesque or carnivalesque suggests a penchant for defamiliarization, particularly in relation to the body. If we follow Kristeva’s idea of the abject, we are reminded that “abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar;” so if the female body exists in an abjected state, then there seem to be two options: the body is alienated from the “I” that wears it, or the body is alienated from other bodies. ÖVERDRIFT OCH SPLITTRING – HUR HÖR SAMMAN, ÄR DET SAMMA MÅSTE DET ENA FÖR ATT KOMMA TILL DET ANDRA

⁷⁹ och jag tänkte på hur Judith Kiroos poängterande i *DN* (redan (!) 2014) att ”Gurleskens lek med könsstereotyper bygger på den sköra vita flickan” som en kommentar, en skevning, en kritik av (den vita regissören) Céline Sciammas (porträtt av svarta flickor i) *Girlhood*, och tänkte att det finns en gurlesk i den vita flickan som också gör sin horror i den svarta flickan och att fliskapet rör sig i hudens färg och nationen och våldet mellan flickorna (som är och inte-är).

⁸⁰ Försökte placera min autistiskt anorektiska, aknedrabbade vita kropp som i en allierad position, och blev rädd att jag istället genomförde en *stöld*. Blev skamfylld, blev sorgsen, blev euforisk, ville dö, (*hur förstå ett privilegium som innebär att också skadas och fråntas saker genom det som ges en: ÄR MIN LÄSNING ETT ÖVERGREPP OCH VAD SKA JAG GÖRA MED MIN ROLL SOM FÖRÖVARE, ANNAT ÄN ATT SKRIVA OM DET*) rörde samman allt. Förlåt. Tydligheten: begraver dig nu (*ÄR TYDLIGHETEN ELLER OTYDLIGHETEN DET VÄRSTA BROTTET*) (tänker att jag skriver, utifrån en rädsla att missförstå, och tänker att jag har missförståndet som metod, rädd att en gurleskläkning av Morrison och Kincaid ska få nån att ta illa upp, rädd att tro mig förstå vad jag inte förstår, vill skriva utifrån att jag inte fattar, och att detta är min etiska liksom estetiska position (den är väl också privilegium) är rädd att Skrivande kommer att Döda min, eller få mig Dödad, men vad vore värt att dö för om inte denna Risken).

MISSLYCKANDET ATT FINNA SIN LIKHET I ANDRA KROPPAR!!! ATT INTE KUNNA VARA MED DEN EGNA KROPPEN ELLER INTE KUNNA VARA MED ANDRA!!! ALLT ALLT ALLT. JAG VET ATT MIN KROPP INTE ÄR MIN OCH ATT DET ÄR IBLAND DET SOM MÖJLIGGÖR MIN TILLVARO: ATT FOLK KAN LÄSA IN GREJER I DEN, JAG UNDRAR VAD DET INNEBÄR, ATT INTE VARA DEL AV GRUPPEN OCH ÄNDÅ INTE KUNNA VARA ENSAM: FLICKAN PER DEFINITION (??) ÄR SÅDAN & ÄNDÅ ÄR DET NÅGOT MED ATT FÅ TILLÅTELSE ATT VARA I DENNA DEFINITION SOM MÖJLIGGÖR NÅGOT, VAD ÄR DET FÖR PRIVILEGIUM SOM GÖR MIG TILL FLICKA OCH DÄRMED MÖJLIGGÖR MITT (SJÄLV)FÖRAKT FÖR DENNA FLICKA they are not “persona poems;” the persona poem, she argues, assumes “there is a face beneath the mask,” while the poets of Gurlesque “assume there is no such thing as coherent identity. There is no actual self, only the performance of self.”

DET FINNS INGET UNDER!!!! VAD GÖRA MED IDÉN OM UNDER!!! UNDER (ÖVER ALLA UNDER) OCH YTA!!!! MEN OCKSÅ: ATT TILLÅTA SIG ATT TILLÅTA SIG ATT SÅ PRECIST AVSÄGA SIG ETT *ACTUAL SELF* SÄGA ATT JAG ÄR INTE JAG JAG ÄR EN ANNAN JAG BARA GREJAR LITE.

Jag ville skriva om döden. Ville skriva om flickan och döden, en flickas död (inte som i, en romantisering men i som ett äckäckäckel och som i ett påpekande av det omöjliga i att leva *a girl's life*.⁸¹ Hyesoon skriver:

Snart blir den röda kaninen en svart kanin.
 Den ruttnar även efter att den är död.
 Eftersom den är död kan den bli stor eller liten som den vill [...]
 Försök du att trycka in en myrkanin i örat. (2022: 17)
 Så efter att du gått gå inte, låt bli
 Så efter att du kommit kom inte, låt bli (25)

DJURENNNNNN, IN I KROPPEN, VÄGRAN NEGATION SAMTIDIGT GÖRA O INTE

Och Jennifer Hayashida och Andjeas Ejiksson skriver (i min tolkning som en uppbruten anteckning – var det innan tydligt och hel(ig)t? NEJ) i efterordet om översättningen:

Att översätta en vänskap och ett möte i solidaritet.... Antinykolonialt feministiskt..... talar som en tvilling (dvs, Don Mee Choi, den amerikanska översättaren som den svenska texten gått via) Vägra »upprätthålla idéer om en nationell litteratur« [...] (2022: 113) (BLI SIN EGEN NATION & GÖRA NATIONEN LIKA OSÄKER SOM EGENHETEN, & GÖRA ÖVERSÄTTNINGEN TILL EN PERFORMANCE SOM ÄR SIN EGEN POETIK: SPRÅKET SOM EN KROPP SOM ÄR SKÅDESPELARENS VERK-

⁸¹ (för vissa (?)).

TYG (det som är Värk, det som är Text-il)) [...] Förhandla glidningar: reläöversättningen: att montera men inte reparera ett objekt som vi aldrig sett innan det gick i bitar – ett objekt som redan från början inte var helt (115) OHELHETEN SOM MOTSTÅND – REDAN FR BÖRJAN SKEV! & IGEN ÖVERSÄTTNINGEN (SOM ALDRIG LIGGER ”ÖVER” UTAN SNARARE ”under” (INTE SOM I DET UNDER YTAN, DET VERKLIGA, UTAN SOM I NÅGOT MAGISKT, ETT UNDER-VERK (värk)) ELLER BREDVID, BÅDE INUTI & UTANPÅ) SOM EN PERFORMANCE, HÅLLER BARA PÅ OCH GÖR EN GREJ, FORTSÄTTER BARA GÖRA Att inte domesticera eller nationalisera översättningen Svensk poetisk konvention omfamnar bestämd form (116) &: DET OBESTÄMDA. Är skriven bortom jaget (118) OBESTÄMDHETEN SOM: MOTSTÅND OCH: GUD!!!!

Jag läser Morrisons *The Bluest Eye* (1970) och Kerstin Halléns svenska översättning *De blåaste ögonen* (1994) och undrar:

VAD ÄR SKILLNADEN MELLAN ÖVERSÄTTNINGENS PLURAL OCH ENGELSKANS SINGULAR: SKILLNADEN MELLAN ÖGA OCH ÖGON. Ögat blir mer abstrakt, tänker jag, att det är en önskan mer om en BLÅ BLICK, att få se världen genom blå ögon, medan ögonen snarare syftar på att ögonen ska bli SEDDA????

OMSLAGEN: de böcker jag har att jämföra: den engelska är grå-silvrig, med snirklig blå stil, ingen illustration, bara texten på ytan, och infon att Morrison fått nobelpriset. Översättningens omslag: en brun flickas ansikte med de blå ögonen: KAN ÖVERSÄTTNINGEN – KAN DEN SVENSKA NATIONEN – FÖRESTÄLLA SIG DE KONKRETA FYSISKA BLÅ ÖGONEN, MEDAN DEN ENGELSKA UTGÅVAN VET ATT DET GÅR INTE GÅR INTE. ?????

love is never any better than the lover. Wicked people love wickedly, violent people love violently, weak people love weakly, stupid people love stupidly, but the love of a free man is never safe. There is no gift for the beloved. The lover alone possesses his gift of love. The loved one is shorn, neutralized, frozen in the glare of the lover's inward eye. (1970: 206)

SLUTETS ÖGA! DET INÅTVÄNTA ÖGAT. KÄRLEKENS NARCISSISM. SOM DÖDAR DEN ÄLSKADE. BELOVED: ORDET PEKAR FRAM MOT EN ANNAN ROMAN AV MORRISON *BELOVED* (1987): DEN DÄR DEN ÄLSKADE RENT KONKRET ÄR EN HEMSÖKELSE!! ETT SPÖKE. FLICKAN SOM SPÖKE. KÄRLEKEN SOM TAR JAGET. JAGET KAN ALDRIG UPPLÖSAS GENOM KÄRLEKEN. KÄRLEKENS RIKTADHET.

Jag tänker att Hyesoon och Morrison skriver om ögonen, blicken, den som *gör* kärleken, genom att *skada* kärleken, genom att *fucka upp* kärleken. Eller: idén om kärleken som en grej MELLAN två (2) personer, mellan två instanser, mellan. Jag tänker gurleskens estetik, som ett *mellan*-ting och ett både-och, drömmig och våldsam. Tänker på omöjligheten av en kärlek MELLAN två (eller flera) för att den ”egna” grejen, i sig själv, är detta MELLAN. Och för att kunna älska då, måste den älska sig själv och, det finns något omöjligt. Och för att kunna vara omöjlig. Jag rör

mig runt. (Försöker jag motivera mina egna failade relationer, är detta en appropriering av något i syfte att läka mig själv? JA/NEJ) Hyesoon skriver:

(Jag knuffas ut ur den enda kropp jag har i världen) (2022: 38) ATT HEM-SÖKA
SIN EGEN KROPP!!!!!! *en grav* Du kom från världen där
borta men nu är du gravid med den världen (43)
GRAV-ID!!!! ATT FÖDA VÄRLDEN... GUD...
Åsynen av att leva långt hemifrån utan kropp! Åsynen av
att ströva runt efter död som ett **vagt adverb!** (51) HEMMET O/I
KROPPEN: OCH SPRÅKET: ORDKLASSER, OSV. I hörnet av
mammans hjärta lyfter en svart lite mullvad på huvudet Den blir en sång. [...]
En kråka har byggt bo i mammas hår (56) DEN OKLARA
GRÄNSEN MELLAN KROPP OCH BOSTAD: DJUREN TAR SIG IN I
MÄNNISKAN, FLICK-MAMMAN INTE RIKTIGT MÄNNISKA, OCKSÅ
TING OCKSÅ BOSTAD

För Hyesoon är positionen som *kvinnlig poet* totalt förknippad med skrivandet i en diktatur. Flickskapet, som skrivs genom gurlerken, har alltså därför aldrig varit, ”den sköra vita flickans” – men är det ändå relaterat till det? I en annan bok, *Sorrowtoothpaste mirrorcream* (2014) skriver Hyesoon:

I am wearing the salt dress
inside me (2014: 20) EN KLÄNNING PÅ INSIDAN – FUCKA UPP
VAD SOM ÄR IN OCH UT **Deathless or Lifeless I**
Don't Know (43) DETTA INTE VETA OM DÖD ELLER ICKE-
DÖD...
Girl is knitting a smile
Girl is knitting a yawn (49) ATT PYSSLA SITT FACE: DET ÄR ALDRIG
NATURLIGT ALLTID MAKE-UP... TEXTILEN. TEXTEN.⁸²
Their eyes that said, *We want to go home!* (58) ÄR DETTA EN
HEMLÄNGTAN, VARFÖR ÄR DET ÖGONEN SOM TALAR??
The house hits someone (65) HUSETS VÅLD. ÅÅÅÅ VAD ÄR
HUSET OCH VAD ÄR KROPPEN.

I en INTERVJU i slutet av boken berättar Hyesoon att

I don't want to be born again. I have never thought about being born again as a human who contains "me". I have written in a poem that, if I were to be born again, I would be born **without any borders, like certain adjectives. And if that is the poetic condition then I have no choice in the matter.** (99, min fetstil)

⁸² Det är något med pysslet, det är något med språket som pysslar sig, en pyssling; en släkting i femte led eller en saga: små människoliknande varelser, såsom ”flickor”, såsom pixies som blir tricksters som blir, bara klumpar av ord som trans-late; för-skjuts genom inordning-avordning, det är något med pyssel, det text-ila, det maniska hysteriska pysslandet med Grejer, att vara ”flicka” är kanske att vara med Grejer, genom grejer söka... hem (lig-heter/sk-heter etc) och att alltid faila med att uppnå Grejernas ideal...

ATT REFERERA TILL SIN DIKT SOM SIN ÖNSKAN. SITT JAG. INTE
VILJA VARA MÄNNISKA. IGEN. VARA SOM ETT ADJEKTIV –
LOJALITETEN FÖRST MED SPRÅKET. POESIN!!!

Jag försöker reda upp: Jag har Huset/HEMMET, jag har Flickans (eventuella?) vithet & skörhet, jag har ÖGONEN. Som ett slags rubriker eller mellanspel i *De blåaste ögonen* skrivs en idyllscen fram, en familj, ett hem:

Här är huset. Det är grönt och vitt. Det har en röd dörr. Det är mycket fint. Här är familjen...

För varje gång scenen återberättas känns det som om texten fuckas upp, förskjuts: avstånden mellan orden försvinner, klumpas samman. Illusionen, är en illusion, blir en klump blir en, massa. Vilket placeras bredvid det hem, den kropp som den svarta flickan måste vara med, förhålla sig till, begära, kräva, sakna:

Att vara hemlös var det värsta som kunde hända i livet, det visste vi. [...] Men att vara så slapp att man gjorde sig hemlös eller så hårdhärtad att man gjorde sina anhöriga hemlösa – det var brottsligt. [...] Att bli hemlös var slutet på något, ett oåterkalleligt och fysiskt faktum som bestämde och kompletterade våra metafysiska villkor [...] Döden förändras inte och hemlösheten är något som håller i sig. (1987/1994: 20)

DET SVARTA HEMMET – FINNS DET OLIKA SORTERS HEM (LOJALITET) VILKET HEM ÄR BEGÄRLIGT, VILKET VILL MAN BORT FRÅN. (VEM HAR MÖJLIGHET ATT VILJA BORT, ELLER ATT VILJA STANNA) Vetskapen om att det fanns nånting sådant som hemlöshet gav oss en hunger efter ägodelar och egendom. (21)

KRAVET PÅ HEM TVINGAR EN TILL KAPTALISMEN. (tänker mig, NOMAD I RELATION TILL DETTA? är det en begärlig position och för vem?) &: Jag ville bara en sak: slita sönder den. För att se vad

den var gjord av, för att upptäcka vad det var som var så kärt, det vackra och åtråvärda som hade undgått mig och tydligen bara mig. De vuxna, andra flickor, butiker, tidningar och skyltfönster – hela världen var ense om att en blåögd, gulhårig, skärkindad docka var vad varje lite flicka tyckte bäst om. (23)

DISSEKTIONEN AV DEN VITA FEMININITETENS ÅTRÅVÄRDHET. DOCKAN, DEN TRASIGA, VÅLDET MOT DOCKANS & DOCKANS VÅLD MOT FLICKAN, SOM JAG TÄNKER LIKSOM ÄR DEN ULTIMATA "BILDEN" AV GURLEKS-POETIKEN. FLICKAN I DOCKAN – MER FLICKA ÄR FLICKAN. DOCKAN MER FLICKA ÄN DEN SVARTA. HEMMET I KROPPEN. ELAKHETEN OCH VÅLDET.

Här skrivs det fram vad som borde begäras, vad som inte kan låta bli att begäras. Jag söker och söker, hemmet. Hittar hem-sökelsen hos Kincaid: I *Annie John* (1987/2016) skriver Kincaid:

Min mor och jag badade ofta tillsammans [...] Vi började med de här baden sedan min mor konsulterat en spåkvinna och sin mor och en tillförlitlig vän. Alla tre hade tyckt att som det såg ut runt vårt hus – eftersom en liten rispa på min vrist först blivit ett litet sår som sedan blivit större och som det tagit så lång tid att läka,

eftersom hunden som min mor kände och som var en snäll hund plötsligt vänt sig om och bitit henne (32) BADA TILLSAMMANS KROPP! SPIRITUALISMEN OCH BESVÄRJELSEN – Huset som HEMSÖKT. SÅRET SOM INTE LÄKER!!!! DEN OPÅLITLIGA.

Här skrivs ett moderskap fram. Det moderskap om vilket Kincaid säger: Att hon aldrig skriver om något annat än sin mamma och sig själv. Det skrivs fram ett moderskap i förhållande till huset, och till kroppen – den badande kroppen och den sårade kroppen. Jag tänker på kroppen i huset, kroppen som huset, kroppen i mamman, graven i den gravida. Det läskiga, kusliga, hem-ska i att vara en flicka som ÖGONEN ser som i en framtid en mamma fastän fastän fastän. I *Annie John* känns min läsning av flickvarat som ett främlingskap. Mäktigt och obegripligt:

Det regnade varje dag i tre och en halv månad och under hela den perioden låg jag sjuk. Jag visste mycket väl att det inte låg i min makt att få atmosfären att känna sig lika sjuk som jag men trots det kunde jag inte hjälpa att jag kopplade ihop dessa båda tillstånd. (164) SAMMANSMÄLTNINGEN MED ATMOSFÄREN! FLICK-MAKTEN. FLICKAN SOM EGO. FLICKAN SOM GUD. SICK-GIRL-THEORY. Korkskruvarna låg inte platt på hennes huvud, de stod rakt upp, och när hon rörde sig hoppade de upp och ner som om de vore något amfibiskt och levande. Jag kallade henne för mig själv för den eldfångda. (82) HÅRET SOM EN EGEN VARELSE. AMFIBISK? – VATTEN? OCH ELD! Och sedan tog jag mig en ordentlig titt på min näsa. Den hade helt plötsligt brett ut sig i ansiktet så att den nästan utplånade mina kinder, den fyllde upp hela ansiktet så att om jag inte hade vetat att det var jag som stod där skulle jag ha undrat över den främmande flickan – tänka sig att min näsa så nyligen hade varit liten som en rosenknopp. (46) DEN FRÄMMANDE FLICKAN I ANSIKTET. ANSIKTET!! NÄSAN SOM ATTACKERAR ANSIKTET – DET ÄR NÅGOT INUTI SOM LÄCKER UT UR EN, KROPPEN MOT KROPPEN, ATT VARA MÅNGA I SIG. Jag tyckte hon var vacker och jag brukade säga det. Hon hade långa, tjocka, svarta hårstrån längs armar och ben. (4) FLICK-BLICKEN! ATT SÄGA DET! (TILL ANDRA) DEN SKEVA SKÖNHETEN SOM MOTSTÅND

Kincaid utvecklar i *Lucy* (1990) hemmet, eller, icke-hemmet, som en komplex klump i den svarta flickans tillvaro:

I böcker som jag läste hände det ibland, om intrigen så krävde, att en person led av hemlängtan [...] Jag hade inget till övers för sådana figurer, för jag vantrivdes själv där jag bodde och skulle gärna flytta någon annanstans [...] Om jag blivit ombedd att rita en bild av min framtid hade den sett ut som en stor grå fläck omgiven av svart, svartare, svartast. (11) HEMMET! ATT VETA VAD MAN HAR, ELLER ATT INTE VETA, ATT INTE VARA HEMMA I SITT HEM, MEN INTE HELLER NGN ANNANSTANS &: ATT DENNA TEXT HANDLAR OM ATT GÖRA FLICKSKAP I RELATION TILL VIT FEMININITET: FLICKSKAP OCH KLASS, MEN ÄNNU MER PLATS:

FLICKSKAPET OCH/SOM EXILEN. Just i det ögonblicket, nästan som en sammanfattning av hur jag kände mig, spelade de en sång med följande text: »Försök att föreställa dig att du är jag i dag; med samma tomhet inombords, gör den dig lika svag?» Jag sjöng de där orden för mig själv gång på gång, som om det varit en nattvisa, och så somnade jag om. [drömmer om barn som skrattar & att hålla ett nattlinne, måste veta var nattlinet är gjort: MADE IN AUSTRALIA, mötet med hembiträdet som inte gillar jaget av ngt skäl] När jag nu slog upp ögonen stod ordet »Australia« mellan oss, och då kom jag ihåg att Australien först koloniserats som förvisningsort för kriminella, folk som var alldeles för olagliga för att spärras in i sitt eget hemland. (14) DEN SVARTA FLICKAN SOM AUSTRALIEN, DET KOLONISERADE LANDET, DET AV FARA O OLAGLIGHET CIVILISERADE, DET SOM INTE FÅR FINNAS I ETT HEM-LAND, OCH SÅ NATTLINET, TYG OCH TEXTIL!!! TOMHETEN INOMBORDS, SOM VAGGAR EN.

Det är så mycket.⁸³ Jag förstår inte. Kan inte greppa. Försöker vara i ett tillstånd där jag ser min icke-förståelse som, möjlig ingång till allians med, vad, med, att detta är hem för vissa, men är hemskt för andra, att detta ÄR SAMMA är OLIKA SAMMA är obehagligt i sin njutning. Hemmet som det farliga som är det enda man som flicka bör vara rädd för, som är det mest osäkra. Söka sig hem som ett sökande efter FARA, fara som i "att fara". Hemmet och faran. Texten som en riktning mellan faran och hemmet. Fara hem. Kroppen som hus. Språket som tegelpanna, pannan som feberkälla, källan som för-o-renad.

Jag hade velat skriva om Melanie Kittis *Halvt urne, halvt grav* (2022) som ett exempel på nordisk gurlesk, direktöversatt från svenska till danska och aldrig utgiven i "original", ville skriva om den svarta flickan i norden, ville skriva om den döda brodern

Min far har mistet det halve af sit hjerte.
 Min mor koger hans hjerte i urnen.
 Min søster spiser det til aftensmad.
 Min bror spiser resterne.

Ville skriva om urnan och guden och hem-sökelsen i detta. Men har redan skrivit för långt och är redan så rädd för "Texten". Ville skriva en kontextualiserande förståelse, genom bell hooks *Bone Black: Memories of Girlhood* (1997) om en fattig gurlesk och abjektionen i fattigdomen. Och om översättningen som i engelskans trans-late: som en öppning mot en trans-position för flickan och en late-ness som gör något med Tiden. Bygger sönder jaget, skapa ett slags, *sökelse* genom ett

⁸³ Kroppen som en skräckens plats, som ett skräckpalats, är en existentiell estetik (tror jag), den som skrämmer inuti Texten, skrämmer "flickan" i texten samt alla runtom henne som skrämmer genom att vara det obehagliga obehagliga och ändå... det som finns i ett MELLAN i ett glapp i en glipa i ett gap. Och nationen som ett gotiskt ägg vars skal är det som fångslar och ändå vägrar släppa in, pga: Tiden & Historien som byggt sig in i relationerna i kroppen i våldet i skulden i... och att bli kroppen för andras skuld och att försöka hantera genom ett flickskap: hur gurlesken i detta, äckel-äckel-gullig-äckel inte kunna vara *hemma i kroppen eller kroppen i hemmet* och blir bara ett spöke. Att vara spöket och att vara *med* spöket, och kolla på spöket oc kolla på blicken på spöket och, dock, en docka, klänning, åååå. Ett skrik av skräck. Fasan i faran.

(icke(?))-HEM som bygger på temporalitet snarare är fysisk närvaro, som bygger på tro istället för /nåt annat/ som bygger på kroppen-blicken som en ingång-utgång-tröskel-centrum-periferi-hjärt-ärthjärta, som bygger klumpar av kollektiv och. Men jag vet inte. Tänkte att jag hittade en ”positiv avslutning”. Kanske är det en konstig önskan. Ville jag läsa döden som “OK”? Ville jag tro att jag inte ville leva? Ville jag...

ATT PLACERA FRIHET I DE SMÅ SAKERNA... KAN
ABJEKTSKAPET VARA EN FORM AV FRIHET?? ATT HITTA NGT, I
DENNA BRIST-POSITION I ICKE-POSITION, ATT SE
GRÄNSLÖSHETEN SOM EN FRIHET???

Jag skrev en text om Flickor. Flickor som inte är flickor för flickor kan inte vara flickor. Jag började tänka på ”Texten” som en undersökning av hur gurlesken som estetik skulle kunna användas för att bygga allianser mellan traditioner och läsningar, som en grej som skulle kunna *scrutinize* (är mycket förtjust i just detta ord eftersom det låter som ett skrutt) hur idéer om vithet, utsatthet, nation, förakt, kropp, uppväxt, hem, kropp, privilegium, motstånd, sjukdom och död, klumpar ihop sig i Flickan. Blir möjlig och omöjlig i Flickan. Men jag drabbades av skuld och jag skäms över min skuld, och jag ville ändå säga att jag tänker-känner, utan att förstå. Och inte flickan, den som inte får-vill-kan vara, jag tror att det är den flicka som är i den där gurlekestetiken som jag började i, som jag försökt förhålla mig till men kanske slarvat bort: den som skevar, skrämmer, söker: ELAK & MISSLYCKAD (i gränsen mellan vägran och misslyckande, i vändandet av misslyckandet till vägran, i *the cuteness of evilness*).

Ville skriva kritiskt och det blev passionerat, ville skriva tydligt men jag gick vilse. Söker ett hem. Söker bort ett hem. Söker ensamhet som sitter samman med andra. Gråter av att vara ”trygg” gråter av att inte äta, gråter av att inte behöva gråta, att behöva, att begära, att inte känna, nära&kära, är så trött. Ursäkta och förlåt (vill kanske be om förlåtelse för min ursäkt). Tänkte säga att jag läste som gurlesk pga: SAMMANSMÄLTNINGEN. Finns inget UNDER för att ett *under* är också en *över-naturlig* GREJ! Söker hemmet. Söker bort från hemmet. Och fastnade i språket, att hålla det OOOO-bestämt, att göra något med gränsen mellan ögat och ögonen mellan kroppen och ordet kropp och mellan ordet mun och ordet i munnen och skriva skriva skriva rädd och arg. Ville att nån skulle fortsätta och hitta nåt i denna röra av ord och fortsätta, på ett bättre sätt, greja (tex på ett ordentligt vetenskapligt⁸⁴ sätt undersöka Morrisons gurleska spår och vad dom gör...). Skriver hem, råkar skriva hemsk, men, ändå, ändå. (Förlåt.)

⁸⁴ Och jag menar med vetenskaplig alltså ett slags skapligt-skapande, vetande, som fuckar ”vetenskapen” genom sitt hem i o-vetenskapen.

REFERENSER:

Glenum, Lara och Greenberg, Arielle (2010, red) *Gurlesque: The New Grry, Grotesque, Burlesque Poetics*. Saturnalia Books.

hooks, bell (1997) *Bone Black: Memories of Girlhood*. Holt McDougal.

Hyesoon, Kim (2014) *Sorrowtoothpaste mirrorcream*. engelsk översättning Don Mee Choi, Action Books.

Hyesoon, Kim (2022) *Autobiografi av död*. svensk översättning: Andjeas Ejiksson och Jennifer Hayashida, 20tal Bok.

Kincaid, Jamaica (1985/2016) *Annie John*. svensk översättning: Madeleine Reinholdsson, Tranan.

Kincaid, Jamaica (1990/2017) *Lucy*. svensk översättning: Lena Fagerström, Tranan.

Kiros, Judith. ”Ingen blir chockad av en tuff svart flicka” DN 2014.12.16

Kitti, Melanie (2022) *Halvt urne, halvt grav*. dansk översättning: Liv Nimand Duvå, Gyldendal.

Kristeva, Julia (1980/1992) *Fasans makt*. svensk översättning: Agneta Rehal och Anna Forssberg, Daidalos.

Mengert, Christina. ”Gurlesque” *The Constant Critic*. 25.4.2010
(http://www.constantcritic.com/christina_mengert/gurlesque/)

Morrison, Toni (1970/2007) *The Bluest Eye*. Penguin Random House: Vintage International.

Morrison, Toni (1970/1994) *De blåaste ögonen*. svensk översättning Kerstin Hallén, Trevi.

Morrison, Toni (1987/2007) *Beloved*. Penguin Random House: Vintage Classic.

DEN FÖRBJUDNA RECENSIONEN DEL 2.

Jag skriver en recension om en antologi som handlar om nordisk utopi.

Den är inte publicerad. Inte heller den om Maartins bok om Maria.

Jag vill att den publiceras. Men jag vet inte.

Jag semi-känner ju den som redaktörat utopi-boken och jag är (mer-än) kritisk kanske. Fast jag kan aldrig avgöra om det är kritik??? Är det inte kärlek??? jag älskar konceptet och jag ville verkligen skriva om boken.

Jag ville skriva och recensera. Nu blir flera recensioner publicerade och jag är nöjd men så mkt skam. VEM ÄR JAG ATT.

Jag fick för mig att jag kunde.

Stressen över att vilja publicera mig i alla tidskrifter...

Men också känslan av att FÅ LÄSA för att jag i min läsning vill svara.

Är det en skadlig impuls

Vad borde jag publicera. Borde någon hindra mig.

Är detta akademiskt självmord, pga jag missförstått (strategiskt eller ej) den akademiska reglerna. Strukturen som bygger upp LAGARNA LAGARNA.

Är brottet en strategi eller en individualistisk egoism eller bara lathet eller bara besatthet bara sjukt...

Jag skrev.

Bör jag bestraffas.

Hoppfullhet med begränsning

Nordic Utopias and Dystopias From Aniara to Allatta! red. Pia Maria Ahlbäck, Jouni Teittinen & Maria Lassén-Seger. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2022. 268 s.

Ordet ”utopi” betyder bokstavligen ”ingen plats”, men i dagligt tal betyder det oftast snarare ”den goda platsen”. I den inte särskilt framgångsrika teveserien *Utopia* från 2020 (skriven av Gillian Flynn, vars romaner *Gone Girl* (2012) och *Sharp Objects* (2006) och filmatiseringarna av dessa, omformulerade mainstreamfeminismens relation till snygghet och destruktiva beteenden för några år sedan) får en grupp unga vuxna tag på *Utopia*, en kultförklarad undergroundseriebok, som dels gör dem till måltavla för en brottslig organisation, och dels ger dem den farliga uppgiften att rädda världen. Serien las ner efter åtta avsnitt. Jag inleder här, för att detta på något sätt sätter fingret på utopins innehåll; uppgiften att rädda världen – en kombination av hoppfullhet och krav, farligheten och risken med detta, samt ungdomsperspektivet. Allt detta finns med i antologin *Nordic Utopias and Dystopias From Aniara to Allatta!*, och spetsas där också av en samläsning av utopin med det nordiska.

För utopin står i centrum – även om den endast är ena halva av titeln. Också när den analyserade litteraturen utgörs av dystopier, är utopin den punkt som texten såväl som tanken förhåller sig till. Det är en hoppfullhet och ett begär som formuleras genom utopibegreppet, som gärna placeras i relation till unga personer, som det inte tycks gå att komma undan från. Begäret och hoppfullheten präglas dock till stor del av nostalgi, och tidsligheten blir en aspekt som flera av bidragen formulerar sig kring.

Den nordiska utopin formuleras i förhållande till idén, eller myten, om välfärdsstaten. Det är en idé som i flera fall utgörs av en utifrånblick – också när den presenteras som inifrån kommande, är den formulerad i en internationell kontext, bilden av norden. Detta innebär att intranordiska relationer ibland förblir osynliga, och diskussioner jag gärna hade fört i sammanhanget uteblir. Exempelvis relationerna mellan Sverige och de länder som ockuperats av landet – vilken insikt i självständighetsrörelsen skulle en utopi-dystopi-analys uppenbara? Eller den norska oljans betydelse för ekonomi och miljö och relationerna mellan Norge och övriga nordiska länder? Teemu Jokilaaksos bidrag för in diskussionen om den svenska minoriteten i Finland – men förhållandet mellan Finland och Sverige, historien om självständigheten och den finska arbetskraftsinvandringen till Sverige exempelvis, hade kunnat bli ett intressant bidrag om de lästes med utopin eller dystopin som raster.

Det tycks som om mina invändningar mot antologin snarare handlar om vad den inte innehåller än vad som faktiskt finns i boken. Jag saknar det samiska perspektivet – det omnämns, men får aldrig ta plats. Är det för att den samiska dystopin snarare är en realism? Ursprungsfolk finns med, i form av Johannes Riquets analys av unga grönländska författares texter i antologin *Allatta! 2040* (2015) – men det framstår som talande, dels att det då innebär att analysen görs av korta texter, unga författare, ett samlingsverk (här inställer sig frågor som: på vilka premisser görs litteratur, vad innebär kulturella projekt för möjligheten att höras i konstnärliga, litterära

sammanhang?) och att boken ges betydligt mindre utrymme i artikeln än det andra analyserade verket, Sarah Moss *Cold Earth* (2009) – skrivet ur ett utifrånperspektiv.

Det samiska perspektivet hade varit ett utmärkt sätt att kombinera det miljöfokus som, förutom idén om välfärdsstaten, präglar antologin, med en analys av koloniala strukturer och ras- eller vithetskritiska perspektiv. Kanske är den ännu för ny för att ingå i den litterära konversationen, men *Det er lenge til skumring* av Tharaniga Rajah från 2018, som skildrar folkmord på samer, uppror och inbördeskrig i en form dystopisk samtid, hade jag upplevt som ett rimligt bidrag i samlingen. Likaså Sigbjørn Skådens författarskap – som kanske inte direkt rör sig i den dystopiska genren, hade kunnat ta plats i det att de skildrar inomsamiska maktstrukturer på ett sätt som fördjupar förståelsen av strukturella förtryck på ett kusligt sätt som låter idéer och ideal spelas ut mot varandra.

Nicole Poles ”From *Niels Klim* to Björk’s *Utopia*. Some historical and present trajectories of utopia and dystopia in the Nordic tradition” lyfter den politiska diskussionen en nordisk exceptionalism, alltså den form av speciell vithet, kombinerad med en idé om godhet, som tycks präglar den internationella bilden av Norden, och till viss del också självbilden (i en komplex kontrast till Jante-lags-mentaliteten – den form av självkärlek och hybris som endast kan präglas av, härstamma från och manifesteras av självhat). Men det politiska förblir en bakgrund till det litterära. Therese Svenssons bidrag till vithetsdiskussionen inom litteraturen – genom avhandlingen *Vithetens koagulerade hjärta. Om avkoloniserande läsningars möjlighet* (2020), som undersöker Karin Boyes *Astarte* (1931), Ludvig Nordströms *Herrar* (1910) och Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* (1905) – hade kunnat användas som ingång till en frågeställning om huruvida denna exceptionalism är utopisk eller dystopisk – och *för vem*. Liksom Tobias Hübinettes *Att skriva om svenskheten. Studier i de svenska rasrelationerna speglade genom den icke-vita svenska litteraturen* (2019) och Hübinettes och Catrin Lundströms *Vit melankoli: en analys av en nation i kris* (2020) ger perspektiv på denna exceptionalism genom att också utmana den.

Just frågan *för vem?* hade jag önskat blev ställd oftare – eftersom den utgör utopi-dystopi-distinktionens kärna. Den enas utopi är den andras dystopi. Maktrelationerna hade gärna fått kompliceras ytterligare och nyanseras genom att inte låta idén om den nordiska välfärden vara det filter genom vilket utopin som koncept hela tiden förstås. Det hade också kanske vidgat materialet för undersökningen: jag saknar en hel del äldre litteratur i sammanhanget. Jokilaaksos använder i sin analys av Monika Fagerholms landsbygdsskildringar begreppet idyll – men en läsning av äldre litteraturs idyller, och den nationalromantiska traditionen, saknas. Detta ligger visserligen utanför antologins ambitioner, men ett bredare historiskt perspektiv hade kunnat nyansera och komplicera förståelsen av välfärdsstaten, dessa förtrycks och begärsmönster, och formuleringen av dessa i litteraturen.

Nu verkar det kanske som om denna antologi inte är annat än brist. Nå, det stämmer inte. *Nordic Utopias and Dystopias* innehåller extremt mycket matnyttigt, diskuterbart, intressant och relevant. Särskilt vill jag lyfta fram Judith Meurer-Bongardts bidrag; ”Space for love or arts of living on a damaged planet. Dystopia and utopia in novels by Karin Boye, Johanna Nilsson and Johanna Sinisalo”. Denna text är intressant dels för att den på ett innovativt sätt placerar texter från olika tidsepoker bredvid varandra, samt vågar uttala sig om huruvida dessa texter lyckas i sin ansats

eller ej. Dels är den intressant i hur den använder Donna Haraways begrepp "staying with the trouble" som ett sätt att omformulera den förrädiska hoppfullhet som präglar flera av antologins analyser. Och slutligen framhåller den genren eller kategorin "Finnish Weird" som en form av möjlig lösning, förståelse, förlåtelse eller acceptans. Det är alltså genom konstigheten, formulerad som litterär rörelse, som en möjlig framtid kan anas.

Flera bidrag rör sig kring en barntematik: Björn Sundmark analyserar hur svensk historia presenteras för barn genom en undersökning av snö. Jokilaaksos ovan nämnda Fagerholmsanalys berör barnets roll i gränslandet mellan idyll och välfärdsstat. Øygunn Skodvin Prestegård analyserar dystopin inom YA-genren, och Peter Kostenniemis läsning av *Zombie City* undersöker också den uppväxt i en dystopisk värld. Sammantaget ger detta en bild av den nordiska barndomen som visserligen privilegierad, men full av sprickor och läckage, samt präglad av krav på hoppfullhet – det är barnen som är framtiden – kombinerad med diskursiv maktlöshet.

Luc Lefebvres "Crisis after utopia. Intellectuals, academics and the Scandinavian debate on utopia at the turn of the 1980s: The case of the Swedish magazine *KRIS*" utgör en i sammanhanget välkommen kontrast till det annars gärna populärkulturellt präglade underlaget. Här görs en inomakademisk och kulturelitistisk genomgång av den svenska teoretiska marxismen.

I andra änden av såväl metod- som tematispektrat rör sig Laila Bergs "An ethnographic account of the Nordic utopia in Scotland". Där Lefebvres artikel är en närläsning av filosofiska strömningar och inomnationalistisk kulturdebatt med fokus på en snäv krets, är Bergs sociolitterära studie kollektiv och diskuterande och rör sig i en helt annan krets. Hon undersöker en skotsk bokklubb som specialiserat sig på *nordic noir*, men konstaterar att medlemmarna trots brutal läsning vägrar se Norden som annat än gulskimrande. Här får hoppet om litteraturens möjlighet till påverkan sig en törn – eller är det snarare så att hoppet om hoppet tillåts leva vidare?

Jag avslutar min läsning i just hoppet. För genomgående i dessa texter finns det där. Det infiltrerar, infekterar, smittar. Det utgör, upplever jag, ofta en begränsning – det som inte går att läsa i förhållande till någon sorts hopp, blir svårt att greppa. Kanske utgör hoppet en rest av en idé om litteraturen som möjlighet och kraftkälla, eller som moralism – våga inte förlora hoppet!, eller kanske är det en samtida ideologisk nödvändighet. Kanske går det inte idag att läsa utan hopp, för att det hopplösa framstår som alltför nära. Återigen vill jag därför lyfta Meurer-Bongardts omfamnande av den finska weirdnessen, och uppmaningen att stanna i trubblet. Det konstiga och jobbiga framstår i sammanhanget som mer utopiskt än en dröm om ett förflutet välfärdssamhälle präglad av kolonialism och godhetsfascism.

Jag ser mycket potential i detta projekt – potential som ännu inte fullt ut realiserats. Jag hoppas att antologin kan inspirera till läsningar av det utopiska som utvidgar idén om vad ett samhälle kan vara – liksom av hur detta samhälle litterärt kan gestaltas och utformas.

VAD GÖRA MED LÅTSASHETEN

Jag skrev om *Låtsasheten*. Det är en bilderbok om autism. Jag försökte få den publicerad. Jag skrev om poesi. Jag vill:

LÄSA TILLSAMMANS, LÄGGA BREDVID, PARATAXIS.

Men det verkar inte gå hem.

Att jag vill läsa Bambi plus Björnstad: BREDVID VARANDRA.

Och bilderboken och poesin BREDVID VARANDRA.

Jag försökte skicka till Barnboken och fick positivt men sen nej, jag skickade till lambda nordica, nu har jag tjatat så mycket på dom:

SKAM SKAM SKAM SKAM SKAM:

Dom fattade inte dom ville ha nåt annat mer av definition. Jag minns inte längre. Jag ville skriva om poetiskt, om bild, om jag, om autism. Om allt detta för att det hör ihop.

Men det blir inte...

Jag har denna långa texten, jag antecknade vad jag skulle göra, men det känns hopplöst...:

ATT GÖRA FÖR LAMBDA:

Artikeln är intressant och tematiskt absolut någonting för *lambda*. Men jag skulle rekommendera att skicka tillbaka den till författaren och be om större revideringar. Framför allt saknar artikeln en uppenbar **röd tråd** (kan eventuellt vara ett medvetet stilistiskt val, men i så fall **kommuniceras** inte det heller på något tydligt vis) och det är oklart vad dess syfte är. Den skulle behöva **renodlas, och en hel del trådar behöva plockas bort**. Just nu fokuserar den på för många saker och det är otydligt vad den gör för bidrag.

Jag tycker också att kopplingen mellan **en autistisk läsart och queerteori/queerläsning behöver förtydligas**, framför allt eftersom detta är en tidskrift för queerteori. Artikeln tar upp många intressanta kopplingar och släktskapet mellan **queerteori och cripteori är ju väl belagd, men artikeln visar inte på detta och parallellerna mellan den autistiska läsningen och den queera läsningen och dess likheter och olikheter blir inte klargjorda**. Exempelvis det ganska centrala begreppet

"neuroqueer" presenteras eller definieras inte. Strukturen behöver också revideras. Artikeln ger överlag ett rörigt intryck och är svår att följa med i och det är ofta otydligt varför vissa teoretiker eller teoribildningar tas in och hur de används.

ATT GÖRA:

SKRIV HUR JAG TÄNKTE, SOM METATEXT – SKRIV OM ASSOCIATIONEN OCH RÖRIGHETEN, SOM EN FORM AV AUTISTISKT SKRIVANDE: SKRIV OM QUEER OCH TID OCH RUM OCH BARNDOM SOM POESI...

VILL JAG PLOCKA BORT??? KANSKE GÖRA TVÅ VERSIONER?? JAG VILL OCKSÅ FÅ MED DET JAG JU SKRIVIT IN NU...

FÖRST: LÄS NEUROQUEER HEREISIS!!! LÄS OCH ANTECKNA OCH SKRIV IN, SOM EN INTRODUKTION, SKRIV MER OM META,

(nu läste jag igen och det kändes ändå ok???)

(är allt så hemskt som det känns?)

**EN (OM)FÖRHANDLING AV VÄRLDEN. AUTISTISKT VARANDE I VÄRLDEN I
NATHALIE RUEJAS JONSONS *LÅTSASHETEN* OCH HANNAH EMERSONS *YOU
ARE HELPING THIS GREAT UNIVERSE EXPLODE*.**

**(RE)NEGOTIATING THE WORLD. AUTISTIC BEING IN THE WORLD IN
NATHALIE RUEJAS JONSON'S *LÅTSASHETEN* OCH HANNAH EMERSON'S *YOU
ARE HELPING THIS GREAT UNIVERSE EXPLODE*.**

Anna Nygren

Abstract:

Nathalie Ruejas Jonson's *Låtsasheten* (2017) is a picture book for children and adults, described by Gunilla Brodrej as "an unusual picture book about a perhaps unusual situation, written by an artist with autism, whose first language is pictures. I don't really understand it, but for the right reader this is an important alternative description of reality" (Expressen, 30.10.2017). Hannah Emerson's poetry suite *You Are Helping This Great Universe Explode* (2020) is likewise written by a poet who is openly autistic and partially non-verbal. These two books depict an autistic experience of the world. This article reads Ruejas Jonson's picture book through Emerson's poetry, from an autistic perspective, not as an "alternative account of reality" but as autistic ways of approaching the world, as the primary way of doing so. From a neurodiversity perspective as well as the autistic poetics that Julia Miele Rodas begins in *Autistic Disturbances. Theorizing Autism Poetics from the DSM to Robinson Crusoe* (2018), Ruejas examines Jonson's picture book practice and Emerson's poetry, focusing on how an autistic experience of language has a strong artistic potential and how its relationship to the world becomes aesthetically uncompromising.

Keywords: Autism, Neurodiversity, Poetry, Picture Books

Bio: Anna Nygren är doktorand i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi samt lärare i litterär gestaltning vid Göteborgs universitet.

Publikationer:

"A special place in the heart: Human-animal affection in Lena Furberg's *Stallgänget på Tuva*" i *LiR.Journal* (2016:7)

"ETT FLICK-GENI & det gurleska, gotiska & kusliga i *Pretty Little Liars*" i *Tidskrift för genusvetenskap* (2019:40)

"Men i hjärtat fanns ingen annan. En studie om relationen mellan häst och flicka i Lena Furbergs *Stallgänget på Tuva*" i *Sammlaren* (2020:141)

**EN (OM)FÖRHANDLING AV VÄRLDEN. AUTISTISKT VARANDE I VÄRLDEN I
NATHALIE RUEJAS JONSONS *LÅTSASHETEN* OCH HANNAH EMERSONS *YOU
ARE HELPING THIS GREAT UNIVERSE EXPLODE*.**

Jag har vuxit ur den vanliga verkligheten. Kanske har den aldrig passat.

[...]

Nu vet jag vart jag ska! Till Låtsasheten! Jag hittade på det precis nu!

(Ruejas Jonson [ingen sidnumrering])

No Hannah oh I want
to make my life like

my name. Looking looking
to the beginning of the pleasing

moment that I become
my name. My name

my name my name. Yes
I want to be my name.

(Emerson 1)

Nathalie Ruejas Jonsons bilderbok marknadsförs såhär:

Hur är det att leva i en värld där alla förväntas vilja och kunna prata hela tiden? Hur får man pratet att lyda och inte bara göra som det vill?

Låtsasheten är Nathalie Ruejas Jonsons debut. Med ett eget bildspråk och en träffsäker ton tecknar hon ett starkt porträtt av hur det kan vara att leva som autist och introvert i ett samhälle helt anpassat för extroverta. Det här är en viktig bilderbok för såväl barn som vuxna.ⁱ

Den kategoriseras som en bok om autism, men går samtidigt in i den mindre patologiserade kategorin introvert, en personlighetstyp ofta uppmärksammas inom populärpsykologin som motsatsen till extrovert – det finns mängder av tips på hur en som introvert kan utvecklas och acceptera sin personlighet.ⁱⁱ I en artikel om Ruejas Jonson som mottagare av ett stipendium till Lennart Hellsings ära beskrivs *Låtsasheten* såhär:

Som för att styrka detta skildrar hennes debutbok ”Låtsasheten” (Urax förlag) känslan av att inte höra hemma i en verbal värld, eller åtminstone ha behov av att fly ifrån den ibland. Att kunna gömma sig från alla ord, alla ljud.

– Jag kan fortfarande uppleva det som vuxen, men framför allt kände jag så som barn. Jag var väldigt verbal och hade ett stort ordförråd, men jag behövde ha tillgång till det på mina egna villkor. Boken handlar mycket om att försöka öka förståelsen för sådana barn.

Barnet i boken flyr till en egen värld där hon i lugn och ro kan sortera sina ord i olika fack, lite som Nathalie Ruejas Jonson själv gjorde som liten, inte minst med Lennart Hellsings formuleringar.ⁱⁱⁱ

Här nämns inte ordet autistisk, istället beskrivs känslan av att inte höra hemma i en verbal värld. Kategoriseringen av en text – eller dess författare – gör något med läsningen av texten. Diagnosticeringen fungerar som ett filter för förståelsen, och öppnar både upp möjligheter för, och stänger dörrar för, igenkänning. Jag kommer i det följande läsa *Låtsasheten* som en autistisk bok, inte enbart till innehåll utan också till form. Men jag läser utifrån en position som själv autist, där min läsning, till skillnad från exempelvis Gunilla Brodrej som ser *Låtsasheten* som ”en ovanlig bilderbok om en kanske ovanlig belägenhet, författad av en konstnär med autism, vars första språk är bilder. Jag förstår den inte riktigt, men för rätt läsare är detta en viktig alternativ verklighetsbeskrivning” (Brodrej, 30.10.2017), bygger på en erfarenhet som delas med bokens jag-berättare.

Jag läser *Låtsasheten* som en del av en autistisk kanon, ett autistiskt sammanhang, och vill inte begränsa min läsning till en diagnosticering, utan låta det autistiska bli en väg in i en bredare förståelse av världen. I den här analysen pekar jag därför på den konversation som uppstår mellan Ruejas Jonsons bilderbok och Hannah Emersons diktsvit *You Are Helping This Great World Explode (YAHTGWE)* som ges ut av Unrestricted Press, ett amerikanskt förlag specialiserat på poesi av personer med funktionsvariation, främst autism. Emerson beskriver sig på sin hemsida som ”non-speaking, autistic poet”.^{iv} Unrestricted Press består av och bygger upp en autistisk och neuroqueer^v konstnärskrets, till vilken Emerson hör. Detta skapar ett sammanhang både för poesin i sig och receptionen av den.

Syftet med den här artikeln är att diskutera vad en autistisk läsning kan vara utifrån två litterära exempel och med hjälp av forskning om autistisk poetik och retorik. I centrum för artikeln står Ruejas Jonsons *Låtsasheten*, och Emersons *YAHTGWE* används, i gränslandet mellan verktyg och analysmaterial, för att öppna upp för det lyriska i Ruejas Jonsons text- och bildvärld. I och med öppningen mot det lyriska kommer begreppet ”lyriskt subjekt” introduceras och relateras till den förhandling om subjektivitet som den autistiska situationen med nödvändighet innebär.

För att undersöka det autistiskt lyriska i *Låtsasheten*, används den autistiska poetik som Julia Miele Rodas utvecklar i *Autistic Disturbances. Theorizing Autism Poetics from the DSM*

to *Robinson Crusoe* (2018) för läsa Ruejas Jonson tillsammans med Emerson, det visuella tillsammans med det poetiska. Det Miele Rodas gör, är att etablera en textfokuserad förståelse av autism. Autismen som ett retoriskt fenomen. Hon beskriver autismen som relaterad till ett queert språk, och påbörjar arbetet med att skapa en autistisk poetik. I sin poetik definierar Miele Rodas vissa specifika autistiska drag hos texter, så som den verbala spyan (och hon formulerar det som en önskan att ha spyan som estetisk kompass), repetitionen, cirkuläritet, ordlekar, staccato och icke-kommunikation. Hon skriver utifrån en position där språket använts av neurotypiker för att definiera autisterna, hon skriver utifrån att språket varit någon annans, hur det använts i diagnoskriterier och journaler för att tala om, hur det definierats som bristande hos autisterna själva, hos oss själva. Miele Rodas pekar på problem och/eller möjligheter med att peka ut specifika autistiska språkliga metoder eller retoriska drag. Att reducera språket till en uppsättning regler gör våld på både det autistiska och icke-autistiska. Men att synliggöra autistiska språkliga strategier kan också vara produktivt – att se autismen som ett sätt att vara språklig i världen kan hjälpa till att rekonstruera det som tidigare ansetts som brist (Miele Rodas 5). Miele Rodas vill alltså uppvärdera det som tidigare nedvärderats. Hon skriver om en retorik som alltid är förkroppsligad; ”then autism is what it feels, does, experiences, says” (Miele Rodas 10). Det både finns och inte finns en tydlig koppling mellan den autistiska skrivande personen och texten som kan läsas autistiskt. Detta beror på den kliniska och estetiska sammanblandningen – som i sig också kan vara både problematisk och produktiv. När Miele Rodas skriver om det autistiska textvarandet skriver hon att: ”the speaker is both joking and not joking” genom skapandet av “unusual flows of language” (Miele Rodas 54). Min ambition är att läsa Ruejas Jonsons texter och bilder, liksom Emersons text, just så.

Denna text är skriven i en aktivistisk tradition med inspiration från queer och criptheory. Den utgår också från det som kallas “the neurodiversity studies-perspective” vilket enligt Bertilsdotter Rosqvist et al (2020) kan ses som “perspectives; either as lived experiences, ways of producing knowledge, ways of looking and talking back to power – of ‘queering’ the cognitive normative gaze – and an ethical stance” (Bertilsdotter Rosqvist et al 228).

Teoretisk bakgrund

Som teoretisk bakgrund till analysen av *Låtsasheten* och *YAHTGWE* behöver två olika perspektiv lyftas fram. Dels det perspektiv som kontextualiserar undersökningen i det litterära fältet – vilket inkluderar disability studies, kritiska perspektiv på autism och subjektivitet i

litteraturen, och perspektiv på diversitet och queerhet i barnlitteratur – dels ett som innefattar autistiska teoretiska perspektiv på autistisk perception, erfarenhet och poetik. Det första kommer i analysen användas som en form av positionering av denna analys, medan det senare blir den alternativa väg som arbetar affirmativt för en specifikt autistisk läsning. Nedan redogörs för dessa i den ordningen.

Kritisk och litterär kontextualisering

Disability Studies är ett fält som kritiskt granskar olika modeller att förstå funktionsvariation – där den medicinska och den sociala är de dominerande modellerna. Inom litteraturen innebär detta en undersökning av hur funktionsvariation och normer för funktionalitet är ”expressed, reinscribed, and challenged by literary representation” (Stoddard Holmes 71). Det handlar alltså om att undersöka hur litteratur skapar om omskapar funktionsnormer. Litteratur kan förstärka normer, men också synliggöra ”the relativity of normalcy”, det vill säga det faktum att funktionsvariation måste situeras i en specific kulturell kontext (Barker 111). Alice Hall beskriver i *Literature and Disability* (2015) att:

This study takes as its starting point an understanding of politics, ethics and aesthetics as fundamentally intertwined, connected through the concept of representation. It argues that it is important to explore disability in terms of character, metaphor and theme in literary narratives, both inside and outside of the traditional literary canon, across the ages. Disability perspectives can transform understandings of structure, genre and narrative form. These perspectives can destabilise established theoretical paradigms in literary criticism and provide a fresh, often provocative approach to analysing all literary texts. (Hall 1)

Hall skriver om autistiska Naoki Higashidas självbiografiska *The Reason I Jump* (2005/2013) att:

Yet even Higashida’s autobiographical “insider” account, implicitly claims to “speak for” people with autism in a collective sense that could be seen as problematic. These complex ethical and aesthetic debates about voice, and the power dynamics involved in storytelling, pose questions that are difficult but important for the future of disability studies, and for thinking through the status of narrative in the discipline. (Hall 108)

Detta är relevant också för min läsning av Ruejas Jonson och Emerson. Jag menar dock att poesin här framstår som mer av en “safe space”-genre. Ruejas Jonsons eller Emersons texter gör inte anspråk på att “speak for” ett kollektiv. De uttrycker istället ett jag, och detta jags upplevelse av världen. Deras retorik bygger inte på idén att de är autistiska. Den bygger istället på en poesins universalitet.

Detta blir också min ingång till läsningen och ett sätt att positionera denna läsning i relation till fältet Disability Studies. Den är i första hand en kritisk läsning, där det politiska alltid finns med. Detta resulterar ofta i någon form av mothårsläsning, grundad i en variant av misstänksamhetens hermeneutik. Min läsning är snarare en medhårsläsning, en affirmativ läsning som lyfter upp den erfarenhet som texten gör och hur den speglar och bekräftar mig. Jag läser inte den autistiska texten som en kritik, utan som en kärlek till världen, och till litteraturen, samt som en egen värld. Jag läser den autistiska texten som en fenomenologisk upplevelse av text och värld – något i linje med Toril Moi's revolutionära upplevelseläsning och idén om läsningen som äventyr. Moi förespråkar en läsning där läsaren låter verket lära hen hur hen ska läsa det. En autistisk läsning av en autistisk text innebär en läsning där premisserna för läsningen utarbetas bortom en neurotypisk normativ läsarinstans. Den autistiska läsningen sker bortanför det neurotypiska, och innebär i sig ett estetisk ifrågasättande av världens och vardagens uppbyggnad.

Joseph Valente gör i "Is the Au in Autism the Au in Autonomy" (2016) en jämförelse mellan en neurodiversiv läsning och en postkolonial, med fokus på hur (ett västerländskt) subjekt förväntas göras. Enligt Valente förväntas den autistiska vara "the unsocializable Other of subjectivity as such", där subjektiviteten syftar till "the robust model of liberal subjectivity: i.e. strongly bounded, autonomous, self-interested and self-determining, decidedly masculine, not to say masculinist" (Valente 71). Med hänvisning till Michael Foucault visar Valente psykiatriens roll i början av 1900-talet och hur den påverkar specifikt synen på barn och barndom (Valente 72). I samma anda visar Majia Nadesan hur Leo Kanners och Hans Aspergers forskning kring autistiska barn "was dependent upon the emergence of an early 20th century model of the medical subject that centered on childhood" och bidrog till en utökad "social surveillance over more aspects of the private life of children" (Nadesan 67-8). Centralt för den medicinska förståelsen av autism är oförmågan att vara social. Valente refererar till Joseph Strauss, som menar att, "autism might be understood as a pathological excess of what the Western world most prizes—autonomous individuality— refigured as what it most fears—painful solitude, isolation and loss of community" (Valente 74; Strauss 536). Utifrån denna bakgrund gör Valente en läsning av autistiska författares texter med fokus på subjektivitet och ensamhet, som bland annat jämför den autistiska självbiografin med *Bildungsromanen*. Enligt Valente utgår tidiga autistiska självbiografiska författare (exempelvis Jasmine O'Neil, Erika Hammerschmidt och Temple Grandin) från den medicinska modellen där ensamheten är en *brist* (Valente 77), medan senare författare –

framförallt poeter, såsom Tito Mukohopody, Naoki Higashida och Daniel Tammet – inte ser ensamhet som symptom eller sjukdomstillstånd, utan som en funktion, preferens eller sätt att leva (Valente 78). Enligt Valente innebär detta att den litterärt skildrade autistiska ensamheten därmed skapar en annan typ av subjektivitet, som både förhåller sig till och bryter mot den liberala och borgerliga idén om subjektet – hur denna ensamhet förstås är dock, påpekar Valente, till stor del upp till läsaren – en neurotypisk läsare tenderar att läsa den autistiska texten som en bekräftelse på en medicinsk modell, medan en autistisk läsare ser den som ett alternativ (Valente 82). Detta, hur läsaren påverkar textens innehåll, stämning och möjlighet till förskjutning och kritik, återkommer i analysen av min *läsning* av Ruejas Jonsons och Emersons texter. Även genom undersökningen av hur *Låtsasheten* gestaltar och skapar sitt subjekt kommer läsarens upplevelse av detta att aktiveras.

Såväl Disability Studies som Valentens läsning av det autistiska subjektet berör tematiken diversitet. Inom barnlitteraturforskningen har detta begrepp uppmärksammats bland annat i ett temanummer av *Barnboken* (2020). I sin introduktion till numret menar Lydia Kokkola and Sara Van den Bossche att ”’Diversity’ is the latest in a series of terms that have drawn attention to the privileging of one group as ‘normal’ and everyone else as ‘other.’” (Kokkola & Van den Bossche 3), samt pekar på hur konceptet ”markedness” både blottlägger en problematik och bidrar till densamma. Konceptet syftar på att visa på skillnaden mellan den som har och den som saknar makt – enligt Kokkola och Van den Bossche har diversitetsbegreppet hittills framförallt fokuserat på just maktaspekten. Detta resulterar dock i att den med makt, den som följer normen, förblir omarkerad: “Unfortunately, this often results in ‘marking’ those who have less power (as in ‘woman police officer’) whilst leaving the other category (male in this example) ‘unmarked’” (Kokkola & Van den Bossche 4; Smith 35–36). Exempel på hur detta verkar inom autismfältet syns i Brodrejs recension av *Låtsasheten*, citerad inledningsvis. Kokkola och Van den Bossche påpekar också att:

People with severe learning difficulties or acquired cognitive impairment are not able to present themselves in academic discourse, which contributes to their further othering. In our request to edit a *Barnboken* theme on these topics, we wanted to highlight the way in which the power valences at play (the interaction of power and affect) in the Nordic region might differ from those in other parts of the world, especially the Anglophone world.

(Kokkola & Van den Bossche 1)

Här tydliggörs hur neuropsykiatriska funktionsvariationer kan vara exempel på perspektiv som sällan får plats i den akademiska diskussionen – men också hur den nordiska och den anglosaxiska traditionen kring synen på makt i relation till diversitet varierar – vilket är

relevant för läsningen av Ruejas Jonson (från Sverige) parallellt med Emerson (från USA), men som dock inte vidare kommer analyseras – förutom ett påpekande att det svenska aktivistiska autistiska fältet ännu är mindre utbrett än det amerikanska. I en översikt av fältet lyfter Kokkola och Van den Bossche

two non-political approaches to diversity: cognitive and imagological studies. The former highlights the neurological basis underpinning the desire to compare and the reliance on visual information in producing categories; the latter maps the ways in which images of nations are circulated [...] Our argument is that pitching the need for diverse children's books solely on moral and ethical grounds has not had the pedagogical impact needed"

(Kokkola & Van den Bossche 2)

Trots detta kommer övriga delen av deras översikt främst handla om det imagologiska och hur nationalitet framställs i ett diversitetsperspektiv. Intressant i detta uttalande är dels hur det kognitiva och neurologiska (liksom det imagologiska) etiketteras som icke-politiskt, samt hur det moraliska och etiska framställs som bristfälligt ur ett pedagogiskt perspektiv. Utan att vidare gå in på det eventuellt problematiska i detta, noterar jag att diversitetsdiskursen inom barnlitteraturen delvis bortser från neurodiversitet som (politiskt) koncept, till förmån för andra former av diversitet (vilka såklart överlappar varandra), samt att det finns en vilja att diversitetsdiskursen inom barnlitteraturen ska ha någon form av pedagogisk effekt, som borde fungera bortanför det politiska. Ett autistiskt (inifrån-)perspektiv på barnlitteraturen borde rimligtvis kunna bidra till såväl pedagogiska som existentiella, och både politiska, icke-politiska och semi-politiska reflektioner.

För att vidare kontextualisera den autistiska läsningen redogörs i det följande för en möjlig queerläsning av tystnad i barnlitteratur, för poesins roll i subjektsskapandet samt för hur radikal barnlitteratur kan fungera.

Hilda Jakobsson undersöker i "Not Speaking or Acting as Anti-Social Feminism and Unbecoming Woman. A Queer Reading of Silence in Agnes von Krusenstjerna's Tony-Trilogy" hur tystnad kan fungera som en queer instans och möjlighet till ett queert agerande. I Krusenstjernas text manifesteras tystnaden genom det som benämns som "ingenting" – en plats eller ett tillstånd som kan jämföras med Ruejas Jonsons protagonists Låtsasheten. Båda texterna har dessutom tystnaden gemensamt som centralt tema, och läsningen av tystnaden som en *möjlighet* snarare än en *brist* förenar mitt och Jakobssons projekt. Jakobsson använder i sin läsning begreppet anti-social feminism eller anti-social queerhet för att undersöka hur ensamhet och tystnad har en feministisk och queer potential. Jakobsson menar att:

By not speaking or acting, Tony can be read as an anti-social feminist subject. Her queer life schedule can be interpreted as unbecoming woman. The “nothing,” and implicitly the creativity, that her passivity leads to accomplishes the opposite of patriarchal and chrononormative structures. The narrative and its ending are queer in the sense that they refuse to cohere and to fulfil demands for a happy, emancipatory ending.

(Jakobsson 19)

För att komma till denna läsning använder sig Jakobsson av en medhårs läsning, som fokuserar på queera aspekter av skildringar av heterosexualitet. Denna typ av läsning utgår från en kritik av den misstankens hermeneutik som länge präglat queerteoretiska resonemang, och gör istället reparativa läsningar av textens yta och dess queerhet (Jakobsson 2; Björklund 8-10). Detta är en form av läsning som till stor del går i linje med den jag gör av *Låtsasheten* och *YAHTGWE*: istället för att kritiskt granska hur autism skildras, läser jag texterna affirmativt, söker det som finns i ytan, och väljer att tolka det autistiska som neuroqueert, i motsats till patologiskt eller patologiserande.

Som såväl ett alternativ eller som en förskjutning av tystnadstematiken fungerar Yan Dus (2022) läsning av poetiska praktiker i Lucy Maud Montgomerys *Emily of New Moon* (1923) och Elizabeth Acevedos *The Poet X* (2018). Du undersöker hur “poetry writing serves particular purposes for the characters as they search for means of self-representation and self-expression to resist practices that undermine their voice och konstaterar att “poetry operates as a means of negotiating conflicted identities or subjectivities, reconstructing their own notions of time, and performing their bodies” (Du 1). Du menar att poesin i Montgomerys och Acevedos romaner relaterar specifikt till ett subjektgörande som *flicka*, och i Acevedos fall icke-vit flicka. Poesin blir därmed ett sätt att uttrycka ett subjektskap för det subjekt som faller utanför det vita patriarkatet. Poesin blir en möjlighet till agens. Werner Wolf betonar poesins “emphasis on the individual perspective and/or the perception of the lyric agency rather than on perceived objects” (Du 5; Wolf 71) medan Mutlu Konuk Blasing poängterar att den poetiska rösten “refers to ‘an individuating emotional inflexion and rhythm, a voiceprint of the speaker’” (Du 6; Blasing 5). Såväl Wolf som Blasing framhåller alltså poesins förhållande till den talande-skrivande, till jaget, subjektet. Poesin blir en plats och ett medel för jag-varande. Ruejas Jonsons och Emersons texter utgör, till skillnad från Montgomerys och Acevedos inte skildringar av poesins process, men Emersons dikter, och min läsning av dem, innebär just en upplevelse av lyrisk agens, en värld framförhandlad genom det poetiska språkbruket. I Ruejas Jonsons fall sker poesin lika mycket genom bilderna som genom de korta texterna. Den visuella lyriken innebär en bildvärld där språket aldrig är självklart, men

där den egna rösten, som till och med kräver en egen värld, därmed blir tydligare. Från Dus analys tar jag därför med mig idén om poesin som en kraft och ett modus där jaget kan förhandlas fram – på ett, med Jakobssons läsning, queert, eller neuroqueert, sätt. Där Du lyfter fram poesins möjligheter för specifikt en icke-vit flickposition, menar jag också att just för den autistiska positionen blir det lyriska en värld och ett språk som öppnar upp för en annan (själv-)förståelse än den normativa eller neurotypiska.

För att avsluta denna kontextualisering vänder jag mig till Philip Nels "A Manifesto for Radical Children's Literature (and an Argument Against Radical Aesthetics)" (2019), eftersom jag läser den diversitetsdiskurs som *Låtsasheten* befinner sig i, som relaterad till det radikala (kanske just genom sin ovilja att framställa sig som radikal?). I detta manifest menar Nel att:

9. Radical children's literature is suspicious of happily-ever-after.

10. Radical children's literature asks, "happily-ever-after for whom?"

(Nel 9)

16. Radical children's literature understands that identity is intersectional.

17. Radical children's literature knows that oppression is intersectional, and that locating people within overlapping structures of power and privilege is both challenging and necessary.

(Nel 12)

Frågan om det lyckliga slutet ekar av Jakobssons läsning av *Tony*-trilogin. Men fångar likväl Ruejas Jonsons sista sidor: Där är jaget för första gången inte ensam, men den funna gemenskapen är inte någon lättnad eller samhörighet, utan ett krasst konstaterande att "Dom behöver ju inte *Låtsasheten*", vilket effektivt situerar jaget i en position *mot* "dom andra" – vilket blir ett sätt att poängtera Nels "for whom" i situationen. Genom detta bildas också en förhandling till den identitet och det förtryck som nämns i paragraf 16 och 17. Som ytterligare en aspekt av det spektrum som jag hittills försökt ringa in av det poetiska, det visuella och tystnaden, tillkommer leken. Nel skriver:

37. Radical children's literature encourages children's play. As Robin Bernstein suggests, play affords children a chance to develop that complex, contingent agency that may help them navigate the real world: as she says, "simultaneously compliant and unruly," play "is not simplistically resistant; rather, it is creative, symptomatic, anarchic, ritualistic, reiterative, and most of all, culturally productive"

(Nel 18; Bernstein 460).

Jag läser här leken som en del av poesin – alternativt poesin som en del av leken – eller som två sätt att benämna metoder för världsskapanden som skiljer ut alternativa varanden och sätt att uppleva. I det följande redogör jag för autistiska teoretiseranden kring autistiskt varande i

världen, och till autistiskt språk och identitet, som alternativ och som ständiga förhandlanden med och mot normen.

En autistisk perception och poetik

Jim Sinclair argumenterar för att autism ska förstås som en identitet, snarare än som en uppsättning bristande funktioner:

Autism is a way of being. It is pervasive; it colors every sensation, perception, thought emotion, and encounter, every aspect of existence. It is not possible to separate the autism from the person - and if it was possible, the person you'd have left would not be the same person you started with.

(Sinclair [ingen sidnumrering])

Detta sätter fokus på hur autism är ett sinnligt varande i världen. Omöjligheten att separera personen från autismen är också relevant för de analyserade texterna. Jag vill också dra argumentet ett steg längre och hävda att texten inte heller kan separeras från autismen. Med det menar jag inte att texten inte är att likställa med sin författare – paratexterna kring Ruejas Jonsons bok tyder dock till viss del på att författarens egen autistiska identitet fungerar som ett filter för läsningen – men att texten liksom en person kan ha inneboende autistiska kvaliteter, som inte går att tas bort från texten.

Dinah Murrays begrepp ”monotropism” (2005), som syftar till ett hyperfokuserat intresse för ett avgränsat område – ett tillstånd som är centralt för den autistiska perceptionen. Gemma Williams (2021) sammanfattar teorin såhär:

Monotropism theory begins with the idea that the mind is, essentially, an interest system, a starting place not at all dissimilar to that of relevance theory and that ‘atypical strategies for the allocation of attention’ (2005: 139) are the central cause of the various autistic social and behavioural manifestations. According to this account, the degree or breadth of attention allocation in humans is considered to be ‘normally distributed’ and, (largely) ‘genetically determined’ (2005: 140), with some people possessing a greater tendency towards multiply focused attention (polytropism), and others a tendency towards more narrowly focused attention (monotropism).

(Williams 126)

Murray et al menar att ”it is the difference between having few interests highly aroused, the monotropic tendency, and having many interests less highly aroused, the polytropic tendency. An aroused interest is an interest charged with *feeling*” (Murray, Lesser & Lawson 140, min kursiv). Jag menar att monotropen kan ses i likhet med den litterära tropen, som ett litterärt rum eller en speciell tematik, som man som författare och läsare kan förhålla sig

(känslomässigt) till. Det monotropiska intresset liknar också det tillstånd som Låtsasheten utgör, det vill säga en egen värld.

Erin Manning utvecklar i *The Minor Gesture* (2013) en autistisk estetik på en deleuziansk filosofisk grund. Manning undersöker där en akademisk praktik i dialog med aktivism. Hennes undersökningsobjekt är det hon kallar ”den lilla (minoritära) rörelsen”, som beskrivs stå i relation till processen, en process som liknar det monotropiska tillståndet:

The emphasis here is not on the continuity of becoming, an infinitely open account of process, but on the becoming of continuity: process punctuated. The event and the minor gesture are always in co-composition, the minor gesture punctuating process, moving the welling event in new and divergent directions that alter the orientation of where the event might otherwise have settled.

(Manning 3)

Manning menar att det finns inget utanför händelsen, den är en monotrop. Hon skriver om det mer-än-mänskliga (där det inte finns någon uppdelning eller hierarkisk ordning mellan människa och icke-människa), som en fruktbar position för en autistisk praktik. Hon lyfter fram ett tillstånd där objekt och subjekt ännu inte definieras, och ifrågasätter därmed idén om det autonoma subjektet: ”What if the act did not fully belong to us?” (Manning 16). Det är en position som autisten är väl bekant med, dels eftersom hen ofta utelämnas åt andras diagnosticering, dels eftersom den autistiska perceptionen fungerar annorlunda och exempelvis jobbar med ett slags ”rethinking the concept of thought itself” (Manning 28). Detta sammanfattar Manning i uttrycket *something doing*, som ett görande som genom de deleuzianska begreppen ”immanent kritik” och ”radikal empirism” kan förstås som något som ligger mitt i växelspelet mellan varande/värld och uppfattning av detta/denna. Manning hittar sin rörelse i det oklassificerade och okategoriserade. Hon skriver att: ”the minor gesture is the force which makes the lines tremble” (Manning 7) och ”the artful is aligned to autistic perception” (Manning 15). Med Manning vill jag också läsa det konstnärliga som potentiellt autistiskt, och det autistiska som en konstnärlig situation.

I artikeln ”Sensory Strangers. Travels in normate sensory worlds” arbetar David Jackson-Perry et al. ”to seek out the political importance of the senses” (Jackson-Perry et al 125). De menar, utifrån Alison Kafers definition av det politiska (Kafer 9) att sensoriska upplevelser, och hur vi förstår och talar om dessa, är del av maktrelationer, och därmed öppnar upp för debatter och motstånd. De använder Georg Simmels teorier om ”The Stranger” för att undersöka hur och hävda att ”the sensory stranger” är en reell och värdefull epistemologisk

position – i kontrast till hur autister i autismforskningen ofta frångästs rollen som mänskligt relevant. Denna undersökning görs genom, och positionerar sig i relation till, språket:

We embarked on our process through considering *the limits and possibilities of language*, redefining and formulating new concepts through our conversations within our group [...]contrary perhaps to the assumption of a common ‘us’, the stranger carries an expectation of singularity – where *an ‘invented’ language of one’s own, a ‘neurodivergent mother tongue’, is brought to express one’s experiences on one’s own terms [...]* they [we] may find it too difficult to make the translation from this language of one’s own into a shareable language, *and choose to remain silent* (Jackson-Perry et al 129-131, min kursivering)

Främlingens position liksom (o)möjligheten att uttrycka det sensoriska språkligt, är centrala aspekter av Ruejas Jonsons och Emersons estetik.

Det autistiska jaget, dess lyriska subjekt och dess bilder

Min analys av *Låtsasheten* fokuserar främst på texten – detta då bilder bilderna fungerar som ett slags lyriska skildringar av språket. Orden förkroppsligas i bilderna av en eller flera hundar. Ruejas Jonson första språk är dock, enligt Brodrej, bilden, varvid en analys av bilderna ändå är väsentlig. Begreppet ”ikonotext” myntades av Kristin Hallberg 1982 för att beskriva relationen mellan berättargrepp i bilderboken (Österlund 2018, 1). För Ruejas Jonsons bok blir detta begrepp dubbelt gångbart, eftersom boken tematiserar språket, genom att ”Pratet” blir en karaktär i texten – där det aldrig specificeras vilken typ av karaktär och kroppen det har, och där den hund som figurerar i bilden, är lätt att tolka som detta Pratet.

Handlingen i Ruejas Jonsons bok utgörs av att jaget ”vuxit ur den vanliga verkligheten”, vilket yttrar sig genom att ”munnen glömmer öppna sig”, jaget blir tyst. Tystnaden skildras genom att Pratet, en stor mörk hund, ”bara stör och jagar bort alla mina ord”. För att lösa situationen hittar jaget på *Låtsasheten*, en värld där jaget kan ordna allt som hen vill. Men så kommer Pratet in här också, och stökar. Det finns ingen lycklig upplösning, bara ett konstaterande att ”i den vanliga verkligheten tycker dom andra bara att jag och Pratet borde hålla sams. Lätt för dom att säga! Dom behöver ju inte *Låtsasheten*.”

Det som först drabbar läsaren i *Låtsasheten* är hur bilderna fyller sidan, och hur bilderna arbetar med upprepning för att skapa en känsla av ett mångfasetterat jag. Jaget, klädd i en turkos och blå, stor tröja och beige byxor, med långt hår som står uppåt, framstår som ett mellanting mellan barn och vuxen – en närmast ålderslös person. På merparten av uppslagen förekommer samma person, jaget, flera gånger, i olika positioner och rörelser – ofta blir just

rörelsen tydlig, då kroppens position uttrycker en explosivitet eller kamp: armar eller ärmar dras ut, den stora tröjan bullar upp sig och kroppen står i ett slags konfliktposition i förhållande till de hundar/den hund som är Pratet, samt till de mörka fåglar som rör sig i flock över sidorna och som eventuellt kan tolkas som förkroppsliganden av Orden. Genom att placera flera bilder av personen på samma bild tycks tiderna smälta samman – då och nu upplöses – samtidigt som jaget i sin ensamhet blir ett eget kollektiv. Bildvärldar känns omslutande, ett slags bildlig monotropism. Genom att små variationer – ett slags minoritära rörelser – rör sig bokens jag-gestalt genom världen, från den fysiska till den påhittade. Bildernas utsträckning över sidan skapar en koncentration där varje liten rörelse blir kompakt och fylld av känslor.

Låtsashetens färger är dova, vissa sidor nästan helt svarta. Upprepningen finns med också i miljöerna – ett uppslag visar exempelvis en byrå med en stor mängd lådor, där lådorna blir till rutor som fyller hela sidan och där flera jag försöker klättra mellan lådorna, jagad av flera Pratet-hundar. Pratet som hund liknar en helt blåsvart Dobermann, ofta tecknad med ljusa konturer. Pratet följer efter jaget, biter och drar i jagets kläder.

I *See it feelingly* (2018), en bok som handlar om autistisk läsning, citerar Ralph James Savarese Donald Barthelme som beskriver ”’the aim of literature’ as ‘the creation of a strange object covered with fur which breaks your heart’. [...] ‘All stories are about wolves’” (Savarese 1). Ruejas Jonsons bok kan läsas som ett direkt bildligt svar på denna definition av litteratur och språk. Språket, eller Pratet, är en hund, alla berättelser handlar om vargar.

Savareses son, DJ Savarese, är en autistisk poet och essäist. I boken *A Doorknob for the Eye* (2017) utgår han från autistiska konstnärers bilder när han genom en ekfrasisk praktik skriver sina dikter. Här blir det tydligt hur bilden ofta framträder som ett språkligt medel för icke-talande autister. Också i Emersons diktsvit finns bilder, gjorda av Emerson själv. Bilden ligger alltså i den autistiska praktiken/poetiken nära texten.

Det bör påpekas att bilderboksläsningen ofta innebär en högläsning, där texten blir till just prat. Detta medför ytterligare en dimension till ikonotexten. Pratet finns skrivet, som ett egetnamn med stor bokstav, i texten; det förkroppsligas i bilden av den hunden/hundarna; och i högläsningen blir det också utsagt med rösten. Den krock som då uppstår mellan jagets mun som glömmer öppna sig och den talade texten kan därmed få en egen effekt – Pratet blir sekundärt, ett resultat av texten. Text och bild skriver också fram talets betydelse för förmågan, eller tillåtelsen, att vara i ”den vanliga verkligheten” – det är Pratets störighet och jagets oförmåga att tala som gör att *Låtsasheten* blir nödvändig. När Pratet görs till bild blir

det en visualisering av språket, som inte fullt ut innebär en metafor, eftersom metaforen antyder en avgränsad bild som låter sig överföras till det den symboliserar. Bilden hos Ruejas Jonson är istället en omslutande metafor, den är *allt*, en egen värld – vilket ligger i linje med den autistiska användningen av metaforer som Miele Rodas diskuterar: ett autistiskt metaforiskt språk har ur medicinsk synvinkel betraktats som en språkstörning (echolalia), och därmed meningslöst och internt (Miele Rodas 43), men Miele Rodas anknyter istället till en poetisk förståelse av metaforen:

The creating of new words and the development of strange and inventive word associations—metaphor—is not an illness or deficit. These are time-honored practices, admired by a range of literary authorities. *Through the dark clouds shining.*

Miele Rodas 69

Jag har här uppmärksammat de poetiska aspekterna av Ruejas Jonsons bilder – vilket är en av anledningarna till att jag läser *Låtsasheten* tillsammans och parallellt med Emersons diktsvit. Det autistiska jaget, så som det framträder i Ruejas Jonsons och Emersons texter, ligger på många sätt nära det lyriska jaget: Det är en litterär konstruktion som upplever och uttrycker. Det innebär inte att ett autistiskt subjekt alltid behöver uppehålla sig vid någon form av poesi – istället är det ett uppmärksammande av hur det autistiska (i språkarbete och i perception), har en poetisk aspekt, och hur en tolkning av detta som poesi kan förstås som ett alternativ till en patologisering. Att läsa det litterära subjektet som autistiskt innebär dock att bygga en bro mellan idén om det lyriska jaget (och jag menar här att även Ruejas Jonsons jag kan förstås som lyriskt genom den poetiska ton bilderboken uttrycker) som direkt uttryck för författarens upplevelser, som i romantiken och expressionismen, och symbolismens och modernismens fiktiva subjektskonstruktion. Magdalena Slyk beskriver i sin avhandling om Tomas Tranströmer ett lyriskt subjekt såhär:

Lyriken, vid sidan av epiken och dramat, är en av de tre litterära genrerna och dess subjekt kallas för det lyriska subjektet. Det lyriska subjektet är en litterär konstruktion, en fiktiv gestalt som i dikten uttrycker sina upplevelser, reflektioner och känslor. Dess emotioner, sinnesintryck och övertygelser förmedlas i form av en monolog. Det lyriska subjektet är alltid placerat i en bestämd situation, som motiverar det sätt på vilket subjektet uppfattar världen och uttrycker sig i verket. [...] Romantiken och expressionismen ansåg att det lyriska jaget var ett direkt uttryck för författarens upplevelser, medan symbolisterna och modernisterna hävdade dess fiktiva karaktär. (Slyk 76)

Slyk lyfter här fram idén om det lyriska subjektet som å ena sidan direkt kopplat till författaren, å andra sidan fiktivt. Denna glidning mellan det fiktiva och det autentiska, som Slyk tillskriver olika strömningar, är central för den läsning som jag gör av de undersökta

texterna – men också för det autistiska skrivandet och läsandet på ett bredare plan. Såväl Ruejas Jonson som Emerson skriver som autister och deras texter kategoriseras (och marknadsförs) enligt detta – som ”autentiska”. Vilket också bör motivera en positionering och kategorisering av *läsaren*, istället för en förutsättning att den som möter texten gör det ur ett neurotypiskt perspektiv.

När jag läser Ruejas Jonson och Emerson som autister, läser jag även deras litterära jag som autister – och jag läser själv i egenskap av autist. Det innebär att gränsen mellan verklig situation och litterär konstruktion upplöses. Denna position kan vara problematisk – den blir ett slags biografisk läsning som också påstår en samhörighet mellan min subjektiva upplevelse av världen och författarnas erfarenhet. Här går poetiken in i politiken. Kan en påstå sig veta något om en annan människas upplevelser? Vem har rätt att tro sig förstå? När Miele Rodas läser olika litterära verk genom ett autistiskt raster, innebär det inte en diagnosticering av författarna, men en positionering av läsningen. Min läsning av Ruejas Jonson och Emerson bygger delvis på andra premisser – jag läser texter av författare som är öppet autistiska. Det innebär att jag inte påstår något som inte redan sagts. Istället läggs mitt fokus på hur världen skildras genom autistiska ögon. Det är en läsning av jaget som ligger nära orden. Det är en läsning av upplevelsen som fungerar som en bekräftelse.

Yergeau skriver om att det autistiska språket setts som egocentrerat – Miele Rodas skriver om att det autistiska språket ansetts ha “absence of ‘I’” (Miele Rodas 4). På ett motsägelsefullt sätt tycks autisten alltså både sakna jag, och ha alldeles för mycket av det. Den autistiska läsningen måste kanske alltid ha sitt jag med sig, eftersom jag aldrig tillåts kliva utanför kategorin som andra ritat upp åt mig, den kategori i vilken andra har mer kunskap om mig än vad jag har. Detta kan även jämföras med hur Du ser det lyriska som en möjlighet att uttrycka ett subjektskap genom poesin – specifikt för (icke-vita) flickor (Du 1).

Att som autist läsa och skriva innebär att förhålla sig till språket på ett sätt som skiljer sig från det neurotypiska. Det Ruejas Jonson skildrar i *Låtsasheten*, är hur talet för den autistiska kan upplevas som ett hinder, eftersom orden får så stor betydelse. Att arbeta med språket innebär – då orden upplevs som relationer i egen rätt – ett högriskprojekt, ett intresse som kan förklaras med begreppet ”monotropisk”, det vill säga ett smalt och fokuserat intresse som är ”charged with feeling” (Murray 140). Att läsa som autist innebär att kanske läsa annorlunda, med ett fokus på detaljer snarare än helheter. Att skriva som autist innebär att förhålla sig till det som redan skrivits om en. Yergeau beskriver den autistiska positionen som en retorisk situation, det är en utsatt position, men också en position ur vilken autisten genom sin blotta

existens gör motstånd, det är en retorik som “stims, a rhetoric that faux pas, a rhetoric that averts eye contact, a rhetoric that lobs theories about ToM [Theory of Mind] against the wall” (Yergeau 31). Att vara autistisk innebär att så mycket sagts *om* en, av icke-autister. Att då själv skriva, innebär att ta sig an språket och tvingas förhålla sig till detta som redan sagts och skrivits. Det innebär därmed ett slags möjlighet till revansch.

Monique Bothas ”Academic, Activist, or Advocate? Angry, Entangled, and Emerging: A Critical Reflection on Autism Knowledge Production” (2021) är en text om kunskapsproduktion. Botha skriver specifikt om kunskapen om autism:

The history of autism is rooted in the field of medicine (and by extension psychiatry) which tends to treat deviation from the norm as disease, disorder, and dysfunction, and which tends to have a focus on remediation, prevention, and cure. (Botha 12)

Och hon citerar en lång rad autismforskarens kunskaper om autistiska personer:

“In general, it seems that neither apes nor children with autism have—at least not to the same extent as typically developing human children—the motivation or capacity to share things psychologically with others. This means that they both have very limited skills for creating things culturally with other persons” (Tomasello et al., 2005, p. 687).

“Autistic children are severely disturbed. People seem to be no more than objects to them. . . You see, you start pretty much from scratch when you work with an autistic child. You have a person in the physical sense—they have hair, a nose and a mouth—but they are not people in the psychological sense.” (Lovaas, 1974).

“Autistic integrity seems more akin to the type of integrity informing environmentalists’ familiar demands for consumer and communal responsibility toward non-human animals” (Russell, 2012, pp. 169–170).

“We have argued above that if the mechanism which underlies the computation of mental states is dysfunctional, then self-knowledge is likely to be impaired just as is the knowledge of other minds. The logical extension of the ToM deficit account of autism is that individuals with autism may know as little about their own minds as about the minds of other people. . . Autism is a devastating disorder because it disrupts not only understanding of others and their social relationships, but also understanding of self.” (Frith and Happe, 1999, p. 7 and 19).

Det är en våldsam redogörelse för hur autistiska personer lästs som, och lärts ut som, inkapabla till förståelse av såväl sig själva som andra. Att läsa Ruejas Jonson och Emerson, som autist, innebär att läsa om en position som ligger nära mig, som gör mig till en begriplig varelse. Det är en bekräftande läsning. Det är en glädje i sorg.

Egna och omslutande världar

Det universum som skildras i *Låtsasheten* är överväldigande. Både den vanliga världen och Låtsasheten är "charged with feeling". Detta universum både liknar och inte liknar Emersons. Likheten ligger mycket i just detta att känslan i relationen till världen är central. När Emerson skriver "please" är det ett slags tillbedjan till universum, ett universum som vibrerar av liv och präglas av musik:

is heavy freedom
going to the center
of the universe.

I really, I try
to understand, please
help me understand.

I want to go to the music.
The answer is there.
It is vibrating life.

(Emerson 4)

När Emerson använder sig av det affirmativa, skapas erfarenheter av det överväldigande och exploderande, som ytterligare bidrar till förståelsen av Ruejas Jonsons bilder och korta texter. De samspelar i sitt sökande efter en värld som det går att vara i. Uttrycket "I really try" ligger nära det Ruejas Jonsons jag gör i sitt sökande efter Låtsasheten. Det är en längtan efter världen och språket. Språket som "a strange object covered with fur which breaks your heart" (Savarese 1). Ruejas Jonson och Emerson delar en ömhet för språket som yttrar sig i ett slags kompromisslös kärlek till en värld som kräver kompromisser. Emerson använder sig av ordet "yes" för att skapa denna känsla:

together in the world

as one yes yes yes.

Please go to the triangle
to find please find love there
yes yes. Kiss the blue of our hearts

yes yes yes. Loving the blue is loving mother
earth yes yes. Please get that the triangle

is the world bursting beginning life
(Emerson 10)

Please get that you need
to only explode
into yourself nothing
yes
yes
yes.
(Emerson 12)

Emerson skriver "to only explode / into yourself nothing", vilket antyder att för att nå världen, krävs att man säger upp sitt jag. Ruejas Jonsons och Emersons texter utgör, lästa tillsammans, en komplex gestaltning av hur subjektet faller sönder, eller snarare aldrig varit helt. Yes yes yes, det krävs mod för att komma till denna punkt där man låter sig explodera, men det är en ständig rörelse mot den punkten.

Ruejas Jonsons jag rör sig mot en punkt. Hen är närmast punkten i mitten av boken "Nu är allt som det ska. Här i Låtsasheten passar jag." Men punkten är inte slutmålet. Liksom Manning ställer processen och rörelsen framför målet eller produkten, och därigenom ifrågasätter därmed idén om det autonoma subjektet med frågan "What if the act did not fully belong to us?", så hamnar Ruejas Jonsons jag i en Låtsashet där också andra existerar. Det splittrade jaget innebär också ett kollektivt jag – vilket syns dels i de många versionerna av jaget på samma bild, dels i hur Pratet skiljs från jaget genom att ta form som en hundkropp. Jaget blir efter Pratets intrång i världen ett slags främling i sin egen påhittade värld.

Det är det mänskliga som är problemet. Tystnaden, det talade ordet, är problemet – men enbart i den kontext som den vanliga världen utgör. Därför väljer Ruejas Jonsons jag Låtsasheten – ett tigande kopplat till begäret, ty det är djupt och passionerat, och utgör en helt egen värld. Ett tigande som ändå är ett språk, eftersom det skrivs och ritas. Jag läser det som att det från början ofrivilliga tigandet blir efterhand ett eget val, en motståndshandling – enligt det anti-sociala queera som Jakobsson läser in i *Tony*-trilogin (Jakobsson 19). Detta kan jämföras med den autistiska tystnaden. Emerson, som skriver men inte talar, har en praktik som liknar citatets sista rad, ett ofullkomligt tigande, eftersom hon har boken. Den autistiska rörelsens påtvingade, kliniska tystnad finns, det som den autistiska autismforskaren Monique Botha vägrar delta i: "I will not leave my values at the door of the academy—I refuse. I refuse to abandon my community and to engage in the complicit silence" (Botha 9). Men tystnaden

(den autistiska, den neuroqueera) finns också som motstånd. Den autistiska tystnaden, liksom den autistiska perceptionen, utmanar idén om vad som är oförmåga och vad som är vägran. Jag vill förstå det som att oförmågan kan vara den yttersta formen av vägran.

Emerson uttrycker också hon en alternativ och intensiv upplevelse och skapande av världen – vilken också kan kopplas till det mer-än-mänskliga och det queera eller normbrytande.

Yes I prefer the peripheral
because it limits the vision
[...]
Moment moment moment
moment keep in the moment

(Emerson 6)

Say prayer for little
things, things that live
in deep hurt. Feelings
language take to lair.

(Emerson 7)

it is hard being meet me great humans
just try greet me with fullness

of your lovely soul. When you turn
your thoughts to find reality of hearing

you will find me and your free animal
trying to hear helpful messages for you

from the animal trying to bite you.

(Emerson 17)

Emerson skriver uttryckligen om djuret, som försöker bita de “great humans” som det är svårt att möta. Hon skriver om att vara i ögonblicket – vilket jag läser som varandet, eller blivandet, i det intensiva – och om det lilla, det perifera – som Manning tar fasta på i *The Minor Gesture*. Det framstår som om det intensiva med fördel äger rum i ett begränsat, och kanske perifert, sammanhang, som kopplar bort ett helhetsperspektiv och fokuserar på en intensiv upplevelse av en liten detalj. Emerson skriver, som om hon inte är van vid att mötas “with fullness”, vilket kan förstås som autistens erfarenhet att inte ses som mänsklig – en erfarenhet som Botha delar. Genom att plocka in djuret skapas ett alternativ till det mänskliga, som jag menar

kan läsas som ett radikalt ifrågasättande av det normtypiska människovarat, och därmed belyser den autistiska positionen som en möjlig plats för brutal queerhet.

Avslutning

Jag läser *Låtsasheten* och *YAHTGWE* som poetiska och bildliga skildringar av en autistisk värld. Jag läser texterna som autist, med en autistisk agenda och en autistisk förståelse av världen. Radikal genom sin lågmäldhet. Jag känner igen mig.

Ruejas Jonson och Emerson skildrar ett varande i världen som är på samma gång sårbart och kompromisslöst. Miele Rodas autistiska poetik utgår från att språket varit någon annans – och använts våldsamt mot oss. Ruejas Jonson och Emerson skapar motstånd mot detta våld genom att bygga egna världar, och vara gränslöst närvarande i dessa. Miele Rodas pekar på de problem som finns med att reducera språket till en uppsättning regler – det kan uppfattas som att det gör våld på både det autistiska och icke-autistiska. Samtidigt som synliggörandet av autistiska språkliga strategier innebär att se autismen som ett sätt att vara (språklig) i världen (Miele Rodas 5). *Låtsasheten* och *YAHTGWE* använder text och bild som alternativa sätt att vara språkliga. De skriver om ett komplext begär efter att vara självklara i världen. En självklarhet som kan finnas i en *Låtsashet* eller i ett *yes yes*. Miele Rodas skriver om en retorik som alltid är förkroppsligad; ”then autism is what it feels, does, experiences, says” (Miele Rodas 10). Jag hävdar att autismen inte är en utbytbar del i Ruejas Jonsons och Emersons författarskap. Autismen är en konstnärlig tillgång och ett självklart sätt att relatera till världen. Jag läser inte dessa böcker som ”ovanliga” eller ”alternativa”, jag läser dem som självklara, jag läser med igenkänning.

Att få denna kompromisslösa igenkänning gör något med min upplevelse av världen och av läsningen av den. Jag har i min läsning av *Låtsasheten* och *YAHTGWE*, läst som om texten var en ASMR-inspelning,^{vi} låtit den trigga min hjärna till tanke och känsla. Genom den skönlitterära texten har jag förstått något om:

Autismen.

Världen.

Begäret.

Fantasin.

Livet.

Jag känner mig upprymd och tacksam.

REFERENSER

Barker, Claire. "‘Radiant Affliction’: Disability Narratives in Postcolonial Literature" *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, redigerad av Clare Barker och Stuart Murray, Cambridge University Press, 2018, s. 104-122, doi.org/10.1017/9781316104316.

Barratt, Emma L. och Davis, Nick J.. "Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): a flow-like mental state" i *PeerJ*. vol. 3 2015, doi.org/10.7717/peerj.851.

Bernstein, Robin. "Toys Are Good For Us: Why We Should Embrace the Historical Integration of Children’s Culture, Material Culture, and Play." *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 38, no. 4, 2013, s. 458–63.

Björklund, Jenny. "Queer Readings/Reading the Queer." *lambda nordica*, vol. 23, no. 1–2, 2018, s. 7–15, www.lambdanordica.org/index.php/lambdanordica/article/view/481.

Blasing, Mutlu K. *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, Princeton University Press, 2007.

Botha, Monique. "Academic, Activist, or Advocate? Angry, Entangled, and Emerging: A Critical Reflection on Autism Knowledge Production" *Frontiers in Psychology*. vol. 12 2021, doi.org/10.3389/fpsyg.2021.727542.

Du, Yan. "Girlhood in Verses: The Role of Poetry in Lucy Maud Montgomery’s *Emily of New Moon* and Elizabeth Acevedo’s *The Poet X*." *Barnboken* 45, 2022. <https://doi.org/10.14811/clr.v45.689>.

Felski, Rita. "Suspicious Minds." *Poetics Today* vol. 32, no. 2, 2011, s. 215-134, doi.org/10.2307/25835355.

Hall, Alice. *Literature and Disability*. Routledge, 2016, doi.org/10.4324/9781315726595.

Hallhagen, Erika. [Nathalie Ruejas Jonson får det första priset till Lennart Hellsings ära. | SvD](#) 5.6.2020.

Jackson-Perry, David, Bertilsdotter Rosqvist, Hanna, Layton Annable, Jenn, & Kourti, Marianthi. "Sensory strangers Travels in normate sensory worlds" i *Neurodiversity Studies. A New Critical Paradigm*, redigerad av Hanna Bertilsdotter Rosqvist, Anna Stenning och Nick Chown, Routledge, 2020, s. 125-140, doi.org/10.4324/9780429322297.

Jakobsson, Hilda. "Not Speaking or Acting As Anti-Social Feminism and Unbecoming Woman: A Queer Reading of Silence in Agnes Von Krusenstjerna's Tony Trilogy". *Barnboken* 45, 2022. <https://doi.org/10.14811/clr.v45.737>.

Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Indiana University Press, 2003.

Kokkola, Lydia, & Sara Van Den Bossche. "Introduction: Diversity in Nordic Children's and Young Adult Literature". *Barnboken* 43, 2020. <https://doi.org/10.14811/clr.v43.525>.

Kokkola, Lydia, & Sara Van Den Bossche. "Diversifying Understandings of Diversity: Possible Routes for Nordic Children's Literature". *Barnboken* 43, 2020. <https://doi.org/10.14811/clr.v43.521>.

Manning, Erin. *The Minor Gesture*. Duke University Press, 2013, doi.org/10.2307/j.ctv111jhg1.

Miele Rodas, Julia. *Autistic Disturbances. Theorizing Autism Poetics from the DSM to Robinson Crusoe*. University of Michigan Press, 2018, doi.org/10.3998/mpub.9365350.

Moi, Toril. *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago University Press, 2017.

Moi, Toril. "The Adventure of Reading: Literature and Philosophy, Cavell and Beauvoir." *Literature and Theology*, vol. 25, no. 2, 2011, s. 125-140.

Murray, Dinah, Lesser, Mike & Lawson, Wendy. "Attention, monotropism and the diagnostic criteria for autism." *Autism* vol. 9, no. 5, 2005, doi.org/10.1177/1362361305051398.

Nadesan, Majia. *Constructing Autism: Unveiling the "Truth" and Understanding the Social*. London: Routledge, 2005.

Nel, Philip. "A Manifesto for Radical Children's Literature (and an Argument Against Radical Aesthetics)". *Barnboken* 42, 2019. <https://doi.org/10.14811/clr.v42i0.437>.

Savarese, Ralph James. *See It Feelingly. Classic Novels, Autistic Readers, and the Schooling of a No-Good English Professor*. Duke University Press, 2018, doi.org/10.2307/j.ctv11316vg.

Sinclair, Jim. "Don't mourn for us." *Our Voice*, vol. 1 no. 3, 1993, www.autreat.com/dont_mourn.html

Slyk, Magdalena. "*Vem är jag?*" – Det lyriska subjektet och dess förklädnader i Tomas Tranströmers författarskap. Uppsala universitet, 2010.

Smith, Angela. "Paddington Bear: A Case Study of Immigration and Otherness." *Children's Literature in Education*, vol. 37, no. 1, 2006, s. 35–50, doi.org/10.1007/s10583-005-9453-3

Stoddard Holmes, Martha. "Embodying Affliction in Nineteen-Century Fiction." *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, redigerad av Clare Barker och Stuart Murray, Cambridge University Press, 2018, s. 62-73, doi.org/10.1017/9781316104316.

Strauss, Joseph. "Autism as Culture." *The Disability Studies Reader*, redigerad av Leonard Davis, New York: Routledge, 2006.

Valente, Joseph. "Is the Au in Autism the Au in Autonomy." *Journal for Cultural and Religious Theory* vol. 15 no. 2, 2016, s. 71-84.

Vedel, Karen. [Lär känna din personlighetstyp: Är du introvert eller extrovert? | I FORM](#) 6.9.2021.

Williams, Gemma L. "Theory of autistic mind: A renewed relevance theoretic perspective on so-called autistic pragmatic 'impairment'" *Journal of Pragmatics*, vol. 180, 2021, doi.org/10.1016/j.pragma.2021.04.032.

Wolf, Werner. "The Lyric – an Elusive Genre: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization." *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 28, no. 1, 2003, s. 59–91.

Österlund, Mia. "Introduktion till temat Med bilden i fokus." *Barnboken*, 41, 2018. <https://doi.org/10.14811/clr.v41i0.343>.

Elektroniska källor:

[Låtsasheten - Nathalie Ruejas Jonson - Bok \(9789187208423\) | Bokus](#)

[Hannah Emerson – Poetry \(hannah-emerson.com\)](#)

ⁱ [Låtsasheten - Nathalie Ruejas Jonson - Bok \(9789187208423\) | Bokus](#)

ⁱⁱ [Lär känna din personlighetstyp: Är du introvert eller extrovert? | I FORM](#)

ⁱⁱⁱ [Nathalie Ruejas Jonson får det första priset till Lennart Hellsings ära. | SvD](#)

^{iv} [Hannah Emerson – Poetry \(hannah-emerson.com\)](#)

^v Melanie Yergeau skriver om neuroqueerness att: "I do believe in autistic futures, in autistic people's cunning expertise in rhetorical landscapes that would otherwise render us inhuman. I believe in the potentialities of autistic stories and gestures, of neuroqueering what we've come to understand as language and being. I believe that autistic rhetorics complicate what we traditionally hold dear across a plurality of fields." Yergeau. *Authoring Autism. On Rethoric and Neurological Queerness*. 2018, s. 5.

^{vi} "Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) is a previously unstudied sensory phenomenon, in which individuals experience a tingling, static-like sensation across the scalp, back of the neck and at times further

areas in response to specific triggering audio and visual stimuli. This sensation is widely reported to be accompanied by feelings of relaxation and well-being. The current study identifies several common triggers used to achieve ASMR, including whispering, personal attention, crisp sounds and slow movements. Data obtained also illustrates temporary improvements in symptoms of depression and chronic pain in those who engage in ASMR. A high prevalence of synaesthesia (5.9%) within the sample suggests a possible link between ASMR and synaesthesia, similar to that of misophonia. Links between number of effective triggers and heightened flow state suggest that flow may be necessary to achieve sensations associated with ASMR.”

Emma L. Barratt och Nick J. Davis. ” Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): a flow-like mental state” i PeerJ. 2015: 3, doi:10.7717/peerj.851

Jag tänker att jag ska kom-mun-icera och skriver till sls :

Hej,

Jag fick tidigare i år bidrag från er för att åka på en konferens och presentera delar ur min avhandling. I mejlet fanns också frågan om ifall en ville presentera sin forskning på sls sociala medier.

Jag skulle kanske vara intresserad. Men vet inte helt hur det går till i så fall.

Skriver i alla fall lite:

Jag arbetar med en avhandling i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi, om Monika Fagerholms roman Vem dödade bambi? från 2019, och hur den arbetar med och skriver fram kollektivitet på olika sätt, i relation till det våldtäktsnarrativ som utgör ett slags "kärna" (om ett sådant ord nu kan användas här!) i romanen. Ett tag trodde jag att det skulle vara för litet material - att bara arbeta med en enda roman - men nu har jag snarare insett motsatsen. Fagerholms roman innehåller så mycket, och att arbeta med avhandlingen gör att jag hela tiden får nya idéer och hittar nya infallsvinklar. Forskningen kring Fagerholms verk är ju annars omfattande, men kollektivitet är inte så väl utforskat ännu, även om det varit ett underliggande tema. I förhållande till våldtäkt, och till berättande och språk, är detta mycket intressant. Det finns en rörelse i romanen, från stora komplexa frågor om vad kollektiv är eller kan vara, eller göras, och vad ett subjekt är eller kan vara, eller göras, liksom klass, sexualitet, genus, nation, temporalitet, till detaljer i specifika, upprepade formuleringar och motiv. Min avhandling är en artikelavhandling, där varje artikel intar olika perspektiv - den första publicerades i HLS förra året, och handlar om hur djur figurerar i texten (som ett exempel på återkommande motiv som inte låter sig fixeras som en ovidkommande detalj utan triggat en vidare analys som ger enormt mycket i förhållande till flera större idékomplex). Ibland är det svårt att analysera Fagerholms text - när jag tycker att jag kommit på något relevant och går tillbaka till romantexten för att kolla upp

något, så upptäcker jag att Fagerholm har ju redan i princip gjort jobbet själv. Det finns så mycket där som rör sig mellan en meta-analys och ett poetiskt språkbruk som gör att ibland känns mitt arbete nästan överflödigt, men sen dras jag in i det igen, kan inte släppa det eller sluta tänka! Hittills har jag dessutom skrivit några bredvid-texter, som inte riktigt får plats i avhandlingen (bland annat en text om hur Fagerholm använder sig av Simone Weils uttryck "att älska sig själv som en främling" - som jag samläser med hur Clara Törnvall i sin bok Autisterna: Om kvinnor på spektrat (2021) använder sig av exakt samma citat, och hur dessa användanden av citatet skapar något intressant), och det finns en hel hög med andra idéer som jag vill utforska. Men först ska själva avhandlingen bli klar, förhoppningsvis.

Som sagt, vet inte hur detta skulle funka, eller om det är intressant för er. Men chansar.

Allt gott,
Anna

Jag känner skam...

En dag skriver Kajsa till mig och berättar att hon dör av referenserna... jag svarar:

Å, detta är ju en MARDRÖM.

Jag lär mig aldrig. Dom har olika namn, men jag tycker att det alltid ska vara någon specialare när man ska skriva i alla fall.

Så tips 1: FRÅGA DEN DU SKA GE TEXTEN TILL HUR REFERENSEN SKA SE UT, BE OM ETT EXEMPEL, SÅ KAN DU HÄRMA! Det gör jag alltid. Och det ska alltid in någon punkt, något komma, något annat mysko...

2: Om du får välja, välj det system som ser ut såhär: Ingen fotnot, utan info i en parentes som ser ut såhär: (Efternamn årtal, sida). Exempel:

Bla bla bla (Nygren 2022, 89). Notera då: efter namnet har jag inte kommatecken, men ibland ska det vara det, och jag har komma efter årtalet (årtal alltså då boken kom ut 2022 i exemplet) och sen sida (här 89), meningens punkt är efter parentesens. Detta tycker jag är bäst, för det går fortast att skriva.

3: Ibland skriver folk "Ibid", jag tror det är latin, då är det liksom samma referens som förra källan - jag rekommenderar INTE, att skriva det i processen, för ifall du då lägger in nåt från någon annan text, så kommer det blir jätterörigt. Ibid är dock vanligast om man har fotnoter.

4: I processen: skriv ut hela referensen, alltså (Nygren 2022, 89) HELA TIDEN. I den färdiga texten brukar det vara vanligt att man kortar referensen om det är samma källa, typ om du refererar till samma bok i nästa referens, men annan sida, så kan du skriva (93).

5: För litteraturförteckningen har jag inget favoritsystem, jag bara HÄRMAR.

6: Räkna med att det tar SKITLÅNG TID att fixa referenserna på slutet så allt har samma form. Kan kräva nåt lugnande, eller nåt som håller dig vaken eller fokuserad (om du har något du äter för sådant). Tips: GÖR LITE I TAGET. Tips 2: BE OM HJÄLP.

7: Medan du skriver, tänk bara på att referensen ska vara sån att du fattar, skriv upp namn på författare och text, och sida. Jag tycker bäst om texter som finns digitalt. Då kan man söka i texten efter det citat man skrivit av men glömt skriva sidnummer på (det händer HELA TIDEN att man glömmar fast man tänker att man inte ska).

8: Om du har möjlighet: samla alla digitala texter i en mapp, alltså alla du använder. Då kan du söka i mappen efter ord från citatet - när du helt glömt bort vem som skrivit detta och i vilken text (händer också hela tiden). Jag tycker bästa formatet är

pdf. Smidigast att söka i pdf. Ibland när man lånar en e-bok på biblioteket kan man välja att läsa hela online, eller ladda ner kapitelvis som pdf - då rekommenderar jag pdf, för att söka, när det är online är det som att allt bara flyger runt, plus det är ofta nåt krångligt system för att kopiera text. Pdf också bra för det är lätt att kopiera text till sitt eget dokument.

Detta är mina tips för nu. Bästa tipset dock: Be om hjälp, och fråga vad som gäller för system. OCH: när du frågar om systemet, be om EXEMPEL, inte vad systemet heter, jag kan inga namn på referenssystem, jag tycker det är fruktansvärt med folk som bara slänger sig hit och dit med namn på referenssystem, känner mig snordum som efter att ha pluggat hur mycket som helst inte vet vad systemen heter. HÄRMA, bästa sättet!

Fråga om det är nåt annat eller om du har en superkonkret grej du kört fast på.

OBS: ibland tycker folk det är kul att verkligen köra upp det i fejset på en att man missat referenser, skrivit fel osv. Det är deras problem inte ditt. Jag har gråtit mycket över sådant. Då brukar jag tänka på en performance jag såg en gång, i ett sammanhang som var typ konstnärligt plus akademiskt i kombination: en person läste upp alla refuseringsmejl den fått för en artikel, det var så hemskt, så elakt, nedtryckande, men då tänker jag, att det är kulturen/systemet/jargongen som är sådan att den vill få folk att känna sig värdelösa, jag kände mig mycket mindre ensam av att läsa detta.

Jag har också samlat massa text om misslyckande, plus misslyckade texter (dom texter jag själv tycker är mest intressanta!) i ett dokument som jag kallar "parallellakademin", för att få utlopp för alla känslor av misslyckande.

Oj, nu kom lite allmänna råd också, fast du inte bett om det. Hoppas okej. Hoppas också du har en bättre miljö (vet inte riktigt om konstnärlig forskning eventuellt är snällare - ibland känns det som att det är ÄNNU hårdare där för att folk bara vill bevisa att det är Riktig Forskning...).

<3

Jag känner...

Jag börjar skriva med A som jag möter i ett autistiskt rum. Vi chattar hela sommaren. Ibland är jag rädd men oftast känner jag att detta är det viktigaste. Jag lär mig lär bort, jag vill bara skriva, och något ändras... jag skriver tex:

Hej!

Om Lek:

Jag tror jag har ett lite ambivalent förhållande till ordet (och konceptet?). Oftast känt att jag HATAR organiserad lek, och som barn känt att jag var dålig på lek. Bättre på att pyssla, tillverka något. men tänker att jag liksom erövrar (eller, det är dåligt ord, inte rätt, men kommer inte på annat) det, smakar, testas övar : är det Lek? Ja, kanske, jaa, också hela tid-barn-barnslig-barndom: som att jag gör barn mer nu än i barndomens tid, nu en queer-tid, alla åldrar osv, eller att jag inte tror ålder handlar om år, eller jag vet inte (vet inte på bra sätt!!)

Om Konst:

Tycker inte om ordet konst. Kanske ordet, det är kantigt, det har ont i sig, det är konstigt (men gillar konstig bättre). Alltid känsla av att Konst stänger sig. Som att säga: det är konst. Sen punkt.

Om Pyssel:

Också SVÅRT: men verkligen lärt mig älska – eller det har lärt sig älska mig. jag vet att jag alltid pysslat. Fast också misslyckats med pysslets regler. Varit väldigt intresserad av idéer om konst vs pyssel, konst vs handarbete, konst vs terapi: idéer om sjukdom och kön i detta. känslan av att Konst är en man som tror att han kan va som en doktor mot mig (det har hänt mig att jag varit med i grupputställning och äldre konst-man sagt att det är kul med mitt pyssel, och då har det känts som om han sa "du är sjuk i huvudet men lite gullig" typ, och jag var arg då, men sen har jag börjat tänka mer att jag vill ta hand om pyssel-ordet: jag vägrar att han är elak mot ordet). Också: ibland känt att pyssel är begränsande – som att det ska vara "kreativt" men det finns regler för hur det ska göras. Jag tycker inte om "kreativ". Jag tycker om pysslets SAKER. Jag tycker inte om instruktionen. Jag tycker om ta sakerna och göragöragörägöra.

Pyss vs Puss: tycker mkt mer om puss- som ljud, y, svårt att tycka om: och när jag tycker svårt att tycka om, då börjar jag genast dunka i hjärtat för detta: det svår-älskade! Det har min kär-lek!

Jag älskar också bygga pussel, kan sitta uppe på nätterna och göra det: det enda som kan få mig att va vaken länge!!

Communities:

Lite som kreativ och pyssel-regler. Jag tycker i teorin om att det finns grupp med tex idéer om hur en ska va, tex queer communities (och grupper), men när jag kommer dit känns det alltid som att jag-borde-gilla-varför-känns-det-fel. Jag tycker om att umgås med en person i taget. Bäst i text. Om jag ska vara med flera, behöver jag pyssla! Med EGEN GREJ (försöker tycka om gemensamma pyssel-projekt, men tycker faktiskt bara om det i väldigt specifika former) ... ändå: försöker fortfarande vara i rum med flera folk. Tycker dock om: ATT VARA LÄRARE! Det är en helt annan sak, när jag har som en roll och en uppgift och vet vad jag ska göra, då kan jag lyssna på alla, och jag kan tänka och prata, det är som att det är en annan värld inuti mig då.

Dansen:

Å, det låter fint med det du skrev! Jag tycker om att dansa. Alla danser all musik, förutom att röra vid andra personer. Fast bäst själv. ibland när jag dansar vill katten vara med, hon hoppar då och blir som med mig, då blir jag lycklig.

När jag är i grupp behöver jag också en sluttid (tror jag gillar det med lärarjobbet, JAG VET NÄR DET SLUTAR), det är problemet med tedrickande, det kan hålla på och fortsätta och fortsätta.

Och ofta: jag gör saker som känns jobbiga, och ofta känns det som bra att göra fast jobbigt, försöker lära mig vad som är "värt det" och inte... för ibland blir jag bara trött och ledsen, men ibland blir jag trött och ändå glad eller att

Jag tycker leksaker är svårt som begrepp för då känns det som att dom har regler, man måste leka på rätt sätt med dom. Eller det är sex-leksak och det känns också som lek-sex med regel jag inte känner...

Gillar:

Saker,

Grejer

Jag gör: Pysslar med Grejer.

Ordet GREJ (som bär liksom ett grejt-great, det är ett grrrrrrr, det är ett ej, som i nej & hej...)

Å svårt med ORDEN

Älskar orden.

Men många svåra...

Älskar ORDET "TÄLT" – dock inte tälta... alltså att göra, inte ute, tycker om att min sänghimmel är som tält, men inte tälta ute...

Ååå, det värsta; vara i normkritiskt rum med regler som känns inte-bra. Känslan när det är som att "här borde jag få vara" och bara känna sig rädd.

Och barndomen,

Måste nog tänka mer innan jag svarar, men just nu:

<3

NAMNEN!

Jag tycker om mitt namn som AnnaN.

Bajs, också älskar bajs.

Inser också: jag gör ofta instruktioner i texter... men kanske för att jag vill att den som läser också ska känna lite att den kan strunta i instruktionen känna att det skaver känna det går att bryta, osv...

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa dom som säger att autism inte finns och autismkortet.

Om contract-and-release-dance:

[Graham technique - Wikipedia](#)

Det blev lite mini-svar på allt jag ska tänka mer sen, men ville skriva lite nu ska jag dricka varm svartvinbärssaft.

Om barndom och familj:

Jag har just varit hos mina föräldrar. Jag tror dom är jättebra föräldrar. Men det gör inte att allt är lätt. Jag har mått mycket dåligt, jag tror att dom blir rädda för det, och provocerade, för att dom inte tycker det är logiskt ur deras perspektiv, hur jag känner-upplever-gör, och dom blir dom ibland arga: min mamma har en tendens att skrika åt mig när jag mår dåligt och hamnar i nån sorts shut-down, för hon vet inte hur hon ska hantera. Men det har blivit bättre efter att jag fick autismdiagnosen. Då kan vi prata om hur saker var när jag var liten och hur det är nu och hur det kan förstås genom autism, och då blir dom mer öppna, tror jag, mindre att dom tycker det är deras fel (tror mycket att min mamma känt att det är hennes fel, hon har uttryckt ofta typ "vad har jag gjort" och: jag upplever att jag ofta fått från psykiatrin frågor som indikerar att mina föräldrar gjort fel, och då har jag känt skuld för att jag har känt att jag gjort fel som fått folk att tro att dom gjort fel.....)

Tänkte häromdagen:

MASK och SKAM: samma ord, masking, blir som skam... jag tycker båda är spännande att tänka på, fast också att jag i mitt liv vill bort från båda. Men: det är nåt med orden!

Nu var det bra hos föräldrarna. Jag har berättat att jag blir trött av att vara mycket med dom och behöver vila. Jag tror min pappa har autistiska drag, och att min farfar hade det mycket, men att det blir annorlunda för cis-män, att det finns ett annat utrymme (det utrymmet för min pappa och farfar finns/fanns i att vara i garaget eller verkstaden och bygga saker, annat utrymme att samla saker, göra projekt, osv).

För mig blev gymnasiet en ganska bra tid. Jag gick på en pytteliten skola där alla som gick tyckte om att plugga och många var så att säga "alternativa". Då kunde jag tex prata MATEMATIK med andra elever. Jag älskade att rita kemiska formler, och just där var det liksom "hög status" att vara bra på det. Jag kunde läsa alla matte-kurser, och jag kunde hålla på med mina språkfunderingar och så. Höll på med konst då också, men formulerade det inte som konst, och skrev då, fast mest som skolarbeten. Jag hittade liksom en plats som var bra och där jag kunde vara. Jag är väldigt tacksam för det. Efter gymnasiet hade jag mycket kris... Fört tänkte jag att jag skulle bli civilingenjör, för att jag tyckte om matte, men sen när jag kom in på programmet och fick välkomstbrev till studentlivet med studentkårer (det fanns en tjej-grupp som jag fick välkomstbrev till, som skrev att alla skulle träffas och sy fast ett strumpeband på overallen...) då kände jag: JAG KAN INTE GÖRA DETTA JAG KAN INTE GÖRA STUDENTLIV, JAG KAN INTE HA EN OVERALL, JAG KAN INTE BLI INGENJÖR, JAG KAN INTE VARA EN TJEJ JAG KAN INTE INTE INTE INTE INTE INTE...

Så jag hoppade av innan jag började. Och så av en slump hittade jag en workshop i att skriva för teater. Jag hade gillat att spela teater innan men inte vågat vara i en grupp (plus bodde på landet, så alla aktiviteter var väldigt jobbiga att ordna praktiskt) och då träffade jag queera personer som var

öppet queera för första gången och det var som att jag fick panik fast också att det var underbart och jag kände då att jag hittade nåt, men också att jag var alldeles vilsen.

Tänker att det är så mycket som hela tiden måste uppfinnas, plockas upp eller plockas ner, göras om, ändras, hittas, ändras, när en inte följer ett neurotypiskt straight liv i tiden... och det är väldigt ansträngande och det är bra, men problemet är att den som inte behöver anstränga sig inte vet hur mycket energi allt ansträngande (ansträngande bra (hitta vad som är bra: jag tycker mycket om att lyssna på Yoga with Adrienne på youtube, Adrienne säger "find what feels good", jag kunde säga massa mer om yoga fast det är en annan grej!), ansträngande dåligt (tex maskering och försöka vara i nt-rum), båda är ansträngande), tar och att en behöver space för det och att en behöver revolution för det och att en blir ARG AV DET OCH ATT DET DÅ KAN HÄNDA ATT EN BÖRJAR VÄGRA!!!

Jag tycker mycket om VÄGRAR. Men det är svårt, också för att jag lärt mig så mycket, att det är dåligt att vägra. Att jag ska "försöka", "testa" osv. jag tänker att det ena inte utesluter det andra, men att ibland måste jag vägra, för annars kommer jag gå sönder.

Tänker VÄGRAR:

När hästen inte vill hoppa över ett hinder kallas det att vägra – tänker jag är en häst som inte hoppar. När barn inte äter kallas det matvägra, jag var ett barn som matvägrade nästan all mat. Nu har jag lärt mig att det finns ett uttryck som heter "same foods": om att som autist vilja äta samma sak hela tiden, jag blir alltid liksom överväldigad av mat och måste liksom rama in att äta saker jag inte är van vid, med att äta min same-food, men fick jätteofta sitta kvar i skoaln och på dagis med mat jag inte kunde äta upp (har också lärt mig att matens temperatur är jätteviktig för mig: glass! kallt! lugnar!) Efter det har jag tänkt på vägra, som att inte gå med på vad folk vill att en ska göra, oftast grejer som ska göras "bara för att", av ingen anledning annat än att "man ska".

Tycker mycket om bajs. Som att tänka på kroppen, som att tänka på hur ordet används, som att jag gillar ljudet i ordet. Tyckte mycket om att du skrev om det!

Och tycker om att tänka på FATTAR (INTE). har ännu inte tänkt klart....

Nu har jag kommit hem! Nu måste jag vara i mitt hemma.

GRATTIS IGEN!!!!

Jag fyllde också 33. Jag tänkte på att det är dubbelt magiskt, för 3 är en magisk siffra, och 3 plus 3 är dubbeltre, det är också 6, det är detta underbara med siffror!!

Åååååå.

Jag har tänkt dom senaste dagarna så mycket på tiden, att vara i olika tider, att förändras, att ändras, att ändra sig. Håller på med en text, som jag skrev i vintras och våras, och som nu ska ges ut, och jag känner att jag är rädd för den. Känner du dig rädd för det du gör ibland?

Jag har hört att autister eller ADHD:are sägs sakna impulskontroll eller socialt filter, och att då blir en "brutalt ärlig", att det sägs att vi "inte kan ljuga". Och jag blir rädd att den här texten är "för sann" men också rädd att jag ljugar hela tiden? Som att jag är väldigt van vid att maskera, och att det är ett sätt att ljuga, och att jag är van vid att mina upplevelser underkänns. Och nu håller jag på med texten, och den är läskig, för att jag vet inte hur den ska uppfattas. Och jag känner också inte igen mig, för att jag var en annan när jag skrev.

Tror att jag blivit så mycket mer glad under sommaren (den här texten är väldigt mycket i kropp i känsla och den är väldigt ledsen ofta). Mycket har jag blivit glad nu av att skriva med dig! Det betyder jättemycket, att skriva och tänka och få vara i det. Nu vet jag inte vad jag ska göra med texten.

Men mitt liv är så mycket text, och jag vill inte lämna texten, jag vill att alla texterna ska hitta sin plats. Men är rädd att jag råkar skriva nåt som gör någon ledsen.

Är väldigt uppe i det...

Förlåt om detta låter jobbigt, eller så.

Håller annars på att göra en HAJ! För att min kollega som såg stören sa att det finns mycket i havet som är en ordlek, och en del är lite dåliga, och han tog som exempel på dålig ordlek "hajar du". Vet inte om du känner till uttrycket? Det betyder liksom "fattar du"! Och jag tänkte: DET ÄR INTE DÅLIGT DET ÄR JÄTTEBRA! Så nu gör jag en haj. Kanske ska sluta säga fattar och säga hajar istället. Hellre fisk.

Nu försöker jag svara, men minns kanske inte allt! Iaf: du frågade om det var något jag inte gjort innan. Det är tvärtom. Och det skrämmer mig. Första gången jag skrev en text som inte var en skoluppgift, så var det text som bara, var som bajs, måste ut ut ut. Det var inte exakt första texten, men jag skrev en text när jag var 19, den handlade om mig, och den handlade om mitt minne av min mammas ena morbror (hon hade massa morbröder, dom flesta är döda nu, just denna var död redan när jag skrev). Jag skrev bland annat att jag trodde att han var bög. Han bodde hos sin mamma (min gammelmormor) hela livet. Nu tänker jag att han var säkert autist också, det var något med honom som gjorde att jag kände igen mig, och skrämdes lite (kanske av igenkänning), men jag skrev att jag trodde han var bög. Och en annan av min mammas morbröder ville stämma mig... Det blev ingen stämning, men Dålig Stämning... min mormor pratade med sin bror och jag vet inte vad hon sa, men det blev okej. Sen sa ingen något om detta.

Och alla texter jag skriver är För Personliga. Och det gör också att jag blivit läst som om allt är sant-sant, även när det också är delvis fiktion. Och allt detta skrämmer mig. Så på ett sätt är det alltid skrämmande och nära mig och som en risk, när jag skriver. Men, när jag har träffat en del personer som läst mina texter så har dom sagt att det också är det som betyder något, att det är text som gör att man känner något, kanske känner att det är okej att inte vara glad: så som du pratade om! För jag skriver liksom alltid om att inte vara glad, om att vara ledsen, om att må dåligt, om att vara självdestruktiv på olika sätt, om att misslyckas med olika relationer.

Det som jag också är rädd för då är hur folk läser det som att jag mår jättedåligt. Och det ger mig två oroligheter: 1, min mamma (plus att jag skriver en del om hur hon lite misslyckas i att möta mig, så som i vårt skriv-prat om blodfamiljer, dom funkade inte alltid...) – men iaf, hon har läst andra av mina texter, och hon säger att hon inte blir ledsen av saker jag skrivit om Henne (fast jag varit rädd att det är "elakt"), men av att jag (eller jaget i texten, hon kan inte skilja) inte mår bra, att hon blir orolig, och då vill göra något, och då blir det mer fel (detta gäller lite för min pappa också, men inte lika mycket), och 2, att det ska påverka mitt jobb (jag tror att jag är en bra lärare FÖR ATT jag inte är osårbar och liksom står över allt jobbigt i världen, men är ändå orolig för att inte vara en Bra Förebild (men kanske är jag iofs bra genom att "inte" vara "bra" – det finns bara så många normer om vad som är bra...))

Jag är också rädd för att denna text har jag skrivit tillsammans med Linda Skugge. Vet inte om du känner till henne? Hon recenserade min förra bok, hon skrev "jag älskar dig" i recensionen. Jag kunde inte släppa det, så jag skrev ett 100 sidor långt brev till henne (på tal om autist-omöjligt att inte bli för engagerad, hehe) och det slutade med att vi började skriva en dikt i form av en brevväxling. Och det är denna som nu ska ges ut. Och just nu är det liksom en Debatt runt henne. För att hon håller på med porr (jag vet inte exakt hur, men vi skriver massa grejer om sex i dikt-breven: jag skriver tex om att jag inte vet vad som är sex, och om att omdefiniera vad sex är (jag tänker det som att neuroqueera sex) men också om att jag under en period råkade hamna i att jag gjorde fotfetish-videos som jag sålde på internet (vet inte exakt hur mycket en fattar av att läsa dikten och jag vet också inte hur mycket "skandal" det skulle vara (dom flesta känner inte till detta, jag har några

vänner som jag pratat med om detta, och då har det varit självklart att detta inte är "moraliskt förkastligt" – jag har varit en queer person som gjort sex-saker med mina fötter och även om det var män som köpte så kändes det då mest som att jag var lite en trickster i kapitalistpatriarkatet, även om det också är superdubbelt och det går att hävda att det var jag inte alls, och andra sidan av saken var att jag var långtidssjukskriven när jag gjorde det som mest)) MEN, blev nog mest rädd för DEBATTEN. Det var ju liksom mycket debatt kring autistiskt skrivande. Och det var väldigt jobbigt, jag blev väldigt utmattad. Också: skriver om ätstörningar, och det var en annan stor debatt om en bok av Sara Meidell förra året, som handlade om ätstörningar, och om att man har "ett ansvar" att skriva om det "på rätt sätt", och jag är rädd att jag skriver på fel sätt, för att jag tror inte att det finns ett rätt sätt som inte är superpatologiserande av andra sätt att vara i kroppen än ett sätt som är neurotypiskt och cis och på massa andra sätt normativt på ett (skulle jag säga) mainstream-ätstört sätt, eller vad det nu ska kallas...

Jag är också livrädd för Linda Skugge. Jag älskade att skriva med henne! Det var som att verkligen kunna vara i en text och jag har aldrig träffat henne. Jag tyckte om att skriva.

Jag minns inte riktigt men jag tror du pratade om brev också, eller hur?? BREV <3 jag älskar brev. Jag vill skriva brev ALLTID! Jag tänkte att jag ville skriva ett förord till dikten, men sen tror jag att jag inte vill det. Men där skrev jag iaf:

"Jag tänkte: INGEN FÅR LÄSA. Sen tänkte jag: ALLA MÅSTE LÄSA. För att det är så bra. Jag skrev med Linda. Det blev så bra och ingen annan text betyder något. Och jag tänkte på rädslan, och jag tänkte på att skrivandet handlade om: Kärlek. Vill skriva ALLT, pga Kärlek. Fick frågan häromdagen: Hur hanterar du konflikter? Jag blev helt ställd och sa: Jag ligger vaken hela natten sen säger jag förlåt. Kom på sen, att det jag ju gör är att jag skriver ett brev. Jag skrev ett brev till Linda. Hade vi en konflikt? En konflikt kan vara, att någon sagt eller skrivit: Jag älskar dig. Så ja. Om du läser denna texten och känner att vi har en konflikt. Skriv ett brev till mig. Jag kommer svara med: Förlåt. Hundra gånger har jag tänkt, att jag ska tatuera in förlåt i pannan, bara för att vara redo. Fattar om du inte vill skriva. Jag vill skriva: Jag är så rädd för denna texten (liksom rädd om den), rädd och tänker VAD HAR JAG GJORT. Jag har skrivit som jag och inte jag, jag har skrivit, bara skrivit, brev och brev och dikt och dikt. Det bästa. Jag vill säga till Linda: Jag älskar dig. Texten måste finnas. Rädslan måste finnas. Kärleken."

.....

Om neuroqueer:

När vi gjorde neuroqueer-numret var jag jätterädd. Jag känner: JAG VET JU INTE VAD JAG HÅLLER PÅ MED. Och känslan att jag inte hållit på tillräckligt länge. Men sen, när jag har skrivit ihop med Hanna, så har det känts som att, det är okej att :

(nu citerar jag dig)

ATT JAG FÅR FINNAS. Att det är en del va anledningen till att kalla det ett neuroqueert rum, som är förklarad som att det är för att jag är en neuroqueer person: **JAG FÅR FINNAS.**

Och jag tänker att grejen med queer-ordet är att det ska queera sig och användas på olika sätt. Sen vet jag att det finns en diskussion om att "queer" håller på och urvattnas... blablabla... säkert finns nån gift hetero-cis-nt med barn och villa som känner sig queer: jag tänker: VAD BRA. det kanske urvattnar en aspekt (typ hur en behandlas av omgivningen), men är det inte bra att olika begär och sätt att vara också finns inuti normisar.... Tänker jag... jag vet inte.

Men, ja, RÄDD: rädd att ta något i anspråk, kalla sig, kalla det en gör, rummet en gör det i, något, använda ett ord, vad ordet gör med en, vad en gör med ordet, kan ordet tillhöra, kan en tillhöra ordet... jag tänker: DET ÄR BÄST NÄR EN GÖR DET EN INTE KAN/VET. För tror en att en kan-vet-får, då har något försvunnit (bollen har lyfts eller släppts, det är inte INNAN.)

Och när jag skriver, så, tänker jag, att jag tänker allt detta, och ÄNDÅ ÄR JAG RÄDD RÄDD RÄDD, att göra ett Fel som enligt mina egna åsikter är Rätt. (visserligen finns det grejer i texten som jag på riktigt inte vet något om, vet inte vad det är, men men, vill också inte inte-skriva, inte-ge-ut, för jag tror ändå, kan göra något med något som kan... något) (Bara rädd att bli trött och utmattad och att det blir jobbigt och att jag blir trött på ett ovärt sätt, och att folk jag tycker om blir arga: MEN, blev så glad när du sa: om texten blir läst så som jag inte vill så kan jag svara, SKRIVA ETT BREV.)

Nu är jag så trött. Marknad var ovärt. Bra: träffade Hanna (en annan Hanna, finns så många Hanna!) jättebra. Annars, jobbigt, pyttelite roliga grejer, men för mycket ljud för mycket intryck för mycket tankar hur jag borde göra och inte orkade och folk och folk.... Men nu är jag hemma. Tänker på dig och Laleh!

Jag tänkte hela kvällen igår på den här pjäsen som jag skrivit om till dig, Fejk-flickan. Jag skrev den ihop med Eddie, vi intervjuade flera stycke unga transpersoner för detta (mellan typ 11 och 21 år), och vi skrev. Och det var ett skrivande som flow. Och efter det är det som att grejer i texten kommer tillbaka till mig, i andra verk och texter och i tankar (apropå berätta om saker genom gamla/tidigare verk/processer). Grejer jag tänkt på i Fejkis:

Hönorna: En person berättade om att bo på en gård tillsammans med Hönor! Och hönorna hamnade i pjäsen. Alla hönor hade drottningnamn! Jag vet inte vad drottningar heter, men en av hönorna hette Queenie, men den var ett undantag för det var inte ett riktigt namn, och ibland kallades den Freddie efter Mercury i Queen. Jag minns inte vad som är en faktisk höna från intervjun och vad som är fiktion från pjäsen. Iaf, jag minns hur jag skrev som en dikt i detta: Raden: Drottningar är aldrig jag, Drottningar är Vi. Angående att inte vara ensam, alltid vara många. Som en invertering av hur drottning-viet (TROR JAG) egentligen är en markör för hierarki och att stå över alla andra... Och sen skrev vi om drottningssylt! Drottningssylt är en sylt där man blandar olika bär i samma sylt. Alltså: Drottningar får vara blandningar!

I pjäsen finns ett stycke som bygger på en annan intervju, citerar pjäsen:

Min pappa sa att jag nog va autist, att det va därför. Min terapeut sa: Du är för mysig för att vara autist. För autistisk för att vara trans, för mysig för att vara autist...

Och det står:

Jag blir så trött på att folk kallar mig barnslig. Som att det skulle va nåt dålig, jaa, jag är barnslig, och uråldrig, på samma gång, jag har alla åldrar i mig.

Och det finns delar av pjäsen som är som brev, till föräldrar och från föräldrar. Kanske jag klistrar in det första brevet ur processen. Jag minns att jag skrev det i Eddies kök, när vi hade en klocka på 12 minuter för skrivflöde och vi hade pratat med tror jag tre personer innan, här kommer klistret:

Kära mamma,

För hundra år sen i usa fanns det fem kön. Man kunde vara pojke, lite pojke, mittimellan, lite flicka, flicka.

Vet du det?

Vet du att det är så?

Vet du vad du skulle vara?

Mamma, om du fick välja, vilken unge skulle du då vilja ha?

Skulle du ha den här ungen som är jag, som håller på med transeriet.

En gång hörde jag dig prata med mormor om mig. Du sa mitt gamla namn. Du sa mitt flick-ord, mitt fitt-ord. Jag ber dig säga mitt Riktiga namn.

Och du gråter för du saknar din Flicka.

Och jag gråter för att du gråter.

Du säger att du bara vill att jag ska må bra.

Kära mamma,

Om du fick välja, skulle du vara min mamma då?

Skulle du vilja att jag bara skärpte mig och accepterade och så skulle det gå över. Ibland säger du till mormor att det kommer gå över, när mormor klagar över mina kläder och min frisyr. När mormor stryker mig över håret och säger att jag ser ut som en Pojke.

Jag säger inte att allt är fel. Allt ni säger är fel. Men jag tittar på er med mina ögon. Tusen bitar könsvrede inuti mina ögon.

Kära mamma,

Du säger att du vill hjälpa mig. Vi ska gå till kuratorn och sen ska vi ha ett möte med klassen, och där ska vi prata och säga. Vad ska vi säga? VAD JAG ÄR.

Men jag.

Man kan tvivla på grejer fast man är alldeles säker.

Jag känner:

VAD VILL JAG ENS VARA.

Och nu ska vi prata med alla i klassen om vad jag ÄR.

Finns det ett varande som ligger inuti kroppen, inuti själen, inuti, inuti, inuti.

Kära mamma,

En gång låg jag inuti din kropp. Jag var en del av dig. Nu är jag inte det. För varje gång du säger HON så dör min kropp, och din fortsätter leva.

Kära mamma,

Jag känner mig så himla ensam.

Även om du är snäll så fattar du liksom verkligen inte.

Om jag flyger.

Om du flyger.

Om jag är en fågelunge och du är min fågelmamma, då skulle jag få äta dina spyor.

Ibland känns det som om jag gör det.

Jag skrapar upp resterna av vad alla andra inte längre vill ha.

Jag plockar lite här och lite där. Jag målar lite på mina naglar, jag spelar lite på datorn, jag dansar min dans den som jag dansade när jag var liten och jag känner nostalgi och önskar att framtiden blir kul. Men vad ska man säga.

Kära mamma,

Är du rädd för mig?

Är du rädd för att jag ska göra dig illa? Att du ska göra mig illa?

Är du rädd att jag ska lämna dig? Att jag aldrig ska lämna dig?

Kära mamma,

Älskar du mig oavsett?

Jag känner att kärleken är en sorg, jag känner att sorgen är en kärlek.

När jag gråter börjar jag sova och när jag vaknar börjar jag skaka och när jag skakar börjar jag skratta och min kropp gör alla dessa saker och jag vet inte vad den håller på med, den håller på och blir en Pojke eller en Flicka och den skriver det mellan benen, trosor och kalsonger, måste välja, jag vill hellre ha hundra osynliga klädesplagg, jag vill göra något under huden.

Mina vingar ska rädda mig från kukarna och fittorna, jag ska flyga bort.

Kära mamma,

Vill du se mig flyga?

Tror det var nåt mer jag ville skriva ur pjäsen: Jo! Vrede! Arg höna! Performing transgender rage. En del av pjäsen beskriver också en VARM GLAD VREDE! Tänker ofta på det.

Och det är som att så mycket i den pjäsen kommer tillbaka till mig i vår chatt-konversation-samtal (vet inte vad jag ska kalla, tycker eg bäst om chatt som ord, men det känns som att det är lite... jag vet inte, inte helt rätt heller, känns som brev, och nu kände jag: brev får vara i denna formen)

Så. Nu berättar jag om något genom referens till annat verk. Och kanske missar att såga vad som va "poängen", men men... Något med viet, något med blandningen, åldern, föräldrarna.

Vill skriva något om det du skrev om föräldrar. Vet inte exakt vad. Vill först skriva att jag läser. Jag känner igen och jag känner att mina tankar liknar och är också olika! Ordlekarna, som ha barndom inuti ordlek.

Hur mycket kan man älska och ändå inte vilja träffa nån.

Jag blir väldigt trött av mina föräldrar, men jag känner också trygghet, och otrygghet. Minnen så fulla av att... dom varit del av vårdvåld, och ändå varit enda alternativ till skola som kändes som död, en rad i Fejkis i brev från föräldrar:

Jag vill bara att du ska må bra.

Jag tänker på mycket kärlek/ömhet i denna rad, från föräldrar till barn. Men också: just detta är problemet, för det finns så många idéer och samtidigt så snäva ramar, för vad som är "må bra", vad som är "bra liv", osv. Och i nån sorts desperation att försöka få nån att må bra glömma lyssna eller lyssna fel och det blir o-bra... och skuld, skuld, skuld. Alla känner skuld... och det blir värre...

Jag har aldrig pausat från mina föräldrar. Jag ringer jätteofta, varje dag. Det är skönt. Vi har en bra telefonrutin, eftersom vi pratar så ofta i telefon. Jag pratar när jag går ute eller när jag ligger på golvet. Mamma (ibland pappa) pratar medan dom gör något, typ mamma har just nu gjort massa grejer med päron från deras trädgård jag har liksom följt inlagda päron, päronmust, päronpaj genom den senaste veckan. Men svårt att prata om svåra saker. Men skönt att vara i vardag. Jag tycker om att vara i päronen, det är som att jag vet att päronen är också, det viktigaste, och dom får vara det i samtalet.

Just det: innan-autism: 2 saker. När jag var barn-barn, var böcker viktigast för mig, eller det var bästa platsen. Och ibland rädsla när det var en text i skolan som jag måste läsa på andra premisser än mina. Jag minns en text som handlade om en pojke med aspberger, att jag kände igen, men inte vågade känna. Det var kort, jag var kanske 11 år, jag la undan. Några år innan jag fick min diagnos läste min mamma en intervju med Lina Liman, som skrivit Konsten att fejka arabiska, som handlar om att få autismdiagnos som vuxen. Min mamma sa att hon tänkte på mig när hon läste den intervjun. Att det kändes som jag. Jag tänkte på det då. Det fanns där, liksom under. Som att jag, nästan kunde ta på något.

/// Samma dag som du skrev om Emilie Cajsdotter skrev jag om den i det jag antecknade om att allt hörde samman!! ///

Vill också skriva om topsurgery-konsultation! Vet inte exakt vad jag ska skriva. Det ger massa känslor hos mig, av lycka och också lite avundsjuka. Att jag också hade velat och inte vågar. Att vilja fråga: Hur känns det, samtidigt som jag inte vet om jag hatar eller älskar eller äcklas av frågan. Tänker på

fem kön. Tänker på kropp. Har du ännu varit på konsultation? Vill fråga hur det gick och vill också inte fråga och vill säga du behöver VERKLIGEN INTE SVARA. Och är glad!

Okej nu måste jag nog sluta skriva. Det är enhetsmöte idag. Jag vill INTE gå på enhetsmöte. Men jag måste kanske, jag ska sticka en val på enhetsmöte.

Jag tänker på:

Var slutar och börjar akademien...

Jag vet inte.

Jag vet inte.

En dag känner jag:

IT'S ALL CONNECTED.

Det är som att allt faller på plats och jag skriver i ett mejl till Hanna och Cecile:

Ok, trying to draw some (curved and wobbly) line of thought/flight:

I WILL FIX THE REFERENCES LATER!!!!

Quote from Walker: "THE USE OF TRANSFORMATIVE SOMATIC PRACTICES IN PROCESSES OF COLLECTIVE IMAGINATION AND COLLABORATIVE FUTURE-SHAPING ":

A further consideration worth noting is that some of the most pressing crises of the present postnormal era have their roots in attitudes of mind-body dualism to which transformative somatic practices can serve as an antidote. The pervasive attitude toward the human body in the modern industrialized world is dualistic and mechanistic: dominant societal paradigms and languagings encourage people to view themselves as having bodies rather than being bodies—to experience themselves as minds driving around in vehicles of flesh and bone, rather than as bodyminds (Dychtwald, 1977/1986).

This reminds me of the Cartesian split:

[Mind–body dualism - Wikipedia](#)

Substance dualism, or **Cartesian dualism**, most famously defended by [René Descartes](#), argues that there are two kinds of foundation: mental and physical.^[8] This philosophy states that the mental can exist outside of the body, and the body cannot think. Substance dualism is important historically for having given rise to much thought regarding the famous [mind–body problem](#).

--- This is used, and written against, in *Kentauren* (Andersson, Bornemark, mfl):

[FULLTEXT02.pdf \(diva-portal.org\)](#)

(in swedish)

This is about human-horse-interaction. Here, the Cartesian split is used in a posthumanist context (though also critical to posthumanism): animals within the split-tradition are seen as machines:

Mot antropomorfism ställs ibland mekanisering. Mekanisering skulle i sin tydligaste form betyda att vi betraktar hästen som en mekanisk automat, en apparat som responderar på stimuli. Vi finner spår av mekanisering av djur i filosofihistorien, kanske tydligast hos Descartes och Kant.

Anthropomorphism is sometimes contrasted with mechanization. In its most obvious form, mechanization would mean that we regard the horse as a mechanical automaton, a device that responds to stimuli. We find traces of animal mechanization in the history of philosophy, perhaps most clearly in Descartes and Kant.

Den mycket inflytelserike landsmannen och filosofen René Descartes (1596–1650) menade att djur – till skillnad från människor – inte kunde tänka och heller knappast hade känslor utan var ett slags levande, men själlösa, automater. Hans anhängare, cartesianerna, kunde hävda att en slagen, ylande och slingrande hund inte alls led, utan att detta fenomen var att jämföra med en orgel som lät om man tryckte på tangenterna. Descartes' utbredda lära utgjorde därmed den bästa tänkbara rationaliseringen för det sätt på vilket djuren vid den här tiden inte sällan behandlades. Ett alternativt synsätt som erkände att djuren kunde lida, och faktiskt gjorde det, skulle ju istället ha skapat utrymme för mänsklig skuld, och funderingar över motiven hos en Gud som tillät att djuren utsattes för oförtjänt elände i så stor skala som faktiskt skedde.

The highly influential compatriot and philosopher René Descartes (1596-1650) argued that animals - unlike humans - could not think and hardly had emotions, but were a kind of living but soulless automaton. His followers, the Cartesians, could argue that a beating, howling and meandering dog did not suffer at all, but that this phenomenon was comparable to an organ that sounded when the keys were pressed. Descartes' widespread teaching thus provided the best possible rationalization for the way animals were often treated at the time. An alternative approach that acknowledged that animals could and did suffer would instead have left room for human guilt, and consideration of the motives of a God who allowed animals to be subjected to undeserved misery on the scale that they were.

This perspective is criticized within the *Kentaur*-book: arguing that human-horse-interaction is a way of overbridge this... but still complex, lots of power relations....

Donna Haraway in *When species meet*, also writes about human-non-human-animal interaction. I found this quote in Haraway, and then researched it further:

Unintentional movements of the rider occur [...] when the rider thinks about the movements the horse should perform. The horse feels them and, simultaneously, reproduces them. A careful analysis of these unintentional movements made by the human body has shown that these movements, in fact, are exactly the same as the ones the horse performs. [...] Human bodies have been transformed by and into a horse's body. Who influences and who is influenced, in this story, are questions that can no longer receive a clear answer. Both, human and horse, are cause and effect of each other's movements. Both induce and are induced, affect and are affected. Both embody each other's mind.^{vi}

I think the embodying of each others mind touches something similar to the fusing (Shore) that Hanna and I have written about:

Fusing with a text: fusing with each other through text.

The neuroqueer relation as based on (not only but partly) the fusing...

Similarities with the non-human...

Mari Zetterqvist Blokhus further writes in *Interaction Between Rider, Horse and Equestrian Trainer – a challenging puzzle* (2019):

”Equestrian feel’ is a part of tacit knowledge and is considered as the most rewarding aspect of equestrian communication” (Zetterqvist Blokhus 2019, 5).

Hon använder sig av Aristoteles kunskapsbegrepp: *episteme* (teoretisk kunskap), *techne* (teknisk kunskap eller konst) och *phronesis* (praktisk kunskap), för att analysera hur kunskap skapas och används i relationen häst-ryttare-tränare...:

She uses Aristotle's concepts of knowledge: *episteme* (theoretical knowledge), *techne* (technical knowledge or art) and *phronesis* (practical knowledge), to analyze how knowledge is created and used in the horse-rider-trainer relationship.

”we need to be open to the otherness of the horse, and constantly ask ourselves how the horse perceives our relationship in order to create a ‘becoming with’ together with the horse” (Zetterqvist Blokhus 2019, 102).

BECOMING-WITH: also used by Haraway...

z-b: writes about a KNOWLEDGE TRADITION. The horse-human-interaction is deeply informed by **rules**

so are many body- /somatic/ practices (dance yoga, i’m most familiar with them...)

i think about the relation:

technic/rules (how to name this...) within different practices

vs

“free flow” (body-movement, but also, ex writing...)

Thinking of the technics as a kind of grammar: similarities with language work. And the PLEASURE that comes from following-breaking these rules. It is a kind of anarchy that is PLEASURE *precisely because* it involves relating to the rules...

I think also about this in relation to ART: and to handicraft: and the use of the word CREATIVE... how feminine practices of textile handicraft have been devalued, not seen as ART, because it is following

patterns and tradition, (also the modernist western idea of originality), and that there is something in the FOLLOWING and mimicking, that triggers me...

And i like following

But there is also something in the BODY PRACTICE, of fusing w the non-human:

I think of my relationship w (my –hesitant to call her my...) cat. But also to my body:

I once saw this youtube-video:

[Raw Art - Anastasiya Mazur - Heartache - YouTube](#)

And i felt : this is a way of becoming non-human, the contortionist work as partly a freakshow yesssss, but also something freeing in this, and i thought of my flexibility practice as becoming non-human... of the feeling in my body: pleasure and sometimes pain and mos toften BOTH when doing intense stretching (on the verge betw contortion and yoga sort of). The feeling WHAT A BODY CAN DO: and the body becoming less-mine: the body becoming a “strange stranger”: the meeting of this body that is my body as no-longer “my” not something i own, that doesn’t mean i separate the body from my thought but that both body and thought become strange to me, i am a stranger to me:

The freeing in this.

And i meet myself with a so called “open mind” curious about “myself”.

The same practice of curiosity when i write!!! Never know before what the writing will do (w the language, w me...)

And also in writing, the same following-breaking of the rules, the grammar.

The idea of a neurotypical body practice as a grammar of movement, of movements categorized as human, and of not doing this.

From another H/Anna text:

There is a monotropic working with the strangeness (or weirdness) in *Nightwood*, where the narrator’s *gaze* on the characters seems to take the position of a stranger/the weird one looking at a stranger/another weird one, almost putting them on the border between the human and the non-human, where the body and its surroundings are sometimes fusing, in “unexpected” ways:

“Her legs had the specialized tension common to aerial workers; something of the bar was in her wrists, the tan bark in her walk [...] In her face [when walking on the ground] was the tense expression of an organism surviving in an alien element.” (*Nightwood*, p. 11-12)

Merging body and thing, living in another element, monotropic trapeze existence. As a child, I loved climbing door frames, pressing my hands and feet against the frame and making my way up to the ceiling. Loving to occupy that position, both the top-down view

it gave me and how other adults viewed me with amused amazement, being called a monkey, I enjoyed it. Describing the people in this way does not imply a descriptive diagnosis of them as autistic, but as through a gaze that experiences the pleasure and existence of the bodies as neurodivergent, in these neuroqueer-poetic terms. Paying attention to fusion and alienation.

The reading of the aerial worker's body thus, triggers the imagination and memory of the reader (me), reading this bodiness in the same way as Allen suggests the lesbian reader can read lesbian micro-narratives: "project, identify, remember, imagine, fill in, and reshape [being] both the subjects and objects of textual desire" (11). The episode does not explicitly/neurotypically a (sexual) desire, but a neuroqueer desire for the world, a world where the fusing with the world (fusing with the queer parts of it: being in the "wrong" place/space, i.e. in the air, not on the ground) through the position of the stranger/aerial worker-trapeze dancer/alien/monkey.

ALSO WANTED TO ADD SOMETHING OF :

UN-KNOWLEDGE PRODUCTION – IN RELATION TO THE KNOWLEDGE CULTURE OF HORSE-HUMAN-RELATIONS... AND ALSO SOMETHING ABOUT MONTY ROBERT PERHAPS:

[Monty Roberts - Wikipedia](#)

AND EMILIE CAJSDOTTER: (IN SWDISH):

[Alla kungens hästar by Emelie Cajsdotter | Goodreads](#)

AND ALSO SOMETHING ABOUT PLAY!!!!

BUT I DONT HAVE TIME ATM!!!

THEN ADDING:

SEX: WHAT IS SEX, DEFINING SEX, LIMITS OF SEX – SEX VS SEXUALIZATION

THE RISK OF DOING THIS *IN THIS BODY*: THE RISK OF BEING SEXUALIZED, THE FREAK AS FETISH, THE GAZE: THE MALEIFICATION OF THE GAZE (THERE ARE OTHER GAZES – OR THE EYE BEFORE THE GAZE: EYE AS A BODY-ORGAN-HAND-THING-SENSORY...)

THE "REAL" RISK OF SEXUALIZATION AND THE RISK OF BEING TERMED AT-RISK AS GIRL AS BEHAVIOR, AND BEING PROTECTED, CARE FOR...

Detta måste skriva om skriva om....

Och lägg till carrington...

Och lägg till more-than-one vs individuell försäkring och ensam autist att göras ensam... att göras individ, identitet... vem har råd:

Autotheory vs identitetspolitik: jaget som icke-identitet...

Och jag tror det är helt obegripligt men jag vill ha det just så...

MISSLYCKANDE.

REDOGÖRA.

FICK MEJLET:

We have reached a decision regarding your submission to E....., "A QUEER REWRITING OF WHITE WESTERN HISTORY THROUGH THE AGENCY OF PLANTS AND WITCHES".

Our decision is to: Decline Submission

The problems detected with the submission are as follows:

The article lacks a clear problem statement and moves from a confusing introduction to a sort of analysis, bypassing any clear outline of theory. For instance, it includes no clear definition of key concepts such as "queer", "YA fantasy", "desire", "ecocriticism", "black magic", "heritage", "plant studies", nor is any discussion of the interrelationship of these concepts attempted.

The result is a confusing read, where disparate ideas follow each other like train carriages, as various theoretical perspectives are tacked on towards the end, with increasingly slight connections to the actual literary work (which should be the locomotive).

We attempted, when we asked for a revised abstract, to have the author select a more focussed approach, which the author has clearly not been able to accomplish.

In addition, the article also suffers from language issues. Given the state of the text, and our previous input to the author, we do not think the article will be in any fit state for publication within the deadline for the

special issue. Also, we deem it a waste of reviewers' precious time to send out to review.

We hope this input will help you in the future to provide more focussed submissions and consider E..... for a future submission.

Blev jag ledsen? Jag arbetade hela sommaren, jag jobbade verkligen jag arbetade MITT ARBETE. ÅÅÅÅÅÅ. JAG ARBETADE. Och det är all tiden som gör något. men kanske är det lika bra jag var osäker på min rättighet – liksom i fallet med morrison och kinkaid – ännu inte hört från dom ska jag mejla och fråga om jag kan dra tillbaka essän.

Men sorg sorg.

Jag ville att denna skulle bli något

Kanske kan jag skicka den någon annan stans

Tex nån av tidskrifterna om antiken

Antiken

Antiken

Eller jag vet inte.

Jag blev också sur pga ändå avgränsat...

Ändå jobbat med längde jättemkt...

Och och...

Och jag kände jag hade något...

Och jag ville göra något... jag blev också upprörd över att dom inte fattade att grejen är att det är MYCKET.

Men blev rädd för detta om att inte ha verket i fokus... GÖR JAG ALLTID SÅ??? RÄDSLAN...

Hur ska jag inte bli teori hur ska jag hantera teori RIMLIGT...

Sur också för att jag verkligen velat ha med detta avsnitt som jag skrev:::

I use the term “materialized metaphors”. This is partly in line with Anita Bakshi (2017) who theorizes memorial sites; and Charlotte Lou (2021) writing from a neurodiversity perspective. They both work with design, using the term as a tool to describe their work with creating spaces and objects that bear meanings bordering the metaphorical: Bakshi with focus on heritage (which in Byron’s case points to the black and queer history – bearing similarities with Olivia Butler’s “afrofuturism” and the works of adrienne mare brown) and Lou with focus on autistic perception of language and world. I will here further explain my comparisons.

The narrative in Bayron’s books is very similar to the Afrofuturist narrative in Olivia Butler’s books. *Wild Seed*, for example, tells of people on the edge of the human, with porous bodies that can change port, on the edge of the divine, with the possibility of a possible eternal life, with magical powers linked to nature, the ability to heal and poison – abilities that become collective assets for the *gifted’s people*. What distinguishes Bayron’s narrative from Butler’s Afrofuturism is that whereas Butler places his story in Africa (in *Wild Seed* in Benin), in a black context and an African tradition, Bayron relates his text to Greek mythology. Often referred to as the cradle of Western civilization, Greek culture is often considered a white heritage. What happens when Bayron depicts the Greek gods in black bodies is a kind of infiltration and exposure of the white dominant narrative - this whiteness has never existed, never been intact. It can be understood as a repositioning/rereading/rethinking but also as a leakage. When Bayron places this black magic retelling of western civilization, alongside the physical porosity between human and plant bodies, the destruction of boundaries and fixed narratives contributes to the reinforcement of the other.

Butlers *Wild Seed* contains several interesting similarities with Bayron’s books. One that is relevant in this context is the depiction of knowledge through text/books/narratives, versus knowledge through body:

“She (Anyanwu) told him of the messages she had read within the flesh of the fish. ‘Messages as clear and fine as those in your books,’ she told him. Privately she thought her flesh-messages even more specific than the books he had introduced her to, read to her from. But the books were the only example she could think of that he might understand. ‘It seems that you could misunderstand your books,’ she said. ‘Other men made them. Other men can lie or make mistakes. But the flesh can only tell me what it is. It has no other story.’”

This points to the same problem with narration, as Bayron disusses: it is the men writing the books that tells Medea as a murderer and a mad woman. The flesh – in Bayron’s case the heart plant, that like Butler’s Anyanwu works with transformation between the human and non-human (but in the other direction) – works with messages, and powers, in a languageless way, suggesting there are alternatives to language; alternatives that also renders bodies porous and changeable.

The neurodiversity perspective is relevant, since the portrayal of Briesis hiding her plant powers might be compared with the autists’ need to mask their disability, and her closeness to nature opens up for a view of relating to the non-human world in a neurodivergent way (Nygren, 2023))

The description of Briesis way of being with plants, and how she constantly needs to hide her abilities reminds me of the way a neurodivergent person needs to mask their way of being in the world in order to be understood in a neurotypical context. The term “masking” is used specifically within the context of neurodiversity – but is applicable also when it comes to other minority positions. In Briesis case, that might have referred to her blackness – had it not been that there are only black people in the narrative, which further suggest a neurodivergent reading.

Elle Nicholl’s book *A Kind of Spark* (2020) draws on the similarities between autism and witchcraft, specifically when it comes to the question of hiding one’s abilities. Nicholl’s protagonist, eleven-year-old autistic Addie has a particular interest in the witch trials in Scotland, and the pain of the witches – the physical pain as well as the emotional, and the injustice – is for her a real pain, as she “fuses” (Shore 2003) into their suffering. In a conversation with her, also autistic, sister Keedie, Addie compares the situation of autistic people (girls) to that of the witches.

“They don’t get it, Addie.”

I slowly sit down beside her. “Get what?”

“What it’s like. To have to hide every day. To pretend.”

“I know,” I press my arm against hers. “If the witches didn’t pretend well enough, they were caught out. And punished.”

“You know why Bonnie’s gone away, don’t you, Addie?”

“Because she couldn’t mask anymore.” (85)

With this, I want to show how the narrative of the magical, the strange, the unknown, can relate to several different kinds of otherness – both in the way witchcraft and witches comes up as a point of interest and reference, and in how majority society relates to the strange. That might be a step away from this notes beginning in the *materialized metaphor*, but I argue that the witch is also one example of the materialized metaphor, as well as the fish-flesh-language that Butler tells about. The bodies, the hidden language, the pretending and hiding, the communication, the interpretation, the bodies heavy with meaning inscribed from different perspectives; it all works as a way of skewing the relation between the image and the imagined, the word and the thing.

Tog bort...

Så mycket jag tog bort...

Men försöka igen och igen. men måst prioritera mia säger jag måste prioritera hon känner NEJ varje gång jag gjort något nytt...

Fick från högra utbildning:

Hej Anna,

Tack för att du skickat in ditt manuskript: *Att anpassa sig till det radikala: Neuroqueer kunskap och undervisning i litterär gestaltning* till vår tidskrift. Vi diskuterade det länge i redaktionen och hade ganska olika bedömningar av om bidraget efter bearbetning kan gå att publicera som en fördjupad diskussion. Beslutet blev att föreslå en större bearbetning (major revision) innan vi tar ställning till om det går att publicera. Samtidigt är ämnet både nytt och relevant för vår tidskrift. Det finns många mycket starka sidor i din text. Det finns en rikedom både av egna erfarenheter och av kvalificerade studier inom det problemområde du lyfter fram. Men, och det är ett stort men, det är som

om det här är flera olika texter med olika syften som blandats om med varandra. Mot slutet är det kursen och den erfarenhet du skaffat dig som lärare i den tillsammans med deltagarna som står i fokus, men i början är det frågan om på vilket sätt det att vara autist eller neurodivergent kan vara en tillgång eller till och med en kvalifikation i konstnärlig forskning, inom högre utbildning eller i samhället i stort, eller om det alltid kommer att vara en diagnos som förminskar och medikaliserar ett särskilt sätt att fungera i världen. Slutligen finns det partier som handlar om det finns ett behov antingen av en separerande aktivism eller av en ökad inkludering och förståelse inom systemet – på olika nivåer. Slutligen finns det i slutet en anarkistisk vändning med en ännu inte förverkligad pedagogik med potential att rubba hela systemet. Samtidigt är det som om alla de olika syftena slåss om att få vara förgrund och inget vill fungera som bakgrund. Det blir svårt för läsaren (i det här fallet jag) att hänga med. I den situationen vänder man sig då till författaren, för att få vägledning genom denna delvis okända men kvalificerade och intressanta terräng. Men i det får man inget riktigt stöd, för varje gång en motsats uppenbarats eller en polaritet beskrivits får man istället för en medling eller en analys av motsättningsens karaktär en stegring eller en vägran att ta ställning. Avsnitten slutar ofta på det sättet i luften... Det är lite som att bli utsatt för en rad explosioner av möjlig mening som försvinner åt olika håll. Du behöver stödja läsaren mer genom att inte ge upp: "Jag känner hur språket brister när jag försöker förklara mina argument – argumentationen som struktur bygger sig kring en kapitalistisk logik som jag vill undvika." (s. 16).
Frågan är vart det undvikandet tar dig, när argumentationens struktur är det du behöver använda dig av, trots att det som redskap aldrig kan vara rent.

Jag är förhållandevis neurotypisk, men i mitt nära nätverk har jag flera neuroqeera. Jag är övertygad om att långt före Leo Kanner så har det som idag benämns som "högfungerande autism" varit en läggning som varit helt nödvändig för utvecklingen av den mänskliga kulturen - långt före skriftspråkets uppkomst. Alla skildringar av hur präster och shamaner letat efter de särskilda barnen som kan för deras lära vidare, alla lärda som kan minnas namnen på släktled efter släktled, eller helgonen och nunnorna med sparsmakade men djupgående emotionella och intellektuella intressen, allt får mig att undra varför inte alla ser detta? Här har monotropismen, fusingen och ordigheten haft stort spelrum... För mig är det tydligt att både universitetslivet, rättsväsendet och de religiösa rörelserna eller konsten inte hade kommit någonstans utan de neuroqeera. Lever vi verkligen i en värld enbart skapad av de neurotypiska? Ansaret, kanske även för kapitalismen, är då eventuellt delat

mellan oss. Därför har jag inte riktigt samma problem med vad mänskligheten innefattar som du beskriver i not 1. Men det här var en utveckling. Men en grundläggande fråga är då vilka utrymmen inom olika verksamheter som håller på att gå förlorade i effektivitetens namn, vilket är en förlust för oss alla.

I ditt följebrev skriver du: *Artikeln handlar om neurodiversitet inom högskoleundervisning, och försöker vända på perspektivet. Det huvudsakliga argumentet är att det krävs något mer eller annat än "anpassning" för enskilda studenter, ett radikalt omtänkande kring vad kunskap är och hur undervisning kan ske. Argumentationen sker i förhållande till undervisning i konstnärliga ämnen, vilket eventuellt snävar in perspektivet, men jag menar att det också har relevans för andra ämnen.*

Det var mycket klargörande och kunde kanske fungera som en inledning eller en del av ett abstrakt. Jag tror också att du ska göra tydligt vad som är fokus för din framställning. Om det är erfarenheterna från kursen kan ju processen både att ta fram och genomföra den fungera som en ram. Det blixtrar ju till när du beskriver vad den betytt för dig. Jag tycker alltså mycket om din text och hoppas att du vill arbeta vidare med den. En av de saker jag funderade över var problemet med att ange att kursen riktar sig till personer som definierar sig som autister. Men om man nu tänker att högskolesystemet bygger på att man kan visa sina kvalifikationer som merit för att komma in på en kurs, då kunde man - precis som för konstnärlig utbildning - bygga antagningen på bedömning av någon form av projektplan eller arbetsprov som visar uttryck för den kvalifikation man vill bygga kursen på. Detta verkar rimligt om man utgår från att den medicinska diagnosen faktiskt inte säger något om personens potential. Du ser hur många tankar din text väcker hos mig. Våga visa ditt sammanhang.

Hälsar

Vill göra om jaa.

Arbetar också med recension. Måste prioritera.

Men tänker på mänskligheten... men tänker på klargörande... men tänker på...
hur ska jag strukturera.

Vad har kaos för funktion i tanken

Vill skriva om:

FOLLOWING.

Vill skriva om

MESS AS METHOD...

Massa massa...

A QUEER REWRITING OF WHITE WESTERN HISTORY THROUGH THE AGENCY OF PLANTS AND WITCHES

The back of Kalynn Bayron's YA novel *This Poison Heart* (2021) explains the story of Briesis like this:

To break an ancient curse she must let her power bloom...

Briesis has a gift. She can grow an apple tree from seed in a heartbeat, and flowers bloom at her touch. And when she inherits an old house, she suddenly has the privacy to test her powers for the first time. But as Bri starts to magic the house's rambling grounds back to life, she finds she has also inherited generations of secrets. In a hidden garden overgrown with the most deadly poisonous plants on earth a dark legacy lies waiting for her.

And Bri's long-departed ancestors won't let her rest until she finds it.

This text captures much of what makes Bayron's novel interesting from a plant studies perspective. Briesis has *powers*; her way of being in the world, being with the non-human plants, is described as *powers*, which suggests that there is something special with Bri. These powers, are, throughout the novel, sometimes understood in terms of magic or witchcraft, but the naming of the powers, and thereby the plant-human relation, are under constant negotiation. Words associated with it in this introductory text is also: *gift* and *curse*. These might seem as opposite, yet, in this context, they refer to the same abilities, or rather, the same interspecies relationships. The short text also makes clear that the powers need privacy – which hints at the fact that when not in a private setting, they need to be hidden. Further, there are levels of hiddenness: Briesis has inherited “generations of secrets”. Which suggests *she does not know what her body can do*. The theme of time is also central: the house is old, and Briesis way of touching the plants queers their time and their growing. Equally important is the heritage. Heritage are part of the story in terms of family relations, and actual ancestors – but also as the inherited narratives of civilization, and how these narratives can be used for different purposes. The cover of *This Wicked Fate* (2022), the second part of the series, features a blurb from E.K. Johnston, saying:

Bayron takes an old story, turns it on its head, and makes it her own...

This suggests there is a rewriting going on in the novels' narrative: a radical “turning on its head”. Read from its most revolutionary point of view, what Bayron's novels suggest is that the “old story” was never the original, that the rewriting is not a “new perspective”, but a return to another original. She does, I argue, not make the story “her own” – the own-making was instead done by the white men telling the “old story”, and Bayron's retelling is a taking back of a black female narrative, at the core of Western civilization.

In my paper I examine how plant bodies and human bodies are connected and interact in Bayron's novel and how the concept of plant-human relations are understood within the narrative. I further relate the narration of plants to the rewriting of Greek mythology and narratives of black female agency, queerness, and witchcraft. I argue that, even though the plants within Bayron's novel possess obvious powers, these are mostly understood as being tied to human needs, thus putting the telling of plant agency within an anthropocentric context; still the close and bodily relationship between *certain* humans and plants, and the combination of this sensory depiction of porous bodies, and the skewing of Western male narration of witchcraft and temporality, leads towards a reduction of anthropocentrism, and male centred narratology where the intersectionality strengthens the perception of the novels as a radical rewriting and retelling. Through the blurring of boundaries between the human and the vegetal Bayron eventually achieves a successful re-negotiation of the nature-culture divide, next to her more highlighted retelling of the patriarchal mythology.

I read Bayron's duology *This Poison Heart* and *This Wicked Fate* as YA fantasy novels, that enters a tradition of intertextuality, as well as re-reading and rewriting in line with queer and postcolonial practice. These contexts, although in many ways different, have that in common that they work with a renegotiation of a human majority population most often conceives as "reality". Therefore, I suggest the combination of perspectives might have a powerful effect.

Fantasy literature often finds its motives and narratives within myths. Fantasy literature also has a long tradition of engaging with the non-human. According to Chris Brawley, fantasy challenges us "to revise our perception of the natural world" (2014, 9), and Ursula K. Le Guin argues that fantasy literature "include the nonhuman as essential" (2007, 87), while Rosemary Jackson suggests that fantastic literature tries "to erase this distinction itself, to resist separation and difference, to re-discover a unity of self and other" (1981, 30). Mónika Rusvai concludes that "extension of agency to a non-human, non-living other through magic is not unknown in fantasy literature", and she further understands "magic as the vitality of matter", in line with Jane Bennetts reading of nature – and the whole world – as "a shared, vital materiality" (2010, 14). Liam Heneghan also points out that witchcraft, as a specific kind of magic, is often associated with nature (2018, 181). This way of connecting the magical with nature and the Other, includes an understanding of narratives (fantasy literature as a narrative strategy) as well as relations (inter-species relations made possible through magic). Focusing on the later – the possibilities of relationships, and desires, Katri Aholainen suggests that a combination of realism and fantasy opens up a space for queer agencies (2021, 34), and propose a connection between human-

animal-plant relationships and queer relationships; what she writes of in terms of “queer posthuman performances” (2021, 31).

Naming the Power and handling the *normal* world

In the beginning of the narrative, Briesis is aware that of the fact that her relationship with plants are different from other humans’. Plants react to Briesis presence. She cannot control these reactions – sometimes their actions become violent, not to Briesis but to the surroundings; when Briesis is close to the plants, they start growing extremely fast (their bodily connection disturbs or queers the plants’ sense of time and development), with the result that they destroy or risk to destroy buildings – a motive that could be interpreted as were the plants, in their connection to Briesis, a treat to civilization. Another interpretation would be that of uncontrolled teenage emotions. But keeping from interpretation, and staying with the body focuses the reading on the details how the plants are *actual* plant bodies, relating to *actual* human bodies:

The tingling spread into my fingertips, warm and oddly comforting. A swell of anticipation crashed through me as a stout evergreen stalk broke through the dirt and immediately sprouted several small offshoots. They pushed their way up between my outstretched fingers. Sweat dampened my back and forehead. I clenched my teeth until the muscles in my temples ached. The new stalks reached toward the sun, their stems thickening, thorns sprouting, but never close enough to prick my fingers. Buds bloomed white as snow between new leaflets green as emeralds. Right before their petals unfurled, I pulled my hands back, clutching them against my chest. Dizziness washed over me. Orbs of light danced around the edges of my vision as I sucked in breath, filled my chest with the sticky summertime air, then pushed it out. My heartbeat slowed to a normal rhythm. (3)

The active, and reactive, relationship between Briesis and plants are, in the context of the “normal world” infused with fear and hiding, which contrasts to the obvious desire expressed in the bodily relations. The story, told from Bri’s first person perspective, shows the glitch or gap between Bri’s and the plants’ physical relation and the fear of this strange and queer relation being recognized:

She [Mom] had always been fascinated with what I could do, but her curiosity was tempered with concern. I couldn’t blame her. [...] This past school year had put my acting skills to the test. Not because I wanted to be on stage, but because the row of potted plants my English teacher kept on her windowsill grew roots as long as I was tall; the trees in the courtyard arched toward the window next to my assigned seat in science – and everybody noticed. (7)

This quote captures first the fear that Bri’s (adoptive) mother expresses for Bri, and for her skills. The concern seems to be double: she is afraid of the *skills* – which fascinates her, but that she *does not understand*; and she is afraid of the consequences these skills might have for Bri. The

consequences are noted in the second part of the quote, where Bri tells about how the plants react on her presence in a public space, the particular consequence is only hinted at: “and everybody noticed”. This points to Bri living in an environment where other people do not understand her skills, or her relationship with plants, or the plants’ relationship to her; the desire between the plants and Bri. But even more so, it points to Bri’s, and her mothers’ concerns about Bri’s skills and desires should remain hidden. They are afraid of what the strangeness of the plant relationship should mean if other people knew about it. Later in the novel, this concern about what other people would do with what they do not understand is named “magic” and “witchcraft”:

”I don’t know. Maybe it’s magic.”

I blinked a few times, trying to clear my head. “I don’t know about magic. I’ve been like this all my life, but until I got here I’d always been afraid that I was gonna lose control and mess up or get someone hurt.” (180)

”Yes. Being a woman was enough to get you labelled a witch in those days, but for her [Medea], it had more to do with her talent for crafting poisons.” (191)

The fear of losing control, mess up and hurt someone, is mixed up by the risk of being labelled “witch” – a term also repeatedly connected to black womanhood in the novel. Thus, the powerful black girl, who stretches the boundaries of *what a body can do*, induces fear in the surrounding human context, which in turn puts the powerful girl in an at-risk-position. The motive might be read metaphorically in several ways: The plants’ desire for Bri, and Bri’s close relation to them, might be read as a parallel to queer desire. What is interesting here is that what might be called the “realist” setting of Bayron’s novels are in itself queer affirmative: Bri lives with her lesbian adoptive mothers. There is no depiction whatsoever of them being harassed or questioned in any way. Bri herself falls madly in love with Marie (who by the way has been made immortal a few hundred years earlier by her first lesbian lover); and also most of the other essential protagonists are lesbian. Yet, it seems, there are limits of queer acceptance and what is termed acceptable embodiment and desire.

When Briesis mysteriously inherits her birth aunt’s estate, far out in the woods, she realizes:

I didn’t see any other houses or buildings. If I accidentally made something happen, nobody was around to see. I expected that possibility to send me spiraling into thoughts of controlling my power, of worrying about keeping myself and my parents safe. Instead, a quick burst of excitement pulsed through me. It caught me by surprise to feel anything other than fear and uncertainty. (55)

Moving to this new place gives Bri the opportunity to “be herself” and follow her skills, desires or gifts – give in to her human porosity. Farah Mendelsohn observes that a common structure of the fantasy narrative is that from denial to acceptance (Mendelsohn 2008), and Brian Attebery

observes that women's coming-of-age stories often focus on unleashing rather than mastering power (1992, 88-89). Bri's narrative follows both these structures: arriving at her "safe space" – a term I chose to use although the estate in most cases rather opens up for great danger, since the opportunity to be herself – not only in terms of following individual needs and desires, but accepting a heritage, thus being part of community, and part of empowering a minority culture through risk-taking – is the most important theme of the novels – opens up for a reading of Bri's skills in new way: an acceptance. She now accepts, and is sometimes forced to accept, that her skills are part of her heritage, that they are both healing and dangerous – she dives into the study of poison. She also realize, that the dizziness and exhaustion she has previously felt when using her powers as well as trying to conceal them, disappears when she does no longer try to control her powers. Giving in to the plants, to the relation and co-existing, not trying to master what is happening, makes her powers more effective.

Now, Briesis slowly discovers how the place where she now lives is special, and that her family is also special. She descends from a line of females with the same powers as she: the openness to plant-relations, and a knowledge (both learned and intuitive) about how to use poisons as weapons, and potions as healing tools (in medical as well as magical senses). The powers are understood in line with black tradition; Bri is described as "You're some kind of actual Black girl magic." (148) and her adoptive mother's family is used as a reference: "Mom came up in a family, headed up by my grandma, whose folk magic practices stretched back generations. She wasn't as into it as my Auntie Leti or Granny, but she respected it. Fully." (57). But finally, it is discovered that Bri's powers come from her being the descendant of Medea, from the Greek mythology and literary tradition – who in turn is the daughter of the goddess Hecate. Now, the unravelling of an alternative and non-white, anti-patriarchal history and literary history (centred in what is often understood as the beginning of western civilization), as well as the destruction of the conceptualization of narratives as narratives (they are not stories, they are reality) – runs parallel with the deepened discovery of how humans and plants can interact physically, in ways as yet unimagined (Morton 2007, 2010, 2016). There is an *actual* porosity and bleeding between human and plant bodies: human bodies are transformed into plants and plants essential for the killing as well as birth of humans. The metaphors and the embodied experience are deeply entangled, affecting what stories can be told and how they need to be told.

The quality and intention of plant actions

Jane Bennett propose that anthropomorphism might prove a useful tool against anthropocentrism (2010, 120). In her article on Naomi Novik's YA fantasy novel *Uprooted* (2016), Rusvai notes that, in the novel

[a]ll vegetal beings are highly anthropomorphized [...] becoming agents in the Wood's undecipherable intentions. Even though anthropomorphic thinking is approached with a generous amount of scepticism (if not open hostility) in contemporary ecocriticism, *Uprooted* manages to remain eco-conscious [...] blur[ring] the distinction between human and vegetal (2022, 92)

Here, two different approaches towards anthropomorphism are accounted for: one that sees the dangers of anthropomorphism: the risk of understanding the non-human in human terms and thereby misinterpreting or violently reducing the possibilities of understanding, contributing to a kind of "plant blindness" (Wandersee & Schuster 1999; Wandersee & Clary 2006); and one arguing that anthropomorphism might work instead as a necessary tool to perceive the lives of non-human agents. Dawn Keetley further highlights humans' long-standing instrumental attitude toward plants, arguing that, when humans actually see plants, they see only something made to serve them (Keetly 2016, 19-20). These phenomena: understanding the non-human in human terms, and understanding the non-human in terms of usefulness from a human perspective, are different, but share the distinctly human gaze on the non-human.

Most plant actions in the novels are described as reactions to Briesis' presence. The plants grow when she makes them grow, they feel when she feels. Sometimes though, the plants act on their own. These actions can be acts of care:

As I put [the key] in the lock, the bougainvillea curled down and encircled my wrist, twisting around it gently before snapping itself off, leaving me with a beautiful bracelet of purple blooms. Few things shocked me when it came to what foliage might do around me, but this left me in awe. (123)

The creating and giving of the bracelet is, as I suggested, an act of care, but it could also be read as a marking of belonging or possession: the bougainvillea gives Bri the bracelet as a sign that she belongs to the plant. This reading suggests a skewing of the idea that humans can own plants (a discourse that is present through the books because of Bri's mothers' flower shop, which places the plants in a capitalist setting), and argues that humans can also be "owned," by plants. It is, of course, also an anthropomorphic reading – made both by the narrator and by me as a reader. The vine making a "bracelet" clearly refers to a human action, comparing the plant body to a human commodity. Still, Bri's reaction to the plant's action is one of "shock" and "awe", she experiences something she did not expect to experience, meeting something she did not expect to meet, thus opening for a blurring of the distinctions. The plant action in the novel is, through magic, made to speed up, thus skewing, queering – or humanizing – the plant time. This makes the action of

the plants more visible for a human eye – suggesting a anthropomorphic quality to the magic-naming and magic-narrative of Bayron’s novels. Further, the plant agency is also understood in terms of intentions.

On other occasions the plant actions are violent:

A duo of vines slithered off the top of the enclosure and struck out like giant arms, catching the man in a tangle of poison barbs. He screamed as they lifted him off the ground and tossed him into the tree line like a rag doll. (100)

This passage shows the plant agency as violent. The actions of the plants are described through a comparison with human actions and bodies; “struck out like giant arms”, and the action here is very obvious – in contrast to the subtle movements described above. The context of the episode is that the plants act on their own accord, but they do so with the intention to protect Bri – the man is attacking her with a machete: thus pointing at an alliance between plants and *certain humans*.

The plants’ actions are made comprehensible as actions, through comparisons with human movements and bodies – thus, the subjectivity of the plants can be said to be understood through a human lens. Does this humanlike plant action devalue any kind of “normal” plant action? Is it only through the magical that plants in Bayron’s novels become agents, and do they have agency separate from their symbiosis with Briesis and her family? The question is complex, and also tightly connected to the plants as narrative tools, and gatekeepers. In one episode, Bri is allowed into the Poison Garden by the plants:

I stuck my hand out again, fingers trembling. The vines pulled back. I stepped onto the path, and the cloak of leaves and vines closed behind me. // The late afternoon sunlight slanted through openings in the canopy. The black spruce and red pine groaned as they shifted like hulking shadows, creating a corridor for me to walk through. (97)

The vines, spruce and pine work simultaneously as portal and guardians. They open up a space for Bri, thus giving her the space she needs. They also perform this space, they *are* the garden. The portal also have a narrative function, giving Bri the opportunity to enter a new stage in the story. This points to the plants involvement in the more narratological aspects of Bayron’s story. Claire Colebrook is, in *Death of the Posthuman* critical to classical narratology’s possibility to include more-than-human perspectives and narratives, she asks how other timelines, rhythms and perspectives can be understood and suggests the possibility of viewing the world itself as a narrative (Colebrook 2014, 23). In Bayron’s novels the plants have powers relating both to their own agency, and the humans’ perception of this – the later being closely tied to the story’s development. Recent biological research has (re)demonstrated the variety and complexity of the

plant behaviour, claiming there is a plant intelligence, or plant intelligences (Manusco & Viola 2016, Pollan 2013, Trewavas 2003) – a claim that goes hand in hand with a botanical and philosophical questioning of the predominant Western cultural attitude towards plants. In *This Poison Heart*, this questioning and claim for intelligence is part of the central narrative – but it also referred to in different ways on a surface level, as grounded both in black magic tradition, and in a mainstream science context – for example, Marie tells Bri:

”I read a study once. It said that if you have a plant and talk to it like you love it, it’ll grow faster, bigger. But if you keep a plant and talk down to it, insult it, it will wither and die.” (160)

Here, I might mix up intelligence and emotions, but it still points to a kind of agency. Bennett use the term “Thing-Power” to refer to the agential roles of various organic and inorganic materials. She defines the term as “the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic or subtle” (2010, 6), but she also highlights the fact that this is not necessarily linked to consciousness. In Byron’s novels, the consciousness of plants are never actually pointed out – so, whether their actions could be explained through “consciousness” are not clear. The use of terms like “intelligence” and “consciousness”, opens up for a broader questioning of these, and other, terms used to understand and define action. Does intelligence need to be conscious? And are both these terms *all too human* to make sense when trying to understand non-human actions? Can they be used to understand even *human* action and narrative? According to Bennett, human bodies involve both human and non-human components, so that in our material reality, humans, i.e. “we” are “an array of bodies” (2010, 112-113), and through this she argues for the need of an acceptance of our foreignness. This is easily combined with Jackson suggestion that fantastic literature blurs the distinction between self and other (1981, 30).

By this, I argue, that the narrative, the fantastical and magical and the magical tradition rooted in acts resistance or minority culture, can be combined with a ecocritical questioning of the borders of humanity, and the complexity in human attitudes toward plants, to suggest a worldview where the position of “us” is never to be taken for granted, and where the stories about “self and other,” the ideas of agency and power and vulnerability are messed up and skewed and totally uncertain. I will now move on to analyse the use of bodies as metaphors or metaphorical motives in the narrative, and how these motives suggest a human body becoming plant, that is deeply entangled in the rewriting of the myth of Western civilization.

Embodying metaphors and skewing the concepts of life, death and (human) time

The porosity and boundary-crossing between plant and human bodies reaches its narrative highpoint in the complexity of the story about the Absyrthus' Heart. Absyrthus was the brother of Medea, and when he was killed,

She spent her days wandering her Poison Garden, where she buried the six pieces of Absyrthus's body. In the spot where the earth covered each piece of his remains, peculiar plants grew, plants only Absyrthus's beloved family could tend. Medea nurtured them with drops of her own blood and slivers of moonlight. (301)

Here, the mythological narrative, told not as a myth but as a truth and the story of Briesis' ancestors, tells the story of a human body becoming plant, in a way that queers perspectives on life and death divisions and give agency to affection. Questions of life and death thereby become skewed, the idea that a dead person is truly and forever dead becomes the human perspective – plants' lives are, instead circular, and gods are immortal. The depiction of Medea's action are gruesome, yet affectionate. The body of Absyrthus is dismembered, as a plant is dissected, and the violence against Absyrthus body is to be paralleled to violence that black and queer bodies are victims of. A most concrete parallel between plant and politics of racism are made in a speech by Isaac Grant (father to Khadija Grant, the police and social worker):

"Your secret's safe with me, but I can tell you she's not in the business of enforcing laws about weed as long as Black folks are sitting in jail on possession charges while Karen and Brad are getting rich of edibles in Colorado." (237)

These two passages shows to very different aspects of the relationship between human and plants: there is the mythical Becoming-Plant, that took place in a prehistorical period, and there is the political aspect of the racist policing of growing weed – plants that affect the human mind. Placing these stories of human-plant connections next to each other suggests a mutual and shared story.

The plant body imitates a human organ. The image of the heart plant thus opens up for a metaphorical reading of the motive; the plant as a heart, or; the heart as a plant. The Absyrthus Heart as a plant is thus both a collapse of human and plant bodies, and a kind of materialised metaphor. The metaphor here, works as a *metaphor* of the further collapse between embodiment, physical porosity, language work and narrativity, in Bayron's work with refiguring ideas of human-plant relations as well as mythology and its relation to heritage and truth. Johanna Lindbo does in *Ekonarratologi och metaforanalys* (2022) investigate how econarratology and the use of metaphors can be used and performed to find new ways of reading. She suggests that the metaphor, though treated with scepticism by previous ecocritics, has the possibility to unveil the complex porosity between the human and the more-than-human (2022, 118). Lindbo's use of the

porosity concepts draws on Serenella Iovino's understanding of porosity as a way to highlight the connection between bodies and the discursive worlds these bodies inhabit (2014, 103). This kind of porosity is close to the concept of metaphor as a bridge between language or discourse and materiality. As Lindbo points out; matter is always involved in a process of meaning-making, where discursive and material phenomena cannot be separated but re-create each other in a constant flow (2022, 121).

The Absyrtus Heart has the power to make humans immortal. Rusvai notes, that in *Uprooted*,

The plant kingdom blurs another important category boundary: the one between life and death. [...] this phenomenon [a tree being alive even though it looks dead to the human eye] is magnified through the lenses of the fantastic. [...] [The extremely long life of magic people] means that with respect to time perception, these people are actually closer to trees than to humans. (2022, 94)

A similar motive occurs in Bayron's novels. The theme of immortality first appears through Marie. Marie is made immortal by her best friend and lover Astrea – one of Briesis' ancestors. When Marie tells Bri about it, she says Astrea saved her – she was sick and close to death:

"It is the cure for impending death, no matter the cause," said Marie. "But the result is immortality. I'm sitting here the same as I was the day Astrea used the Heart to save me. I'll be seventeen forever." (274)

It is because of love that Astrea saves Marie – the sentence "used the Heart to save me" thus get the metaphorical meaning of love as a way to immortality, as well as the concrete meaning that is the Heart plant that is used for the saving. It also means that Marie will never be an adult. This can be understood in terms of *queer time* (Halberstam, 2005). The failure to adapt to a straight lifeline is here, with Rusvai's word "magnified through the lenses of the fantastic", as Marie is also, after this always out of time, or actively fucking up the concept of human time. The situation is utterly complex and involves a multiple of motives and possible readings. One involves the huge love – that crosses the borders of *death do us apart*, and how it is placed within a lesbian teenager; i.e. the telling of this great love as rooted in the Girl Body. The girl theme and feelings are then told through generations; Marie becomes Bri's lover – and Marie's feeling for Bri is both told as specifically *for Bri*, but also connected to her love for Astrea (Bri's ancestor, whom she also looks like) thus suggesting the love as not exclusively tied to *one person*. Another reading could point out how Marie, through the physical intervention of the Heart becomes a kind of cyborg (Haraway 1991, Hayles 1999); something foreign enters her body and changes it, she is no longer an autonomous human body, but a co-product of human and plant.

A reading that combines a queer and ecocritical approach to text is done by Ann-Sofie Lönngren in "Maktkritik och antropocentriska läckage" (2022). Lönngren understands

ecocriticism as a critique of power, and propose an ecocritical reading method inspired by feminism and gender and queer studies – both in its implementation and in its motives. Lönngren’s aim is to detect what she terms “leakages” of non-human as well as queer actions, and perform an analysis that reaches *exorbitant* and *unbelievable* results (2022, 152). The dissolution of live and death, divine and mortal, fact and fiction, might be one such unbelievable reading (if the reader chose to believe this divinity to be a result of Queer Black Magic). Here, a complex negotiation of morality and ethics is placed within the narrative of life-death and desire. The complex relationship between Marie and Bri (the ordinary non-normal girl and the monster) is contrasted with the seemingly simple lesbian (but homonormative) relationship between Bri’s mothers. And the question of ethics, desire and normative death is always entangled with the plant motive, since it is the result of a plant action that triggers the situation.

To meet the Greek and Black Medea

The centre of Bayron’s novel is the narrative. The narrative in the novels include the Greek mythology, and the telling of the Medea myth – and the refiguring of the myth as a family story of real people who actually existed and exist; it also include other family stories, as well as telling of Black history and queer love. The reading as action is constantly present; Bri reads about Medea, and contacts literary and historical scholars who are experts on the Greek mythology and its narratives. This theme of narrative, and even more – of narrator, runs parallel with the theme of plant-human porosity. Rusvai notes that “knowledge of the past – from our anthropocentric view at least – is so closely intertwined with story, that it is hard to imagine any narrative in absence of language (2022, 95). Rusvai further refers to Luce Irigaray who says about the language of the vegetal, that plants teach us in silence and “say through shaping their own matter” (2017, 129). Applying this to the plants shaping of their own matter in Bayron’s novels, the plants speak silent, and actively interact in the narrative as well as knowledge production, through shaping. This shaping includes the actions of plants close to Bri and her biological ancestors, most notably Circe, her aunt, as well as the Absytus Heart’s shaping of the human body that is treated with the heart. The plant human interaction, that has been inherited through Bri’s family tree since Hecate and Medea, tells a silent but active counter-story to the literary tradition of Medea as a killer mother. Bri’s investigation into narrative and narrator thus is a kind of performance of a suspicious reading (Sedgwick 1997) with the aim to find a new and true version, not tainted with patriarchal power. In that way – Bayron’s novels not only *tell* the story but *do* the

story – the perform a *reading* and a literary analysis, through botany, plant relations and refigurations of time, life and death.

As noted above, the narratological structure has its roots in Aristotele's *Poetics*. Parallel to this, Matthew Hall suggests one of the “roots of disregard” for plants within Western culture are to find in Greek philosophy; in Plato's zoocentric description of plants as created not for their own sake but for the use of humans and animals utility, and in Aristotele's view of plants as “a lower class of being” (2011, 22). Hallvard J. Fossheim argues though, that this view of Aristotele is unfair, and he aims to counterbalance the one-sided view of Aristotele as a nemesis of plants. According to Fossheim, Aristotele had both knowledge and interest in plants, and plants are not just alive, but exemplify completeness (2021, 44). Fossheim also explains how, according to Aristotele, the borders between plant, animal and human, are not real borders, but there is a “plant soul” within both human and non-human animals. This plant soul connects humans with the divine and the immortal: “in us too it is the vegetative soul principle that ensures our participation in a crucial form of divinity” (2021, 44); and plants are described as “the basic vehicles for the eternal, complete and divine” (52), related to “communion and wonder” (44). This is similar to the way immortality works in Bayron's novels. It is the workings of the Heart that makes possible the immortal in Marie – a phenomenon that seems really close to the idea of the plant soul connecting the human to the divine. The divine, in its most concrete form, is also present in the novels; Medea is told to be the daughter of the goddess Hecate, and so, her ancestors, including Bri, are also related to the divine – which is visualized by a family tree drawn on the wall in Bri's house – thus adding one more layer to the porosity of the metaphor-narrative-plant-human entanglement.

Imagination, here, is tied to tradition, and tradition is tied to narrative, and to an understanding of art and literature as dependent on alternative understandings and a fusion of pasts, presents and imagined futures; this perspective of time as moving forward and backward, is similar to the concept of time working in the Afrofuturistic movement, which I will later compare Bayron's novels with.

As Fossheim's repositioning of Aristotele shows, readings, and counter-readings, interpretations and re-interpretations are part of the intertextual context that makes up the narrative of humanity, civilization and origin. Ancient Greece as a place where the tradition of both human-plant division and narratology is supposed to originate makes it a place that is both a physical and discursive centre. A questioning of the traditions thus destabilizes and creates the opportunity to rethink the world – and its power structures – in different terms. Bayron's novel

finds this place and works with it physically and temporally and philosophically; physically, Bri, her aunt Circe and the immortals Marie and Persephone travel to Aeaea, a mythical island, to find the Absyrtus Heart. Their search for the island unveil the non-neutrality of history writing; historians have assumed the secret island is close to Italy, but it is pointed out that:

It doesn't make much sense other than to illustrate how historians often centre themselves in their research." He gestured to the map on the wall. "Notice the proximity to Rome." [...] "A bunch of mostly old white men admit that they don't know everything there is to know or that something they once believed is wrong?" (*Wicked* 107-8)

The white history writing is made fun of, but the mockery clearly shows the limits and blindness of that white narrative. When arriving on the island, it is the presences of the plants that is most noticeable:

The forest on Aeaea was unlike anything I'd ever seen. [...] It was full of foliage that didn't belong to the same continent much less crowded together on an island. (446)

The idea of plants dependent on geography is here collapsed – all places, the plants of all places, are melted into one. This refers to the motive of a colonial explorer, discovering species and giving them names, but it also effectively skews this motive. Similarly the collapse of time is told through the plants actions:

I wasn't calling the plants, but they reacted to me nonetheless. [...] They were waiting for me to give a signal. (477)

Here, the agency of the plants is complex: the first part of the quote shows how Bri cannot control, the second shows her part in the relationship as a (passive) centre. The actions are the plants' but the trigger for the actions is the specific human. Bri is this specific human, because of her heritage, and the plants non-human temporality places the ideas of time (human time and plant time) parallel to each other, creating a material place where it is possible to share space across centuries.

Byron uses intertextuality; a rewriting of first and foremost the Medea myth. There are several previous rewrites of Medea as a black woman; Barbara Klose-Ullmann (2020) mentions Paul Heyse (1896), Hans Henny Jahn (1925) and Guy Butler (1950) as early white writings of a black Medea, while Betine van Zyl Smit (2007) accounts for more recent stage adaptations in South Africa where Medea is positioned as black, and Kevin J. Wetmore (2013) collects American adaptations of the play, where Medea, as a woman of colour, is positioned in a colonial context. – Byron does not get into dialogue with these, but focuses on the Greek myth and critiques Euripide's portrayal of Medea. In Byron's rewriting, plants are involved, as tools for the political

agenda and as affected by the consequences of the rewritten history. When Medea is introduced, it is through research in the literary tradition, made through academic methods:

Medea is said to have killed her own brother in an attempt to avoid being married off by her tyrannical father, who happened to be the son of the god Helios. She was said to have been cursed in some way because of this. What I know for certain is that her legend has been twisted, retold, and reimagined so many times that original elements have been obscured. I don't believe she killed her own children, as only in Euripide's play does she do this. (292)

Here, it is clearly pointed out that the story known as "original" is the twisted and retold one, and the *narrator* is made into a person in a power position, with the opportunity to be a villain. The real original is something different. One version of the killing is referred to like this:

She concocted the deadliest poison she could, distilled it into a goblet of wine, and had it served to [Jason]. Medea watched with horror as Jason made his children taste the food and drink before him. The children fell to the floor, writhing in pain. (300)

The killing becomes a question of intention and uncontrollable power. Medea uses her powers as a poisonist, trying to free herself from Jason, but Jason instead kills the children. Thus, Medea's powers are twisted against her and her children, and the position of the powerful woman is also told as a position of vulnerability. Not only Medea's white story is reimagined – or rather re-reimagined – but also Hecate's:

"She's ancient," Auntie Leti said. "An original goddess, or an entity that the goddess label was slapped onto because they didn't have a name for what she was." (321)

Hecate is told as not even a goddess – the identification of her species as "goddess" is, according to Auntie Leti, a construction based on limited human, white concepts of the world. The namegiving and classification is obviously not only used on/against plants, to order them into human Western science, but also the distinction between human and gods/goddesses, between plants and animals, between collectives and individuals, entities and parts, is shown as an appropriation of non-Western culture. And the "culture" is told as not reducible to narratives or myths, but it is bound to living material bodies. The use of the words "slapped onto", points at the carelessness of the narrators.

Dream*hoping, counter-memory and *doing* fictional-physical literary criticism

Lawrence Buell, points out how ecocriticism is both a way of *reading* and a way of *writing* – the latter pointing at there being certain texts that in themselves are ecocritical (Buell 1995, 6-8). Reading Byron's novel opens up for two possibilities: 1, to read the novels *as* ecocritical literature; and 2, to read the novels *through* ecocriticism. I suggest a combination of both.

This Poison Heart and *This Wicked Fate* are novels engaging with the more-than-human as motives and active parts of the narrative, thus pointing at the interfoliation of human and non-human history (Buell 1995, 6-8). Still, the fantasy genre and the use of magic as a motive to write plant action in a non-realist way, might be understood as a human perspective of the world – if fantasy is understood as a human concept, reducing the fictive plants to something non-real. Bayron's novels are also critical to power structures; they are openly queer, feminist and anti-racist, performing a harsh critique of white patriarchy as part of the narrative. Is this critique undermined, or enlarged, by the magic perspective? Maybe both. The novels also engage in history (re-)writing.

Reading Bayron's novels *as readings* might find a productive opening in Gilbert's and Gubar's feminist use of the concept of *palimpsest*; a search for the hidden feminist text under the patriarchal culturally accepted narrative (2000, 45-92). Bayron's novels work with the patriarchal story of Medea, to point out how that one is a *told story*, and that under this, there is another story that undermines the established one. Lönngren sees Gilbert's and Gubar's method as somewhat problematic because it suggests a static view of what is female and male, thus hiding differences *within* the categories (2022, 144) – similar problems might occur if using the palimpsest concept to read a hidden more-than-human text; that one's ideas of what is human risks being static. To counter these risks, the perspectives of Karen Barad, Edward Said and Jeffrey Jerome Cohen might be useful.

Barad suggests that the creation of "reality" always requires an "intra-action"; a reciprocal movement between matter and discourse that affects both the environment and each other (2007, 113-202), while Said uses the term "contrapuntal" to refer to a way of illustrating the duality of negative and positive in the exile experience (2001, 173-186). For Said this is a way of visualizing the fact that some narratives of oppression and resistance are culturally recognizable, when others are not; and these narratives can interact within the same text. Both these perspectives points to a complex duality: matter and discourse cannot be separated, and neither can negative and positive, visible and invisible, the entanglement is key in the process of *trying* to grasp the world in this. I suggest using the *trying* as a tool, and the duality as a method – and that this is what Bayron is doing in her novels. According to Cohen the aims of material ecocriticism is to "re-enchant" the world and push the boundaries of what is assumed to be "reasonable" and "true" (2014, x). Likewise Lönngren advocates for a reading *trying* to reach unreasonable and unbelievable results (2022, 152). This is, I argue, what Bayron does when she refuses to read Medea as a fictive character but as an actually and historically existing, physical woman with

actual black magic powers and an actual family. Reading Bayron as a literary scholar working the fields of fantasy fiction puts the reader in a position where they cannot make a boundary proof distinction between speculative fiction and material world and embodied narratives. This points to a stance where vulnerabilities work as leaking between the text and its surroundings; narrative violence is also physical and structural, but so do memory, and hope.

Drawing on the later, I will conclude by relating Bayron's novel, the reading done within them and the reading of them, to the concepts of dream*hoping and counter-memory.

Susan Arndt and Omid Soltani use the concept dream*hoping in an analysis of how women within the movements of both Afrofuturism and the Harlem Renaissance use dreams as a way to narrate both the future and the past. The dream – related to both the (white) American dream Martin Luther King Jr.'s dream-speech – is used to counter-narrate concepts of modernity and civilization, and they use “‘future’ as a critical category of analysis, it starts off with an examination of dream*hoping agencies of future-making” (2022, 200), using a rewriting of the very word to multiply the concept of time and connect futures to pasts:

“Future” denotes more than the time to come, and it is too multifarious to be reduced to the (simplicity of any) singular. We must speak of “futureS” to emphasise their plurality and poly-phony while being governed by modes of relationality and causality. FutureS do not simply occur; they are made, or unmade, by human actors with distinct agencies, who are positioned within power-coded social spaces nonetheless. FutureS are moulded by both the past and the present and are thus causally inter-linked and interlocked. (2022, 200)

The West African tradition of *Sankofa* use the Akan symbol, on the verge between image, metaphor, poetry and material body, to tell about the wisdom in remembering and tying dreams to the past, seeing the past as a seed to nourish rather than a burden to bear. Arndt and Soltani continuously point out, that the tradition that Afrofuturism and Harlem Renaissance counter-narrate is the *white* Western modernity (white written in italics) – this separates white and Western, indicating that Western does not immediately equals white (colonialism). In line with this, Bayron's novels shows that Western tradition, in a counter-remembrance, is a *black* (female and queer, plant based and magical) Western civilization, being colonised by white males through narratives and literature.

The concept of dream*hoping and futures, used when reading Bayron's novels places the fantasy narratives within an activist literary movement and a critical and empowering collective context. Dream*hoping is used in an anti-colonial context, but I suggest that it can also be used to rethink the human-plant relationship. Placing plants in the narratives of past, present and future, in narratives that through dreams (and hard work and struggle) are working with unveiling

power and rethinking agency, draws on alliances between the non-*white* humanity and the more-than-human, suggests that the silenced stories and memories of the non-*white* finds parallels in the silent language of plants, and finally works as a questioning of the life and death distinction.

Verónica Tello uses the concept of counter-memory, inspired by feminist and postcolonial theory, as a way to not only (as Barthes and Foucault) maintain or register erased and/or contested histories, or as a dialectical mnemonic system, but to think in a way that is post-dialectical, not bound to the formulas of either/or, us/them or self/other, committed to the endless accumulation and proximities of things – the and-and. For Foucault counter-memory is an attempt to forge a “totally different form of time” (1971, 385), which suggests a dialectical act of re-thinking. Tello instead understands

counter-memory, as conceptual tool and method, [that]models a subject that refuses the teleological logic of dialectical heroic/avant-gardist gestures and revolutions – and visions of a ‘new world’ – and instead seeks to make something out of what is already here – governed by feminist politics of maintenance, care and affirmative sabotage. (2022, 400)

In line with this, Tello points to terms such as hoarding and excess to suggest that there is, in this memory-work too much or too many times – a too-muchness that I understand as communicating with Lönngren’s and Cohen’s relations to the unreasonable and unbelievable. The counter-memory, thus, would not be dependent on the reasonable, but will use the existing world as an *already unbelievable space* and embrace the unreasonable to tell different stories.

Bayron’s novels performs a dialectical counter-narrative, by stating that there *is* a different truth, a truth based in a queer black woman’s body and her love for her children and brother, as well as a truth in the violence – physical, conceptual, narratological and metaphorical – done to queer black bodies by white patriarchal royalties and narrators. Yet, another layer is added when the reader of the novels is included in the analysis. As a reader, I am asked by Bayron’s narrative to be sceptical to narratives. The storyteller, Bri, as a first-person narrator, works as a detective in the world of both plant-human relationships and of narratives of Western civilization. She is confronted with multiple narratives and continually instructed to distrust these narratives. The reader is thus faced with the same instructions; that narratives and stories can be potential lies, and that they are infused with patriarchal and racist power misuse. Those instructions also infects the reading of Bayron’s narrative: is it possible as a reader to trust what is written within the novels? A YA audience is probably not expected to simply believe the narrative of a fictional fantasy novel to be the *truth*. Yet the performance of truth-telling is appealing and the result is a less dialectical view of history, created *within the reader*, in a conversation between reader and

novel. So, even though Bayron does not use a montage aesthetics to create a multilayered spacetime.

Conclusions

I have read *This Poison Heart* and *This Wicked Fate* through a lens combining an ecocritical perspective with a focus on anti-colonialism and queer feminism. I have read the books as an invitation to re-think the world. Starting with the question of *what novels do*, Wendy Wheeler points out the creative power of metaphor and the need for the reader to read playfully in order to create meaning (2012, 75). In Bayron's novels, this applies both to me as a reader of the novels, and the readers and readings *within* the narrative. Bayron's writing is, I argue, an ecoqueer reading of Western civilization, inviting me as a reader into a counter-narrative. This counter-narrative is created using both traditional or mainstream (fantasy) narratology, materialized metaphors, and critical investigations.

It could be argued, that the plants in Bayron's novels mainly acts as tools for human ends (Keetly 2016, 19-20).. Still, I read the relationship between humans and plants as more complex. In Bayron's narrative, the entanglement of human, more-than-human, plant, more-than-plant, divine, immortal, told and untold, known and unknown, is messy and magic. There are a myriad of motives and metaphorical aspects, that are used to undermine the idea of a Western civilization rooted in the stories of Ancient Greece. The narratological aspects and the clearly political intention of the counter-narrative *are*, in a way, distinctly human, mingling with human understandings of as well plants as stories. Yet, the porosity that telling of the plant-human relationship unveils, the sensory – and dangerous! – contact, that for Bri is inevitable and inherited, blurs the distinction of what is a human and what is plant. This physical porosity finds its' intellectual mirror in Morton's suggestion that ecological thought is also intrinsic to ideas of love, loss, capitalism and what might exist after capitalism, amazement, doubt, confusion, scepticism, concepts of space and time, reading, writing, race, class, gender, sexuality, ideas of self and weird paradoxes of subjectivity and society (2010, 2). In Bayron's telling, Bri's relation with plants renders her a place on the border between human and plant – or, she skews the idea of a humanity separate from the plants, not being with the plants, not co-act with them, is like “telling your body not to breathe” (2022, 227). The bodies can't be separate. Bri's aunt Circe suggests the term “allies”: ”Don't underestimate what you're capable of with them as your allies” (2022, 227), an expression that reminds of Rosi Braidotti statement that “because my gender, historically speaking, never quite made it into full humanity, so my allegiance to that category is at best

negotiable and never to be taken for granted” (2006, 130). From there, Haraway’s suggestion that *we have never been human* (Gane and Haraway 2006, 135) comes to mind, suggesting that (un-)naming our allies, also infects the porosity of our own definition. Similar to this, Bayron’s rewriting of the *white* Western myth of civilization, also argues that this civilization have never been white, never been human, but is rather a mess of complicated and unconscious agencies, black magic, divine entanglements; and violent and secret and cursed narratives. Bayron performs, as does Bri, a digging of counter-memories and counter-narratives, narratives built into bodies; it is a performance of literary critique and a critique of power; and when done within the novels, the critique also calls for a reading where I as a reader read critically all that I thought I knew. This is a dangerous reading (you risk being called a witch, being misunderstood, or abused because of your powers and your insistence on being more-than-human), but a necessary one, where the combination of queer, feminist, black and ecocritical resistance and displacements suggests the power of narrative and embodied metaphors makes up a revolutionary poison.

Works Cited

- Aholainen, Katri. ”Stamens and Pistils in the Same Flower. Queer Posthuman Performativity of Plants in the Finnish Fairy Tale ‘Pessi ja Illusia’.” *Plants in Children’s and Young Adult Literature*. Edited by Melanie Duckworth and Lykke Guanio-Uluru. Routledge, 2021, pp. 30-42.
- Arndt, Susan and Soltani, Omid. “Dream*hoping into futures. Black women in the Harlem Renaissance and Afrofuturism.” *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*. vol. 27, 2022, pp. 199-208.
- Attebery, Brian. *Strategies of fantasy*. Indiana University Press, 1992.
- Barad, Karen. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, 2007.
- Bayron, Kalynn. *This Poison Heart*. Bloomsbury, 2021.
- . *This Wicked Fate*. E-book, Bloomsbury, 2022.
- Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press, 2010.
- Braidotti, Rosi. *Transpositions: on Nomadic Ethics*. Polity, 2006.

Brawley, Chris. *Nature and the numinous in mythopoetic fantasy literature*. McFarland and Company, Inc., 2014.

Buell, Lawrence. *The environmental imagination: Thoreau, nature writing and the formation of American culture*. Belknap Press of Harvard University, 1995.

Butler, Guy. *Medea*. David Philip Publishers, 1990.

Cohen, Jeffrey Jerome. "Forword: Storied matter." *Material ecocriticism*. Edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann. University of Indiana Press, 2014, pp. ix-xii.

Colebrook, Claire. *Death of the Posthuman*. Open Humanities Press, 2014.

Fossheim, Hallvard. "Aristotle on Plants: Life, Communion, and Wonder." *Plants in Children's and Young Adult Literature*. Edited by Melanie Duckworth and Lykke Guanio-Uluru. Routledge, 2021, pp. 43-56.

Gane, Nicholas and Haraway, Donna. "When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway." *Theory, Culture & Society*. vol. 23, 2006, 135–158.

Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 2000.

Foucault, Michel. "Nietzsche, genealogy, history." 1971. Republished in *Aesthetics, Method, Epistemology* (vol. 2). Penguin, 1998, pp. 369–391.

Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, 2005.

Hall, Matthew. *Plants as persons: A philosophical botany*. State University of New York Press, 2011.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.

Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. The University of Chicago Press, 1999.

Heneghan, Liam. *Beasts at bedtime: Revealing the environmental wisdom in children's literature*. University of Chicago Press, 2018.

Heyse, Paul. *Medea*, Projekt Gutenberg-DE, 1896.

Iovino, Serenella. "Bodies of Naples: Stories, matter, and the landscapes of porosity." *Material ecocriticism*. Edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann. University of Indiana Press, 2014, pp. 97-114.

Irigaray, Luce. "What the vegetal world says to us." *The language of plants: Science, philosophy, literature*. Edited by Monica Gagliano, John C. Ryan and Patrícia Vieira. University of Minnesota Press, 2017, pp. 126-135.

-
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. Methuen, 1981.
- Jahnn, Hans Henny. *Medea*. Suhrkamp Theaterver-lag, 1925.
- Keetley, Dawn. *Plant horror: Approaches to the monstrous vegetal in fiction and film*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Klose-Ullmann, Barbara. "The Black Medea: An Introduction" *German-Greek Yearbook of Political Economy*, vol. 3, 2020, pp. 63-77.
- Le Guin, Ursula K. "The critics, the monsters, and the fantasists." *The Wordsworth Circle*, vol. 38, 2007, pp. 83-87.
- Lindbo, Johanna. "Ekonarratologi och metaforanalys." *Ekokritiska metoder*. Edited by Camilla Brudin Borg, Jørgen Bruhn and Rikard Wingård. Studentlitteratur, 2022, pp. 117-136.
- Lönngrén, Ann-Sofie. "Maktkritik och antropocentriska läckage." *Ekokritiska metoder*. Edited by Camilla Brudin Borg, Jørgen Bruhn and Rikard Wingård. Studentlitteratur, 2022, pp. 137-158.
- Manusco, Stefano and Viola, Alessandra. *Brilliant green. The surprising history and science of plant intelligence*. Island Press, 2016
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of fantasy*. Wesleyan University Press, 2008.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
- . *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- . *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press, 2016.
- Novik, Naomi. *Uprooted*. Pan Macmillan, 2016.
- Pollan, Michael. "The intelligent plant." *The New Yorker*, 3 december 2013.
- Rusvai, Mónika. "Vegetal Magic. Agnieszka's Journey to the Understanding of the Vegetal Other in Naomi Novik's Uprooted." *Plants in Children's and Young Adult Literature*. Edited by Melanie Duckworth and Lykke Guanio-Uluru. Routledge, 2021, pp. 88-97.
- Said, Edward. *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. Granta, 2001.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You." *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Edited by Eve Kosofsky Sedgwick. Duke University Press, 1997, pp. 1-37.
- Tello, Verónica. "Counter-memory and and-and: Aesthetics and temporalities for living together." *Memory Studies*, vol. 15, 2022, pp. 390-401.
- Trewavas, Anthony. "Aspects of Plant Intelligence." *Annals of Botany*, vol. 92, 2003, pp. 1-20.

van Zyl Smit, Betine. "medEia – A South African Medea at the start of the 21st century," *Akroterion*, vol. 52, 2007, pp. 1-10.

Wandersee, James H. and Schussler, Elisabeth E. "Preventing Plant Blindness." *American Biology Teacher* vol. 61, 1999, pp. 82-86.

Wandersee, James H. and Clary, Renee M. "Advances in research toward a theory of plant blindness." *Proceedings of the 6th International Congress on Education in Botanic Gardens at Oxford University*. Botanic Gardens Conversation International, 2006.

Wetmore, Jr., Kevin.J. *Black Medea: Adaptations in Modern Plays*. Cambria Press, 2013.

Wheeler, Wendy. "Natural play, natural metaphor, natural stories." *Material ecocriticism*. Edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann. University of Indiana Press, 2014, pp. 67-80.

Att anpassa sig till det radikala:

Neuroqueer kunskap och undervisning i litterär gestaltning

To tear the shit down and build it anew is to engage in the politics of pedagogy, to push pedagogy to the limits of practice and ask whether shoring up the same system over and over again with a slightly different set of tools has anything at all to do with learning.

Manning 2020, 10

Hösten 2022 var jag en av fyra lärare på kursen “Autistiskt skrivande”, del av det konstnärliga forskningsprojektet med samma namn, vid konstnärliga fakulteten på Göteborgs universitet. Kursen gavs inom ramarna för ämnet Litterär gestaltning, och var en distanskurs på kvartsfart med timmeslånga digitala träffar två gånger i veckan. Studenterna på kursen definierade sig som autister, och förutom det egna skrivandet innehöll kursen filosofiska och aktivistiska ingångar till autism. Den här artikeln är ett försök att utifrån erfarenheterna från undervisningen på kursen formulera ett antal ingångar, eller utgångspunkter, förslag, förskjutningar eller förkastanden, kring (o)möjligheten att undervisa i konstnärligt skrivande och läsande, på neuroqueera premisser.

Texten kommer röra sig mellan det radikala, det kanske utopiska, och det oerhört konkreta. Den kommer beröra frågor om diagnos och identifiering; makt, röst och motstånd. Den placerar sig mellan idéer om Konsten, om Språket, om Kunskapen och Pedagogiken – och den cirkulerar hela tiden kring det neuroqueera – specifikt det autistiska men också det i bredare bemärkelse neurodivergenta. Kanske kan denna texts projekt inte formuleras i form av en fråga, men om det hade varit möjligt, hade frågan kanske varit: Hur kan en autistisk världsbild utgöra en konstnärlig tillgång på det litterära fältet och (hur) är det möjligt att undervisa i detta? Kanske kan denna texts projekt endast formuleras genom försöket att formulera frågor. Alternativt kan projektet formuleras som argument och krav: 1, det krävs en radikal omstrukturering av det högskolepedagogiska systemet för att det ska bli möjligt att tillvarata den potential som finns i såväl det neurodivergenta som det konstnärliga sättet att förstå och angripa världen. 2, detta är nödvändigt, inte enbart utifrån demokratiska perspektiv utan för att den pedagogik som utesluter vissas tänkande också innebär en begränsning för vad som är möjligt att tänka – en begränsning som *mänskligheten*^{vi} idag inte har råd att hålla kvar vid.

Artikeln arbetar utifrån ett antal rubriker, ämnade att förstås som olika ingångar till den situation kursen innebar, och de premisser mina tankar utgår från. Den inleds med en begreppspresentation, rör sig genom en maktdiskussion, och landar i en anarkistisk, radikal öppning mot en alternativ sam-/framtid.

NÅGRA BEGREPP OCH HUR DE KAN ANVÄNDAS FÖR ATT TÄNKA

Neuroqueer

Begreppet *neurodiversitet* har de senaste åren blivit något mer utbrett som ett alternativ till ett medicinskt perspektiv på neurofunktion. Det syftar till att lyfta fram hur populationer (inte enskilda individer) består av en mängd olika sätt att fungera kognitivt, affektivt och sensoriskt. Det dominerande sättet att fungera beskrivs då som *neurotypiskt*, det minoritära som *neurodivergent* (Bertilsson Rosqvist et al 2020, 1). Nick Walker myntade (i diskussion med andra neurodivergenta personer) begreppet *neuroqueer* 2008, vilket syftar till att förstå ett neurodivergent funktionssätt genom ett queert filter. Begreppet används både som adjektiv och verb (att vara neuroqueer och att neuroqueera), knyter an till en aktivistisk praktik och en motståndsrörelse som inte låter sig inordnas och definieras, utan är i ständig förhandling och förskjutning. Walker lyfter fram hur neuroqueerande bland annat kan innebära:

Engaging in practices intended to undo and subvert one's own cultural conditioning and one's ingrained habits of neuronormative and heteronormative performance, with the aim of reclaiming one's capacity to give more full expression to one's uniquely weird potentials and inclinations.

Engaging in the queering of one's own neurocognitive processes (and one's outward embodiment and expression of those processes) by intentionally altering them in ways that create significant and lasting increase in one's divergence from prevailing cultural standards of neuronormativity and heteronormativity.

Walker 2021

I *Authoring Autism* (2018) uppmärksammar M. Remi Yergeau med hjälp av ett neuroqueerteoretiskt ramverk språkliga stereotyper och retoriska fenomen som förnekar autistiska personer agens och möjlighet till självdefinition. Med hjälp av berättelser som metod för Yergeau fram en alternativ, autistisk retorik genom att framhäva autisters queera tillgång till språk, och framställer autism som ett narrativt tillstånd där autister är de bäst rustade personerna för att definiera sin erfarenhet. Yergeau hävdar att autism kan vara ett queert sätt att uppleva och agera i världen, som samtidigt omfamnar och förkastar det

retoriska, och visar därmed hur en sådan autistisk retorik kräver en omkonceptualisering av retorikens själva väsen.

Autistisk poetik

I *Autistic Disturbances* (2018) undersöker Julia Miele Rodas vad hon kallar ”autism poetics” i den engelskspråkiga kulturkanon från 1700-talet till 1900-talet. Hon konstaterar att ”autism har ett särskilt språk, ett språk som i stor utsträckning har erkänts, undersökts och beskrivits av kliniska teoretiker, litteraturvetare och autistiska aktivister” (2018, 3). Genom att använda en sådan medicinsk modell som grund för definitionen av ”autistiskt språk” bygger hon vidare på redan existerande uppfattningar om ett slags autismpoetik. Trots titelns anspelning på Leo Kanners på många sätt problematiska och våldsamma artikel som myntade termen autism,^{vi} fokuserar Rodas på *litterärt* autistiskt språk snarare än på den medicinska patologiseringen av autistiskt språk. Därmed undergrävs idén om autistiskt språk som en *störning*, och autismpoetiken blir därmed ett sätt att omförhandla och återta terminologi, språkliga agens, och makt.

Yergeau och Rodas arbetar alltså båda utifrån ett språkligt fält, i en undersökning av hur språk och makt förhåller sig till narrativitet och konst, samt neurodivergens. Båda arbetar både *med och mot*, den medicinska modellen för autism och den patologisering som görs av autistiskt språkbruk. Det är ett arbete med förskjutningar, ifrågasättanden och omformuleringar. Särskilt Yergeau utgår från en tydlig ståndpunkt som själv autist, och går in i sitt projekt med ilska, motstånd och frustration, vilket bidrar till att affektion blir en del av retoriken. Rodas å andra sidan låter den autistiska poetiken glida in i den akademiska texten, vilket gör att texten samtidigt blir, delvis performativ.

Monotropism

Begreppet monotropism har använts för att förklara varför autister ofta utvecklar specialintressen inom vilka de utvecklar en bred kunskap (Murray et al., 2005; Murray, 2018). Monotropism är den tendens hos oss som autister att starkare dras in i våra intressen än neurotypiker.^{vi} Teorin om monotropism bygger på en modell av sinnet som ett ”intressesystem”: Alla är intresserade av många saker, och intressena hjälper oss att rikta vår uppmärksamhet. Olika intressen är framträdande vid olika tillfällen. I ett monotropt sinne tenderar färre intressen att väckas vid varje tidpunkt, och de drar till sig mer resurser och energi, vilket gör det svårare att ta

itu med saker som ligger utanför detta uppmärksamhetsfält (Murray, 2018). Det monotropa intresset är dessutom starkt präglat av *känsla*, med Murray et als ord ”charged with feeling” (Murray et al 2005).

Fusing

Ralph Savarese skriver i *See it feelingly: Classic novels, autistic readers, and the schooling of a no-good English professor* (2018) om att läsa tillsammans med autister. Där ifrågasätter han autismforskningens fokus på autisters *brister* och utforska i stället hur autistiska sinnesintryck kan bidra produktivt till läsprocessen. Savarese skriver:

Though you wouldn't know it from prevailing stereotypes, autistic do experience this emotion and quite intensely. In fact, it often overwhelms them. Stephen Shore, for example, speaks of “fusing” with another’s suffering, whether real or imagined, of being so attuned to the pain that it becomes his own.^{vi}

(Savarese 2018, 18, Shore 2003)

Fusing innebär här en form av sammansmältning och upplösning mellan subjekt och objekt. Den autistiska upplevelsen blir då ett ifrågasättande av möjligheten att avgränsa individer och kroppar. Sammansmältningen sker genom känslan, och kan uppkomma i mötet med människor (vilket den autistiska psykoterapeuten Steph Jones beskriver som en tillgång i sitt arbete med klienter^{vi}) men även i mötet med icke-mänskliga djur (något som beskrivs av Temple Grandin i *Animals in Translation* (2005)), med saker – eller som i Savareses fall med texter.

Jag vill använda teorierna om monotropism och fusing^{vi} för att etablera en grund för hur en autistisk perception kan fungera, och undersöka hur detta kan bli både problem och tillgångar i både inlärnings- och utlärningsprocesser, samt i en konstnärlig praktik. Här blir det tydligt hur konst, pedagogik och en helt basal, privat, upplevelse av världen, smälter samman. Både som lärare och författare funderar jag mycket på hur jag ska förhålla mig till detta, och hur detta relaterar till frågor som: *Vad är kunskap?* Monotropismen koncentrerar uppmärksamheten, vilket gör att delar premieras före helheter – medan det motsatta oftast gäller i neurotypiska kunskapssammanhang; och fusing innebär en form av kunskap som erfars via sinnen och känslor – en emotionell och sensorisk kunskap som också ofta nedvärderas i akademiska sammanhang. Centralt för införandet av nya begrepp är maktperspektivet; vad som är en fördom och vad som är ”fakta”, vad som är hänsyn och vad som är förminskande, vad som är norm och vad som är

(uppskattat eller nedvärderat) normbrott. Här är gränserna ofta oklara och handlingars intentioner och resultat kan ofta innebära ett glappande, ett överlappande, en etisk förskjutning i ett grumligt landskap. Jag vill dock poängtera här hur begrepp som monotropism och fusing kan användas för att förstå egna och andras upplevelser, och jag ser dessa teorier som grundläggande för den *läsning* och det *språk* som jag vill undersöka och utgå ifrån.

Sinnligheten, spiritualiteten, hinnan.

Liselott Olssons, Ebba Theorells och Gunilla Dahlbergs projekt *Språkets magi* handlar om språkets alkemi och utgår från frågan om vad ”boklighet” kan vara för något, och vad som står på spel i språkandet?^{vi}

‘Oh it isn’t about anything, we didn’t write anything in it’. The book is about all it brings into relation. The book is the condition for an emergent account of a language in the making. ‘Yeah, I started to draw a palm tree and a beach and then Agnes saw that and wanted to do the same thing, and then Ella followed and so on and so on ... That’s what the book is about.’

Manning 2020, 6; Olsson et al 2015)

Det som skildras här är en kollektiv process där språket och texten blir ett görande som byggs och byggs om i en relation baserad på associationer. Olsson et als projekt handlar om barns arbete med text, men Erin Manning använder exemplet för att även peka på hur språkets alkemi är en del av den neurodivergenta världsuppfattningen, och hur denna kan användas för att radikalt omforma idén om världen och kunskapen om den. Det som blir synligt i exemplet är språkets möjligheter i relation till bokens, liksom det kollektiva språkgörandet. Liknande situationer uppstod under kursen ”Autistiskt skrivande”.

Rent konkret bestod undervisningen av timmeslånga digitala lektioner, där de flesta var seminarier där alla deltog genom att prata eller skriva.^{vi} Vissa seminarier utgick från teoretiska texter, men de flesta var diskussioner om deltagarnas egna texter. I dessa samtal uppstod en form av alkemi, eller en textens fusing. Texterna började tala med varandra. Impulser och associationer formulerade sig genom språk, blev ett ”language in the making”, cirklade runt, kändes igen, ordens textur och ljudlighet, liksom hur de ser ut på pappret, uppmärksammades och tilläts leda diskussionen.

Detta resulterade i en mängd begrepp. Sinnligheten, spiritualiteten och hinnan är endast tre begrepp, men de olika begreppen som uppstått glider också in i varandra. Sinnligheten introducerades av en av kursens lärare, i en filosofisk kontext utifrån en fenomenologisk teori. Men begreppet följde därefter med in i textsamtalen och blev centralt för förståelsen av

texterna – såväl innehåll som form. Sinnligheten handlade då inte endast om hur texter förmedlar sinnliga upplevelser, utan om hur det känns att läsa texten (hur ordens placering på sidan får ögonen att hoppa, hur orden känns och smakar, hur igenkänning påverkar ordens smak, och så vidare), och hur det känns att läsa texten *i detta sammanhang*.

Spiritualiteten kom in som en parallell till det akademiska, och det som i en neurotypisk miljö skulle klassats som ”flummigt” tilläts allvar. Spiritualiteten tillät också en diskussion kring glidningen mellan ett slags magiskt tänkande, och ångestfyllda upplevelser – detta innebär att upplösa idéer om hur erfarenheter ska värderas, men också att en speciell form av fokus och uppmärksamhet utvecklas kring hur saker känns, hör samman, associeras, och läcker in i varandra.

Hinnan konkretiserar det spirituella, och är ett eget begrepp. Hinnan kan referera till en känsla av att vara ”bakom en hinna”, inte fullt ut i världen – oftast refererat till i den formen som en upplevelse av att vara i sociala sammanhang. Hinnan blev samtidigt ett område *mellan*, ett slags utrymme där saker kan vara komplicerade (både hemska och underbara), och ett gränsland där odefinierade saker och frågor är det som präglar upplevelsen. En kan uppleva hinnan – som en begränsning eller en form av öppning eller övergång – och en kan vara den – att vara mellan värld och språk, mellan tanke och känsla, vara den grej som för samman.

DISCIPLINEN: DEN LITTERÄRA GESTALTNINGEN

Erin Manning använder sig i ”Radical pedagogies and metamodelings of knowledge in the making” (2020) av Félix Guattaris begrepp ”transversality” som handlar om hur institutioner kan genomlysas, förstås och slutligen omformas. Manning använder begreppet dels för att visa hur institutionen, eller disciplinen, relaterar till sin omgivning, dels för att peka på hur synen på specifikt autism formas av institutionen, men där den autistiska rörelsen (det Manning kallar ”wander line”) innebär ett motstånd som utmanar de idéer om kunskap som finns inuti institutionen.

A discipline carries the weight of an institutional matrix. It is a map, its contours drawn in advance. A language that speaks cogently of what is to be included and left out.

A discipline is not intransigent. Bent by the demands of the moment, it is capable of reorientation. Too much displacement and it loses its consistency, however. A certain dependence on the contour is required.

A discipline is a shorthand for what does not need to be said about how knowledge crafts itself in the formatting of what comes to be known as evaluation.

Manning 2020, 5

Att förstå den konstnärliga högskoleutbildningen i form av en disciplin eller institution innebär att se hur en utbildning som noggrant poängterar ett annat kunskapsgörande än det akademiska, ändå bär på traditioner och idéer om vad kunskap, och konst, är. Kursen Autistiskt skrivande, gavs inom ramarna för ämnet Litterär gestaltning, vid konstnärliga fakulteten på Göteborgs universitet. Litterär gestaltning fungerar därmed som den disciplin inom vilken skrivandet kontextualiseras, görs, förstås. Vad innebär det? Vilken sorts disciplin är detta? På litterär gestaltungs hemsida uttrycks det att:

Utifrån en folkbildningstradition, där kunskap är något som skapas tillsammans, hjälper studenter och lärare varandra att utveckla förståelsen av vad litteratur är och kan vara.^{vi}

Kunskap är alltså, inom ramarna för denna disciplin, en form av förhandling och omvandling, ett görande och en förskjutning snarare än ett traderande. Men enligt Manning och Guattari innebär en disciplin alltid att det finns regler (uttalade eller outtalade) för vad som ska inkluderas och vad som ska uteslutas, konturerna är ritade i förväg, och även om dessa kan förskjutas, måste de upprätthållas för att inte institutionen ska förlora sin betydelse. Den ambition att lära av varandra, i en sorts platt struktur, framstår utifrån detta som omöjlig – men kanske handlar det snarare om olika grader i ett kontinuum än någon form av antingen eller. Invävt i både specifikt Litterär gestaltning, och i konstnärliga fakultetens verksamhet överlag, finns ett arbete med ifrågasättande av strukturer och normer, bland annat utifrån teorier om dekolonialisering (Mignolo, 2018) och avlärande eller unlearning (se exempelvis hooks, 1994). Detta innebär att ett kritiskt och ifrågasättande tänkande är invävt i institutionen. Motståndet mot institutionen, utgör därmed en del av kartan – men, när motståndet är del av kartan, finns också regler för hur motståndet ska göras. Genom att öppet uttala institutionens motstånd mot sig själv – den framstår som en motvillig institution – erkänns och godkänns en viss typ av bråkighet. Samtidigt är det tydligt, att Göteborgs universitets utbildning i Litterär gestaltning har en hög status på den svenska litterära scenen, och att den står för en form av ”kvalitet” – disciplinen upprätthåller sin status på fältet genom att uppmuntra det kvalitativa – en kvalitet som bestäms utifrån vissas parametrar. Och relationen mellan motstånd och reproduktion av såväl litteraturens former, innehåll och kunskapstradering framstår som ytterst komplex.

Inom Litterär gestaltning diskuteras kontinuerligt *hur* en kan läsa, och hur detta relaterar till skrivandet. Jag poängterar *läsandet* här, snarare än skrivandet, eftersom jag ser läsandet som mer centralt för en diskussion som handlar om upplevelse av världen, och kunskap – det relaterar också tydligt till begreppen monotropi och fusing, vilka i princip kan förstås som filter för hur en autistisk *läsning* kan begripliggöras. Litterär gestaltsönskan är att studenterna ska lära sig ett slags konstnärlig läsning. Det är dock inte helt tydligt vad en sådan är – vilket i sig är den viktigaste poängen – att stanna i frågan utan att definiera svaret.

Rita Felskis *Uses of Literature* (2008) och Toril Moi *Revolution of the Ordinary* (2017) har de senaste åren fått ett stort genomslag inom litteraturvetenskapen. Dessa texter handlar om att läsa ”utifrån texten” eller ”på textens premisser” – som ett brott mot en litteraturvetenskaplig tradition att läsa *genom* teori. Litteraturvetenskapen och det skönlitterära skrivandets förhållande till varandra präglas av både avstånd och närhet – en relation som också varierar kraftigt mellan olika tider. Jag lyfter här denna tendens inom litteraturvetenskapen, för att visa på hur det också utanför disciplinen för Litterär gestaltning finns en önskan om att se texter som i sig själva bärare av kunskap. För det är så läsningen inom ämnet vill vara. En läsning där texten står i fokus. Samtidigt är det nödvändigt att utifrån detta ställa sig frågan: Hur öppen kan en läsning vara? Vad innebär ”textens premisser” och hur förhåller de sig till författaren (och en eventuell intention hos denna)? Toni Morrisons *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (1992) handlar om att läsa som *svart kvinnlig författare*, om läsande i relation till det egna skrivandet, och läsande ur en minoritetsposition. Här synliggör Morrison dels den egna positionen, dels hur en vit manlig författarposition får konsekvenser för hur litteraturen (såväl det enskilda verket som traditionen) utformas. Det blir här tydligt, att texten, disciplinen, tänkandet, också är knutet till den som skriver, tänker, erfar, deltar. Ur ett neuroqueert perspektiv, öppnar Morrisons sätt att genomlysa litteraturen utifrån den egna blicken som en utifrånblick, upp för en möjlighet att på samma sätt kritisera parallellt med ett omfamnande – för Morrison läser trots kritiken, med en form av kärlek. På samma sätt menar jag att en läsning genom en form av fusing, innebär ett radikalt omfamnande, men inte nödvändigtvis en okritisk inställning. Den autistiska läsningen genom en intensiv känsla och ett detaljfokus på ordens ordighet, öppnar för en ny syn på ”textens premisser”.

Nieminen och Pesonen beskriver i ”Anti-ableist pedagogies in higher education: A systems approach” (2022) dels ett behov av en radikal förändring av utbildningssystemet, där de ser

inkludering som ett totalt otillräckligt förhållningssätt (jag återkommer till detta), dels hur utbildningssystemet är uppbyggt av flera lager av system, inuti system. Det minsta systemet är mikrosystemet, vilket utgörs av den närmsta lärmiljön (i fallet med Autistiskt skrivande, är mikrosystemet den lilla grupp om fyra studenter och en lärare i vilken textsamtalen hölls – denna utgjorde på många sätt en egen bubbla i de större systemen), därefter följer mesosystemet (fakultetsnivå), exosystemet (den bredare omgivningen på universitetet), makrosystemet (universitetet som koncept), och slutligen det de kallar chronosystem:

Chronosystem: Changes over time – but whose time?

The chronosystem refers to the temporal aspect of belonging and how these ideas and their interplay with all the systems is developed and reflected differently over time.

Nieminen & Pesonen 2022, 10

När det gäller Litterär gestaltning, kan chronosystemet sagas utgöras både av idéer om utbildning inom konst, men också konstvärlden i stort. Frågor som här aktiveras är hur olika former av perception värderats på olika sätt i olika tider och på vilka premisser. Exempelvis förhåller sig konsten som koncept till idéer om ”geniet” – vilket inkluderar ”det galna geniet” – samt traditioner av så kallad ”särlingskonst”, alltså konstnärer som devis står utanför konstmarknaden, eller är autodidakta. Under olika perioder har inställningen till konstutbildning kontra idén om det medfödda geniet haft olika ställning. Vilket innebär att en författare som skriver ”annorlunda” kan omfamnas av det litterära etablissemangen. Ett sådant ”annorlunda” skulle kunna vara neuroqueert. Dock görs detta alltid inom ramarna för en konstmarknad. Systemet avgör vem som tillhör – men också *hur* tillhörigheten görs. Ett ”annorlunda” varande kan i dessa fall närmast fetischeras av en neurotypisk publik. Beträktandet av det ”annorlunda” sker då utifrån, och bidrar till en begränsad tillhörighet – där tillhörigheten närmast har sin grund just i icke-tillhörigheten.

Jag har här försökt att (extremt kort) redogöra för några av de premisser inom vilka Litterär gestaltning som institution verkar. Det är ett komplext fält av tillhörighet och uteslutande, motstånd inifrån, definitioner och identiteter och förkastande och försök efter försök att göra annat (fast på ett Kvalitativt och Riktigt sätt). Var går gränsen mellan den poetiska perceptionen och den autistiska? Enligt Rodas är dessa överlappande. Jag menar att det autistiska och det poetiska kan vara samma – men att koncepten arbetar i olika maktordningar, där det ena patologiseras och det andra upphöjs, och gränsen mellan vad som är vad, görs inom ramarna för strukturella system för uteslutande, samt av en marknad – som i sin helhet fungerar på neurotypiska premisser.

STUDENT OCH/ELLER LÄRARE

Den Litterära gestaltningens pedagogik bygger alltså i någon mån på en icke-gräns mellan student och lärare. I arbetet med kursen i Autistiskt skrivande upplevde jag ofta denna icke-gräns: att jag, som skrivande person, och som autist, lärde mig så *mycket* av studenterna. Ändå är det i sammanhanget väsentligt att säga något om lärarrollen i detta.

Inom lärarutbildningen framgår det tydligt att läraren förväntas inta en neurotypisk roll, och att det neurodivergent placeras hos studenten eller eleven, exempelvis formulerat som ”elever med särskilda behov” (Nygren, 2023). Detta innebär att den neurodivergenta kunskapen inte ses som något som premieras eller bör läras ut. Möjligtvis som en aspekt som kan ”accepteras” eller ”tillföra ett perspektiv”, men främst som något som ska tas hand om och hanteras. Bertilsson Rosqvist et al argumenterar för behovet av neurodivergenta lärare (då specifikt inom högskolan, men inte enbart inom konstnärliga ämne), inte bara i form av förebilder (även om detta är en viktig aspekt), utan för att ett neurodivergent sätt att tänka kan ge fördelar i en undervisningssituation, både praktiskt och mer abstrakt, och för att det tillgängliggör neurodivergenta öppningar mot kunskap. Frågan handlar också om makt: Vem lär vem och vem får tala för vem? Vilka röster blir hörda och vilka förväntas anpassa sig?

För kursen Autistiskt skrivande, blev frågan aktuell genom väldigt konkreta aspekter: Hur utforma en kurs som är tillgänglig? Hur göra det utifrån existerande lärplattformar? Vilket sätt att kommunicera gör det möjligt att skapa den kurs vi vill göra och behöver? Vi var fyra lärare som arbetade med kursen – med olika behov och idéer sinsemellan – vilket visar på hur det också är omöjligt att se det autistiska som något enhetligt (vilket också blev tydligt i studentgruppen: det handlar snarare om autismer). Vilket innebar att utformningen av kursens olika delar i någon mån varierade. Jag kan efteråt tänka att det hade varit bra om det varit lite mindre variation i det som kan benämnas det ”praktiska”. Samtidigt visar detta att ”det praktiska” (kommunikationen med studenterna, information och hur och när den ges, undervisningsform, inlämningsform, filformat, strikthet kring deadlines eller förståelse för sena inlämningar, och så vidare) aldrig kan separeras från den aktivitet som ”själva undervisningen” utgör. Det är det praktiska som ((o)möjliggör)gör kunskapen. Att arbeta som autistisk lärare i en autistisk studentgrupp innebar att jag också kunde använda mig av min sårbarhet som en form av kunskapskälla (detta kan givetvis vara problematiskt, men min

erfarenhet i just detta sammanhang är att det gav studenterna en form av ny syn på egna behov när läraren inte framstod som behovslös).

DEN VITA NEUROTYPISKHETEN OCH DEN VITA NEURODIVERSITETEN

Schmulsky, Gobbo och Vitt lyfter i artikeln ”Culturally Relevant Pedagogy for Neurodiversity” (2022) hur det som kallas ”culturally relevant pedagogy (CRP)” kan användas som ett sätt att arbeta med neurodiversitet inom pedagogik. De redogör för hur CRP har sin grund i ett antirasistiskt arbetssätt, samt i en amerikansk kontext. CRP innebär att uppvärdera mångfald och att aktivt dekonstruera vit hegemoni inom utbildningssystemet. Perspektivet fokuserar på tre områden: akademisk framgång, mångkulturell kompetens och utveckling av kritiskt samhälleligt medvetande (2022, 682). För Schmulsky et al skulle en neurodivergent kultur kunna ses som just en kultur, på samma sätt som en icke-vit, och därmed bli utgångspunkt för CRP.

Från ett svenskt perspektiv är det uppenbart att diskussionen ser annorlunda ut. Idén om kultur, multikulturalism, och ojämlikhet formuleras annorlunda i Sverige. Tobias Hübinettes *Att skriva om svenskheten. Studier i de svenska rasrelationerna speglade genom den icke-vita svenska litteraturen* (2019) och Hübinettes och Catrin Lundströms *Vit melankoli: en analys av en nation i kris* (2020) ger perspektiv på den så kallade ”nordiska exceptionalismen” – som å ena sidan ser just nordisk, och specifikt svensk, vithet som ”extra vit” och å andra sidan ser den svenska kulturen som fri från rasism – genom att både uppmärksamma och utmana den. Denna idé om vithet, går också hand i hand med tankar om funktionalitet – det Nieminen och Pesonen refererar till som ”ableism”: hur klustret nation/ras-funktion-pedagogik sammanfaller blir tydligt i Emma Vikströms avhandling *Skapandet av den nya människan: Eugenik och pedagogik i Ellen Keys författarskap* (2021), där Keys pedagogik relateras till en rasbiologisk tradition som förutom att handla om specifikt ras, också knyter samman rasbegreppet med funktionalitet. Vithet tycks alltså inbegripa en speciell sort (neurotypisk) funktionalitet – och enligt Vikström bygger den pedagogik som Key lägger grund för och som ännu influerar svensk skola i någon mån (med utgångspunkt i tankar om att ”värna om” barnet, och nationen genom barnet) på att denna vita funktionalitet måste bevaras.

Schmulsky et al:s ingång till CRP presenterar ett alternativ till denna pedagogik som grundläggs hos Key. Vad jag dock saknar i deras diskussion är en undersökning av intersektionen neurodiversitet och vithet. Jag uppfattar nämligen att en sådan finns^{vi} – på två

plan; dels den vita neurotypiskhet jag ovan nämnt – men också en vit neurodivergens: Idén om den autistiska personen som en vit, semi-ung, medelklasskille. *Hur* neurodiversitet fungerar på ett strukturellt plan är starkt beroende av *vem* som besitter neurodivergensen och vad denna ”har råd” att göra med sin neurodivergens. Detta berör en större diskussion om intersektionalitet och strukturellt förtryck, som också infekterar kunskapsproduktion och manar till diskussion om hur traditioner traderas, hur olika positionen, begrepp och möjligheter rasifieras och diagnosticeras – allt på ett ytterst komplex sätt. Manning beskriver hur urfolks kunskap presenteras som ett slags ”side-dish” inom ramarna för ett neurotypiskt, västerländskt utbildningssystem – vilket innebär en fetisivering av urfolk per se. Detta, menar Manning, är inte något som sker vid ett specifikt tillfälle, utan det är inbyggt i pedagogikens förutsättningar – en förändring kräver alltså en genomgripande avkolonisering (2022, 10).

Här uppmärksammas hur det neurotypiska också är västerländskt – att föreställningen om den normala funktionen bygger på ett västerländskt tankesätt, vilket gör neurodivergens till ett överflödigt begrepp i (vissa) icke-västerländska sammanhang – men som också diagnosticerar det icke-vita som neurodivergent i en västerländsk kontext. Jag tänker att det finns stora möjligheter för en neurodivergent pedagogik att hämta inspiration från dekoloniala pedagogiska traditioner, och att den neurodivergenta filosofin också söker sig mot det icke-västerländska – samtidigt som det finns risker för appropriering i den rörelsen. Att i detta sammanhang uppmärksamma hur det finns skillnad mellan skillnader – olikheter i hur förtryck utifrån olika premisser fungerar, är ytterst viktigt: om en uppmärksam jämförelse görs – istället för enbart ett påpekande av likheter (vilket Manning ibland riskerar att hamna i) – kan en jämförelse mellan förtryckssystem och intersektionella strukturer, maktutövanden och motståndskamper bidra till en radikal förskjutning och en omformulering av kunskapsnarrativ.

VAD ÄR KUNSKAP

Inom svensk och västerländsk pedagogisk tradition uppmärksammas ofta tre former av lärande eller idéer om kunskap: det behavioristiska, det kognitivistiska och det sociokulturella. I det förstnämnda ses lärande i relation till beteenden, som genom repetition ska förändras och utvecklas. Synen på kunskap är att den ”skall vara objektiv, observerbar och byggas upp och befastas genom drill och övning” (Säljö 2004, 75). Det kognitivistiska perspektivet fokuserar på begrepp och metaforer som sätt att förstå och tillägna sig världen,

och har ett konstruktivistiskt kunskapsbegrepp i centrum där ”kunskap är något som människor aktivt skapar, det är inget som finns som en färdigförpackad storhet som man kan ta till sig” (Säljö 2004, 80). Slutligen ser det sociokulturella perspektivet kunskap och lärande som en kollektiv process, där lärande och utveckling ses som sociokulturella företeelser, som därför kommer skilja sig åt mellan olika kulturer, samhällen och epoker (Säljö 2004, 85).

Dessa perspektiv tycks å ena sidan kompletterande och rimliga – om än motsägelsefulla: att se kunskapen som objektiv går ju emot idén om den egenskapade kunskapen, och det sociala perspektivet motsäger tanken att kunskapen görs hos individen. Å andra sidan, upplever jag att det finns en maktaspekt som eventuellt osynliggörs, som handlar om vad den sökta kunskapen *kan vara, varifrån den kommer, vilken riktning och form* den tar, och hur den förhåller sig till begrepp som ”begriplighet” och ”förståelse”. I antologin *Konstens kunskap* (2021) diskuteras ett antal avhandlingar inom konstnärlig forskning, utifrån hur de förhåller sig till begreppet kunskap, och hur kunskap kan ”produceras”. Här är kunskapsbegreppet vidgat. Det kan handla om en hantverksmässig, visuell, sensorisk eller performativ kunskap. Något som rör sig i ett ”görande, ett samtalande, ett essäistiskt prövande [...], att ’göra teori’” (Nyberg och Östlund 2021, 8). Kunskapen är här inte något som ska ”skapas”, den finns redan, eller snarare, den blir i varje stund, i detta ”görande”.

Kunskapens *form* hör samman med kunskapens *ägare/subjekt*. Den kunskap som ”görs” inom konstvärlden är inte (alltid) mindre begränsad än den som görs inom ramarna för ett pedagogisk system. Det handlar om hur olika personer kategoriseras, klassificeras, placeras i förhållande till varandra. Kunskapen är alltid en förhandling – som, på ett konkret plan, sker i relation till vad Nieminen och Pesonen kallar ”kunskapsekonomi” – alltså ett sammanhang där kunskap blir värdefull på en kapitalistisk marknad. Nieminen och Pesonen uppmärksammar hur det skett en viss förändring här i förhållande till neurodivergens: Personer som ”tänker annorlunda” ses *i vissa fall* som värdefulla för denna marknad (2022, 1)

Kunskapen synliggörs här som en marknadsvara, som ger individen en form av kapital – samtidigt som den snävas in till att bli just detta för marknaden värdefulla. Nieminen och Pesonens resonemang rör sig inom ramarna för marknaden, i det att de framhäver hur en diversiv population, med olika sorters kunskaper, bör gynna marknaden, och den okända framtidens behov (2022, 2).

Kunskapen omformuleras inte direkt här, men det görs en öppning mot *Andras kunskap*. Eller Andras sätt att skapa/tillägna sig/hantera kunskap. Schmulsky et al pekar vidare på hur

kunskap (i linje med det sociokulturella perspektivet) är knutet till kultur – och lyfter därmed ett slags mot-kunskap, genom ett ifrågasättande av *vilken* kunskap som är relevant för *vem* – en fråga som i relation till ovan nämnda kunskapsekonomi kan ställas i termer av: vem tillhör ekonomin? (2022, 682).

Slutligen vill jag lyfta hur Manning navigerar kring kunskapsbegreppet i relation till dekoloniala praktiker och radikal pedagogik. För Manning är dekoloniala perspektiv nödvändiga för att möjliggöra en neurodiversivt omformulering av utbildningssystemet (2022, 1), men kunskap som sådan måste också tänkas om:

[...] not as a reclaiming of the site of knowledge as we live it but as an operation of transversality that challenges all the we have come to understand as knowledge.

(2022, 4)

But like the child who is not an empty vessel, knowledge is not a form. The child in the indefinite reminds us that knowing is a verb that worlds, and as such must never be reduced to a set of retrievable operations. Knowing is not about filling a person up. Knowing is about finding a way, fielding a map.

(2022, 7)

Manning påpekar alltså att vi måste utmana allt vi tror att vi vet om kunskap. Kunskapen är ett verb som ”världar”, den låter sig inte fångas eller beskrivas, i någon form av struktur, eller antistruktur, kunskapen finns alltid bortanför, den är ett erfarannde som aldrig fullt ut kan vara begripligt. Den är en hunger och en mättnad, en karta som omformas och omformas igen. Jag känner när jag läser detta: En så stark bekräftelse. Jag begär att få vara i detta, i en form av monotropiskt intresse där *allt* formuleras i denna rörliga kunskap, i en form av fusing där min kunskap är en kropp som känner en annan kropp, en huskropp, en trädkropp, en textkropp, en djurkropp, en tidskropp. En intensitet som inte kan begränsas, som endast begränsas (eller o-begränsas!) av sin totala koncentration, av sin allomfattbarhet, sin rörelse, sitt dallrande.

Och ändå: Hur ska jag kunna tänka på kunskap, när jag arbetar på ett universitet, när jag måste skriva en kursplan? Hur navigera mellan det reglerade och det gränslösa? Jag har inget svar, jag har kanske önskan, och tvetydigheter.

FUCKA UPP: INKLUDERING ELLER SEPARATISM

Redan innan kursen Autistiskt skrivande startade uppkom frågor och debatter.^{vi} En av dem handlade om *vilka som ska kunna söka*. Ur ett neurodivergent perspektiv ansåg vi att det var viktigt att alla kursdeltagare identifierade sig som autistiska (dock inget krav på diagnos – se ovan). Det vill säga, ett separatistiskt rum. Detta eftersom ett neuromixat rum – bestående av

både autistiska och icke-autistiska personer, tenderar att falla in i socialitetsmönster som främjar neurotypiker (detta kan såklart hända också i separatistiska rum, bland annat eftersom en som autist ofta vant sig vid anpassning eller maskering). Från universitetets sida var det dock omöjligt att utforma en kurs med ansökningsanfaranden som var ”diskriminerande”. En kurs med en kursplan, som ger studenten högskolepoäng, måste kunna sökas av ”alla”. Lösningen blev då att kursen Autistiskt skrivande lades utanför detta system: Det gick alltså inte att få högskolepoäng för den, inte heller var den studiemedelsberättigad – men det fanns då heller inget krav på att kursen skulle ha en kursplan. Detta innebär såklart att en ny diskrimineringsgrund uppstod: Endast de som har råd att läsa en kurs utan studiemedel kunde genomföra kursen. Detta visar på hur konkreta, ekonomiska förutsättningar är beroende av att (neurotypiska) strukturer upprätthålls.

Nieminen och Pesonen argumenterar för att störa den akademiska strukturen:

Anti-ableist pedagogies do not seek to complement the academic knowledge production processes that have thus far been largely inaccessible for disabled people, but to disrupt them. An anti-ableist teacher centers care and collective access in teaching, even though these values might run contrary to the overall values of higher education.

(2022, 6, min kursivering)

Medan Schmulsky et al föreslår ett arbete som ”ökar inkludering och känslan av att tillhöra en institution”:

These suggestions are not intended to replace traditional disability supports; rather they are designed to increase inclusion so that students develop confidence knowing they belong at the institution.

(2020, 682, min kursivering)

Dessa ingångar utgör två olika strategier. Att arbeta med eller mot systemet. Att utgå från de strukturer för förändringsarbete som redan finns, eller att inta ett kritiskt förhållningssätt till just dessa. Jag vet ännu inte var jag ska ställa mig i frågan. Jag vet inte om dessa positioner utgör motpoler eller ett kontinuum. Jag vet inte om det är möjligt att göra det ena utan att göra det andra. Jag vet att den kunskap och det kollektiv och det görande, som jag tror fungerar som en öppning mot en *annan värld* (eller den värld som *aldrig varit annan*), uppstår i gränslandet mellan motstånd och omfamning, i ett läckage och i ett skavande. Erfarenheten av exkludering och patologisering är en relevant erfarenhet som inte bör bortförklaras – inte heller behovet av stöd, misslyckandet i att vara en autonom individ, beroendet av kollektivet. Samtidigt måste också den neuroqueera agensen och kompetensen värdesättas. Det måste vara ett både och. Jag känner hur språket brister när jag försöker förklara mina argument –

argumentationen som struktur bygger sig kring en kapitalistisk logik som jag vill undvika. Vi vill tillhöra och vi vill fucka upp. Vi vill, allt. Jag tänker att det är ett slags kollektivitet som bygger sina regler kring icke-regler. Därför vill jag avsluta med några ord;

ANGÅENDE ANARKI:

Manning refererar till bell hooks, som använder sig av begreppet ”engaged pedagogy”, vilket syftar till att avveckla de styrsystem inom skola och universitet som upprätthåller strukturer som premierar vithet och neurotypiskhet (Manning 2022, 9, hooks, 2015). För Manning framstår ett ”anarkistiskt brott” mot dessa styrsystem och allt de influerar, som nödvändigt.

Det anarkistiska är kanske nödvändigt. Jag tänker på, att göra de små anarkistiska rörelserna inom ramarna, de rörelser som inte syns, som görs i smyg. Men samtidigt, hör göra de små rörelserna stora? Jag tänker på den dubbla ambitionen: att arbeta stort och litet, att tänka *bortom det rimliga*: för stort och för litet, samtidigt. Att tänka genom känslan, känna genom tanken. Att fråga: *vad betyder negativt?* och att orka vara i det. För att orka, menar jag, behövs ett slags kollektiv – det kan bestå av andra personer, men också andra texter, röster, andar (att en måste fråga: *vad betyder kollektiv (vad är kollektivets form)?*) det kan bestå av ett språk, som leker med sin egen våldsamma potential, som leker att det är poesi.

Jag har i denna artikel utgått från den konkreta erfarenheten av att undervisa i kursen Autistiskt skrivande, och hur detta arbete och detta sammanhang inneburit ett skapande och en längtan eller riktning, bortåt. Det blev, redan innan kursen startade, uppenbart att den inte fullt ut fick plats inom ramarna för det högskolepedagogiska – och lösningen blev att placera den delvis utanför. Jag upplevde under arbetet med kursen en stark splittring: Mikrosystemet, textsamtalet, framstod som en bubbla skild från makro- och chronosystem. Jag vill hävda att det är ett exempel på en punktformig radikalitet, ett slags trojansk häst i det att mikrosystemet verkade inuti hästens mage, och där utvecklade en egen och alternativ kunskap. Men för att referensen till den trojanska hästen ska fungera fullt ut, krävs en sprängning av trähästens kropp, och att den radikala, autistiska, kanske farligt alternativa kunskapen, kan ta sig ut. Jag vet inte hur denna sprängning skulle kunna se ut. Jag vet heller inte hur energin till sprängningen ska kunna samlas (eftersom det kräver så mycket energi att anpassa sig till det neurotypiska universitetet och den neurotypiska vardagen). Det jag vet, är att något i kursen *gjordes*, inte som ett hierarkiskt utlärande men som ett samtal och ett separatistiskt igenkännande. Det jag vet är att detta som hände i samtalet skulle kunna vara relevant också

för så mycket annan undervisning. Jag ansluter mig till Manning, Nieminen och Pesonen, som menar att det krävs något radikalt och anarkistisk. En genomgripande omstrukturering (eller är strukturering fel ord, är det kanske en av-strukturering eller anti-strukturering?), som omformulerar kunskap, kunskapsbärare, kunskapsgörande, och vad som är viktigt.

REFERENSER

Bertilsson Rosqvist, Hanna; Chown, Nick & Stenning, Anna. 2020. "Introduction" i *Neurodiversity Studies. A New Critical Paradigm*. red. Bertilsson Rosqvist, Chown & Stenning. Abingdon: Routledge.

Bertilsson Rosqvist, Hanna; Hagerlind, Mika & Nygren, Anna. (2024, i process). "Autismvänlig undervisning inom högre utbildning"

Botha Monique. 2021. "Academic, Activist, or Advocate? Angry, Entangled, and Emerging: A Critical Reflection on Autism Knowledge Production." *Front Psychol.* Sep 28;12:727542. doi: 10.3389/fpsyg.2021.727542. PMID: 34650484; PMCID: PMC8506216.

Braidotti, Rosi. 2006. *Transpositions: on Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity.

Felski, Rita. 2008. *Uses of Literature*. Hoboken: Wiley-Blackwell

Grandin, Temple. 2005. *Animals in Translation. The Woman who thinks like a Cow*. London: Bloomsbury Publishing

hooks, bell. 1994. *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. New York: Routledge.

Hübinette, Tobias. 2019. *Att skriva om svenskheten. Studier i de svenska rasrelationerna speglade genom den icke-vita svenska litteraturen*. Stockholm: Arx Förlag

Hübinette, Tobias & Lundström, Catrin. 2020. *Vit melankoli: en analys av en nation i kris*. Göteborg: Makadam förlag.

Konstens kunskap. (red. Niclas Östlind & Fredrik Nyberg) 2021. Göteborg: ArtMonitor

Manning, Erin. 2020. "Radical pedagogies and metamodelings of knowledge in the making." *Critical Studies in Teaching and Learning*. Vol. 8. DOI: 10.14426/cristal.v8iSI.261

Mignolo, Walter & Walsh, Catherine. 2018. *On Decoloniality: Concept, Analytics, Praxis*. Duke University Press

Moi, Toril. 2017. *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin and Cavell*. University of Chicago Press.

Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. London: Vintage.

Murray, D., Lesser, M. & Lawson, W. (2005) "Attention, monotropism and the diagnostic criteria for autism." *Autism*, 9(2), 139–156. <https://doi.org/10.1177/1362361305051398>

Murray, F. 2019. "Me and Monotropism: A unified theory of Autism." *Psychologist*, 44-49. <https://www.bps.org.uk/volume-32/august-2019/me-and-monotropism-unified-theory-autism>

Nieminen, J. H., & Pesonen, H. V. (2022). "Anti-ableist pedagogies in higher education: A systems approach." *Journal of University Teaching & Learning Practice*, 19(4). <https://ro.uow.edu.au/jutlp/vol19/iss4/08>

Nygren, Anna. 2023. "En neuro-ologisk omsorgspraktik för högskolan." *Tidskriften Idé*, 3.

Olsson, L. M., Dahlberg, G. & Theorell, E. 2015. "Displacing identity – placing aesthetics: early childhood literacy in a globalized world." *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 37(5): 717-738.

Rodas, Julia Miele. 2018. *Autistic Disturbances: Theorizing Autism Poetics from the DSM to Robinson Crusoe*. University of Michigan Press.

Savarese, Ralph James. 2018. *See it feelingly: Classic novels, autistic readers, and the schooling of a no-good English professor*. Durham, NC, US: Duke University Press.

Shore, S. 2003. *Beyond the Wall: Personal Experiences with Autism and Asperger Syndrome*. 2nd ed. Shawnee Mission, KS: Autism Asperger Publishing Company.

Shmulsky, Solvegi; Gobbo, Ken & Vitt, Steven. 2022. "Culturally Relevant Pedagogy for Neurodiversity" *Community College Journal of Research and Practice*, 46:9, 681-685, DOI: 10.1080/10668926.2021.1972362

Stenning, A. 2020. "Understanding Empathy through a Study of Autistic Life Writing: On the Importance of a Neurodivergent Morality" i *Neurodiversity Studies. A New Critical Paradigm*. red. Bertilsdotter Rosqvist, Chown & Stenning. Abingdon: Routledge.

Säljö, Roger. 2004. "Föreställningar om lärande och tidsandan." i Staffan Selander (red). *Kobran, nallen och majjen. Tradition och förnyelse i svensk skola och skolforskning. Forskning i fokus*, 12, 71-90. Stockholm: Myndigheten för skolutveckling.

Vikström, Emma. 2021. *Skapandet av den nya människan: Eugenik och pedagogik i Ellen Keys författarskap* Örebro University, School of Humanities, Education and Social Sciences.

Walker, Nick. 2021. *Neuroqueer Heresies: Notes on the Neurodiversity Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities*. Fort Worth: Autonomous Press.

Yergeau, M. Remi. 2018. *Authoring Autism: On Rhetoric and Neurological Queerness*. Duke University Press Books.

ALLT JAG SA

ELLER INTE SA

OM OLIKA GREJER BLA BLA

GJORDE BORT MIG

This presentation is based on the border between my two academic and literary practices; as a PhD student in literature at Åbo Akademi where I study the narration of collectivity and rape in Monika Fagerholm's *Vem dödade bambi?* (2019) and Fredrik Backman's *Björnstad* (2016); and as a teacher in literary composition, researcher and author at Gothenburg University. As a writer, I read as a writer. As a literary scholar – I still read as a writer. That means my academic reading is still influenced by my artistic practice, which is soaked in affect and an interest in the poetic as a possibility to understand ethics through aesthetics. As a writer, and a reader, I always struggle to find the *voice*, belonging to any kind of “subject” or collective, within or at the margins of humanity. Reading Fagerholm's and Backman's novels means reading about rape, and how rape effects a small town community. I wonder: what does it mean to read these narratives? what responsibility, guilt, demands and empathy does that call for in me as a reader? is there a difference between genre-reading, reading fe/male authors writing about rape, reading-writing before and after #metoo? can I read about rape without sensationalism, voyeurism, moralism? Toni Morrison argues in *Playing in the Dark* (1992) that reading after becoming an author is different from reading as not an author. Morrison writes and reads as a black female author in the US; her readings brutally reveal the white literary imagination, and how racism creates literary compositional failures – those readings borders a suspicious or paranoid reading. Inspired by this, I, as a reader-writer, read Fagerholm and Backman critically. But still, I also, fall into the language. A language of the alluring mainstream and the seductive intertextual. In my reading, there is a collapse between the affirmative and critical, between the symbolic and semiotic. When reading, I approve of the poetic impulse of continue to write. Reading about rape, means reading silencing and trauma and witnessing. It means handling the moral and ethical, the personal and structural. This presentation proposes a poetic answer as a way of reading response, (for me) the only way to respond: to continue with (the impossible) language.

Monika Fagerholm's novel *Vem dödade bambi?* is set in the fictional small town of Villastan. The story is not chronological, but takes place over several time periods and contains several different types of texts, such as interviews and blog posts, mixed with an omniscient, but far from invisible, narrator. The gang rape of Sascha Anckar by his two best friends Nathan Häggert and Gusten Grippe, as well as two other boys, is the pain point of the novel. The story revolves around several characters, but the main focus is on Gusten, and on Emmy who, years after the

rape, is involved in a kind of love triangle between her, Gusten, and Emmy's best friend Saga-Lill. The novel depicts several layers of narrative, from several characters' perspectives. It is thus a kind of collage, whose epicentre is the rape of Sascha, but whose periphery is the most significant. Ingrid Bosseldal writes in a review that: "Here innocence dies while play turns serious and both mothers and fathers somehow dissolve or disappear into the margins, leaving the not-yet-adults behind. Wonderful mothers with grand dreams and little contact with the ground. Almost erased, but sometimes also dangerous and devastating fathers, smugglers, cheating dogs. No one, I think, can be as deeply serious as Fagerholm and at the same time so playful." ^{vi} Bosseldal thus captures how Fagerholm's novel works with evasion - both in the way the adults disappear from the young people's world and abdicate responsibility, and in the way the novel circles around the event that is its driving force. Bosseldal's emphasis on Fagerholm's humour is also relevant, as it helps to create the literary world of the novel. However, this humour, like humour in general, is dependent on the reader of the humour; what is funny is not universal, but is built up by the relationship between narrator-narrative-listener. The self, as narrator and listener, is thus inscribed in the text's formulation of subject and tone. But Fagerholm's novel is not only its narrative or plot. It is at least as much about its language, its language work, and its poetic qualities that border on the provocatively philosophical.

Fredrik Backman's *Björnstad* has many similarities with Fagerholm's *Vem dödade bambi?* It depicts the small town, the herd, class, dreams and the class journey, the young and promising. The difference lies in the style, where Backman's novel is less distinctive. *Björnstad* is a story about hockey; it depicts everyone in the small community of Björnstad as a collective novel. The town has nothing but its hockey team, that's the heart of it, and for that the town's flock of people, the bears, will do anything. The novel centres on the boys, the young ones, the ones who carry the success, in a town characterised by competition and rivalry. What happens is that Kevin, perhaps the most promising of the young players, rapes Maya during a party. This divides the whole community. Maya initially chooses not to press charges, but when she does, Kevin is taken in for questioning, misses the playoffs and the team loses. This is a novel about choosing team over self, club first, always. The metaphor of "the bear itself" is embedded in the name of the town and the novel, and somewhere it's all about the animal, the limits of the human. It is a story about adolescence, the end of childhood, masculinity, violence in sport, the city as an animal, the sexual metaphors of sport and the male chauvinist and homophobic slurs that create the team spirit and its culture of silence. It is first said that 'words are small things', but this soon changes to 'words

are big things'. As with Fagerholm, there is always the surface as a kind of depth, how it is talked about, how it is seen from the outside. But this is not only linked to the rape, it is rather part of an overall picture of society. Here is the "Group", the violent supporters, I think about how violence is inscribed in society, here sport and crime function as politics, the whole business community and city organisation is involved. The text of the novel is full of questions that open up for discussion such as: What is a city, a society, a person, a team, a group? The questions are also answered and this creates an outside perspective on what is happening but also becomes an area for reflection. When Maya is raped and this comes out, her whole family is threatened because she risks ruining Kevin's career and the hockey team's chances. As in *Who Killed Bambi?* and Märta Tikkanen's *Män kan inte våldtas*, the law is not reliable or sufficient, and the investigation is dropped. Therefore, revenge must be taken by other means. Like Tova in Tikkanen's novel, Maya takes matters into her own hands. She fake shoots Kevin so that he knows what fear is. And that's where the reader is left.

From a literary research perspective, there are major differences between Fagerholm and Backman. Fagerholm has her own research tradition, and no one has written anything about Backman. This has been pointed out to me as a problem, but I find it interesting - what is it that makes a text relevant to literary studies? Is it about ethics or aesthetics? Or something else. I see the gap between Backman and Fagerholm as an opening for discussion. Both authors use popular literature as a genre, but Backman is (?) it and Fagerholm "plays" (?) with it. I want to say something about who is *mainstream*. And what the relationship between author and reader does for the ethical and aesthetic qualities of the text.

But I start with the reading.

As I mentioned in the introduction: I read as a reader and I read as a writer. I read as a reader who also wants to find opportunities to write - who perhaps experiences reading as an appeal, a question, that triggers a desire to respond. Which puts me in a position where I don't know what science is. And of course I get stuck on the question: Can I read like this *as a literary scholar*? Shouldn't I be more "sure"? I do not know. And I allow myself to remain in ignorance. I return to Felski's introduction to *Uses of Literature*, which she describes as a manifesto and an anti-manifesto:

This is an odd manifesto as manifestos go, neither fish nor fowl, an awkward, ungainly creature that ill-fits its parentage. [...] What follows is, in this sense, an un-

manifesto: a negation of a negation, an act of yea-saying not nay-saying, a thought experiment that seeks to advocate, not denigrate. (2008, 1)

This appears as a kind of poetics of reading, which then leads to a description of the field between literary theory and reading as partly opposed:

Literary theory has taught us that attending to the work itself is not a critical preference but a practical impossibility, that reading relies on a complex weave of presuppositions, expectations, and unconscious pre-judgments, that meaning and value are always assigned by someone, somewhere. And yet reading is far from being a one-way street; while we cannot help but impose ourselves on literary texts, we are also, inevitably, exposed to them. To elucidate the potential merits of such an exposure, rather than dwelling on its dangers, is to lay oneself open to charges of naïveté, boosterism, or metaphysical thinking. (2008, 3)

This paragraph describes a complex relationship between text and reader, as well as between reading and theory: I am attracted by the idea of exposing myself to the risk of being naive and metaphysical in my thinking - but at the same time I have to ask myself: Against whom is this risk directed? Is it me who is at risk - my position as a reader, as a researcher, as a subject, is it my credibility, my pride, my status? Or is it someone else? Is it the text? Is it a fictional person in the text or a real, different, person's relationship to the text? What is said in the first sentence about "a practical impossibility" of being in the text itself, I can both, like Felski, oppose and understand. Perhaps it is the "ourselves" that Felski writes about that is the problem. Because we "ourselves" consist of a multitude - and that these selves also have different relations to the "someone, somewhere" that has already determined sentences and values for different texts. My role as researcher, and reader of *this* text, is then determined by both personal and professional relations to other texts and persons, but at the same time by *this particular text*. As well as by the text's own instruction to my reading - for example, how Fagerholm's narrator writes to me that there are only other authors' languages, which I will return to: this binds this specific reading to these other authors, does something with language as an (in)possible property, and creates the feeling that the intimacy built up between the novel and the reader is also characterised by the presence of these others. What Felski then moves towards is an inclusion of literature itself in this creation of meaning:

To define literature as ideology is to have decided ahead of time that literary works can be objects of knowledge but never sources of knowledge. It is to rule out of court the eventuality that a literary text could know as much, or more, than a theory. (2008, 7)

This is in line with Lahdenperä's reading of Fagerholm's *DIVA* (2021). The fictional text here makes theory - or, in Felski's words, "more than theory" - which suggests that the theoretical is also a limitation, which in turn opens up for a view of knowledge that expands knowledge towards something that may be impossible to grasp. In reading *Who Killed Bambi?* I struggle with this elusiveness: I feel that the novel *makes* knowledge, or something akin to knowledge, about rape, and *gives me* some of this knowledge, forces this *making* upon me. But at the same time, I cannot put my finger on *what* I have gained or done or learnt. Talking about rape seems even more impossible. So where does the usefulness lie? Felski argues that:

I venture that aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind. The pragmatic, in this sense, neither destroys not excludes the poetic. (2008, 8)

Here the poetic is emphasised - something that is perhaps a resistance? Nevertheless, I am stuck: how is poetry a resistance to sexual violence? Is it a resistance precisely because it is an impossible resistance, a non-resistance, a refusal to position itself as an opponent and thus be defined by what it resists? I must continue to read and affirm that it is unpredictable, complex, unspeakably varied and always full of contradictions and ambiguities.

Sedgwick argues in "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You" (1997) that

I am also, in the present project, interested in doing justice to the powerful reparative practices that, I am convinced, infuse self-avowedly paranoid critical projects; as well as to the paranoid exigencies that are often necessary for non-paranoid knowing and utterance. (1997, 8)

This partially bridges the distinction Sedgwick has previously made between paranoid and reparative reading: here they seem rather to presuppose each other - the paranoid qualities of a reading project can constitute a reparative practice, and the paranoid input can be necessary for

the reparative utterance. This fusion of the critical and the affirmative position towards the read text - as well as towards reading, the reader and the practice of reading - I see as almost necessary in approaching *Who Killed Bambi?* A reading of the novel must be able to accommodate Åsa Beckman's feeling of being "directly happy to be in a language that feels so physical and corporeal" (Beckman, 2019), in parallel with the anger that the Nordic Council highlights in its motivation for the 2019 prize: "Fagerholm is driven by a rage against the neoliberal, patriarchal society, its superficiality, self-centredness, narcissism and lack of communication and warmth." ^{vi} The same attitude applies to Backman. In a conversation with an acquaintance who is a teacher and uses *Björnstad* in her teaching, it emerges how the novel opens up discussions about sexual violence and hegemonic masculinity. At the same time, another acquaintance describes how she experiences Backman's text as reproducing norms about gender and sexual violence capital - which I would also like to compare with a reviewer's opinion that Backman's "narrative technique is burdened by an unbridled use of metaphors, repetition and rhetorical figures".^{vi} Further, for Sedgwick, the queer reading she depicts in "You're So Paranoid" involves a turn, or several repeated turns, away from

how people *should feel*, to the much harder ones of how they do and of how feelings change. Interestingly, it's also the repeated turn away from the deontological project of "ought" that seems to characterize the unmistakable, though often tacit, ethical gravity and specificity of this work. (1997, 2)

This is precisely because the moral or moralising question of how one should feel keeps recurring and is difficult to shake off. Moral resistance is a powerful force and also influences the possibility of other thoughts, feelings, desires and ethical perspectives. The reading, reflection and turning must therefore be repeated, redone, shifted.

I will now proceed with a reading where I, mainly based on Fagerholm's novel, relate my reading to a performance practice, based on how Fagerholm's novel, through its thematisation of the performative, draws my reading towards a reflection on this.

In *Who Killed Bambi?* there is Angela Grippe - the opera singer, who constitutes a concrete and visible reference to the scenic, the dramatic and the performative. And when the opera as a concept is activated in my reading, I see it as a structure in the novel: How phrases and scenes are repeated in a form of musical refrains - the musicality of Fagerholm has already been noted by Tidigs (2019), how the opera is divided into acts, like *Who Killed Bambi?* in parts, the use of

leitmotifs in the form of phrases linked to characters and moods, the function of the choir, the aria (which resembles Saga-Lill's monologue) - the similarities fall into place one by one. The resulting combination of the text's structural reference to the opera and the thematic repetition of the opera, the scenic, the performative, thus contributes to a reading of the novel's overall narrative, themes and context as performative. On the surface, the performative is repeated through the following expressions, among others:

Angela is described as "a bit like on show, because that's how she was. Or is: Like from the opera, straight from the stage even before she got to the stage." (p. 10) The setting is constructed as a kind of backdrop by pointing out the visible: "The crow ship that is Häggert's house and the long bathhouse-covered jetty of the Grawell girls' home (these two places, incidentally, the only visible buildings on the lake)" (p. 11). The name of the opera Angela sings in is repeated - "*Dissections of the Dark Part III*" (p. 12) - and is easily perceived as a reference to the novel's theme of violence. The relationship between Annelise and Angela is also framed through references to dramatic practice and the structure of the drama. Annelise says of Angela that "*it can't be that much fun to ONLY sing those experimental compositions*" (p. 15) - which can be read in relation to the theme of the collective: a kind of ambiguous and double-edged desire and contempt for "the great masses". "*'She fell high'*, Angela sometimes said on a rare occasion when Annelise was mentioned" (p. 16), an expression that appeals to the idea of drama, and specifically tragedy, of the fall of its characters - which in turn is contrasted with the way Sascha is described as the already fallen one, based on her origins in Grawellska: here the question of the location of tragedy - where and with whom - is activated. Furthermore, the surface layer of the text mentions "*Divalater*" (p. 171), and here the call is made to "*Adults by daylight, Live life like a musical*" (p. 25) - two tracks that seem to contradictorily despise the diva, but see the show as a kind of ideal. Finally, I also reread:

And then, somewhere along the line, it was like everyone else stepped aside in favour of two dramatic ladies who entered the stage (well, like a stage, that's how Gusten came to see it all: a theatre performance. And that was in fact what he would remember best). Two mothers, friends, Angela and Annelise, going at each other like in an opera (170).

Och där nästan var det sen till sist som att alla andra trädde åt sidan till förmån för två dramatiska damer som trädde in på scenen (jo, som en scen, det var så Gusten kom att se alltsammans: en teaterföreställning. Och det var de facto det han skulle minnas bäst). Två mammor, väninnor, Angela och Annelise, som gick lös på varandra, som i en opera (170)

Here, memory is presented as a form of theatre, motherhood as performative, and as a negotiation, a fight, through a dramatic staging. The drama and performance motif is thus visible in *Who Killed Bambi*, on the surface and through the structure of the text, and leads the experience and understanding of the rape theme, as well as the small town collective, into a performative track.

What activates this reading of the performance in the novel for me is that, well into the thesis work, I read Petra Fransson's thesis in acting: *Omförhandlingar. Kropp, replik, etik* (2018). It may seem to be far from my project - it is! But in reading it, I still find some kind of key. It is about how Fransson, as an actor, with his body, takes on post-dramatic drama, and specifically Elfriede Jelinek's plays *Rosamunde*, *The Wall*, and *Winterreise*.

Post-dramatic theatre, as defined by Hans-Thies Lehmann in *Postdramatic Theatre* (2006), is a form of theatre that is not primarily concerned with drama per se, but consists of a performative aesthetic in which the text of the performance is placed in a particular relationship to the material situation, attempting to mimic a kind of disjointed and disorganised sketch, in order to create an effect on the audience. Postdramatic theatre therefore often consists of a collage-like construction - and the effect created by the collage and the avoidance of the "real action" can in this way be said to resemble Fagerholm's (postmodern) use of circular movements around the rape.

It is also relevant here to point out the similarities between the works of Jelinek and Fagerholm. Both operate in such a post-tradition. Both move through a feminist and feminine context: here are the girls and the violence. And these are written through quotes and references - mixing philosophy with popular culture, mimicry and musicality.

What I need for my project, which I glimpse in Fransson, is on the one hand this body approach: *how could I write about rape without touching the body, how could I read about rape without experiencing that I have a body, without recognising that there is a difference between body and body*. This is partly a form of frame of understanding, a way of approaching the text being read. Fransson writes:

None of what follows is really mine. Only the thought that tries to hold it together and the choice to utter it at all, insofar as the thought and the choice can be a human being's. (p. 13)

Inget av det som följer är egentligen mitt. Endast tanken som försöker hålla ihop det och valet att överhuvudtaget uttala det, i den mån tanken och valet kan vara en människas. (s. 13)

Similarly, when I try to write about *Who Killed Bambi?* that the novel requires an eclectic approach, a collective way of reading, which opens the door to diversity and to the thoughts and influences of others. Many times during the process I think that I would need a whole book club. And I often share my thoughts with others. But mostly I find my collective in the texts of others. Just as Fagerholm's novel finds its words in other writers

There was no language. Other than that of the other authors.

Other authors'. (p. 400)

Det fanns inget språk. Annat än de andra författarnas.

Andra författares. (s. 400)

Fransson formulates his exploration and starting point as follows:

How can bodies be renegotiated through dramatic response?

More precisely, between the acting body and the poetic dramatic response. The work is based on the possibility of this relationship and wishes to problematise notions of body and text as dichotomies.

I don't believe in communication. I believe in labour, not communication. I don't believe in describing or explaining, I believe in acting. I believe in thinking. I believe in feeling. Writing is thinking and feeling (pp. 15-16).

Hur kan kroppar omförhandlas genom den dramatiska repliken?

Mer precist; mellan den skådespelande kroppen och den poetiska dramatiska repliken. Arbetet bygger på möjligheten i den relationen och önskar problematisera uppfattningar om kropp och text som dikotomier.

Jag tror inte på kommunikation. Jag tror på arbete, inte på kommunikation. Jag tror inte på att beskriva eller förklara, jag tror på att handla. Jag tror på att tänka. Jag tror på att känna. Att skriva är att tänka och känna. (s. 15-16)

Fransson talks here about believing, and about starting from one's own belief in one's work. To establish one's faith in a *statement*, and start from there. When I read this statement, I am both frightened and fascinated, and feel: *can I do this?* And: *could I do that?* There is, of course, a difference between the literary science and the artistic, acting thesis, as well as the literary science and the artistic reading. Nevertheless, I think there is an aspect of necessity in establishing my position in relation to the text I am reading. For I cannot be neutral. Neutrality is nevertheless activated in my reading of Fagerholm's text - I find myself questioning the neutrality of the omniscient narrator. I am forced to ask myself: can the perception of the rape, the story of the

rape, the speech and text about it, ever be neutral when the event is surrounded by a strong moral and ethical discourse.

There are also similarities between Fransson's reading and the intra-textual reading in *Vem dödade bambi?* Fransson writes about consistently using other people's language, and no longer knowing if she has any of her own. Her textual world consists of Simone de Beauvoir, Hannah Arendt, Virginia Woolf, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, Sarah Ahmed, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer and Sylvia Plath, but also of the language of supervisors, teachers, colleagues and friends. I read it as a description of reading and writing as a form of parasitism that results in a simultaneously unpleasant and irresistible dissolution of the self. Spivak refers to Jacques Derrida who says: "I should express myself in a language that is not my own because it is more just." (1994/2005, p. 9) With this use of another's language, a dimension of the text that the reader usually does not have access to is made available to her. According to Fransson, this is an idea that "moves away from romantic, patriarchal and colonial notions of genius, authenticity and consolidated subjectivity towards an ethics where the realisation of the self can only take place through the other" (p. 18). Fransson relates this to Jelinek's textual work: "I think that Jelinek's consistently close dialogue with other works of art is such an attempt at justice; to force one's own language to dissolve and come into being through the other's" (p. 45). In concrete terms, this implies an ethical justification for quotes rather than references; it is an emphasis on the other's exact formulation as relevant to the experience and accessibility, and perhaps thus also a reference to the agency of language, or words and word combinations, where the exactness of the formulation is what creates the meaning. In relation to Fagerholm's text, this becomes relevant, precisely because she uses quotations of exact word orders - but also because she sometimes distorts them - not as in a reformulation for a reference, but as a poetic displacement. Here these (in)accessible textual dimensions are made available in new ways, opening gaps. For both Fransson and Fagerholm, the specific formulations also seem to be more important than who said them, as if it is the words, not the speech or the origin, that *matter*.

This position can be compared to that of Olof Lagercrantz who, in *Konsten att läsa och skriva* (1985), argues that one should avoid direct quotations because one cannot be completely sure that one has really appropriated the content unless it is formulated in one's own words. Lagercrantz argues that a quote must be thoroughly analysed beforehand so that there is no doubt about the interpretation, and that he himself is terrified of quotes because they "come from someone else" and "push me aside" (p. 113). An interesting conflict arises here: Lagercrantz seems to stand for a text more grounded in the individual author - at the same time he points out

how an analysis clarifies an interpretation, and thus puts his finger on the fact that the quotation also requires an interpretation, and that this is possibly made more visible through the reference. I am forced to ask myself: Does the use of quotations imply a non-interpretation? Is such non-interpretation possible? Is it concealed and submerged by the use of quotations? Does the collective aspect of the quotation hide the author of the concrete text and make this authority implicit?

With this non-native language, a collective aspect of narrative, of speech, of text and communication is also activated. Speaking as a separate person, as well as owning language, claiming to have a language, becomes impossible. Language thus creates a kind of necessary collective. It is impossible to imagine a self without another - which by extension makes the self itself a collective instance established through language. I will try to examine this in more detail, but I want to stay with how Fransson tries to grasp the relationship between the self and others, between the self and the collective, the self and language, through acting. Fransson writes that:

I think of acting as a dialogical and renegotiating practice. I think about desire and possible existence (p. 19).

Rather than considering stage performance as a work with the aim of highlighting and bringing stories to life, I want to emphasise it as a social and political becoming where the performing body can look at itself and have an opportunity to turn towards the other in a political space, to negotiate the becoming of the subject together with and through the other. (p. 31)

Jag tänker på skådespelandet som en dialogisk och omförhandlande praktik. Jag tänker på begäret och den möjliga existensen. (s. 19)

Snarare än att betrakta scenisk gestaltning som ett arbete med syfte att lyfta fram och levandegöra berättelser, vill jag framhålla det som ett socialt och politiskt tillblivande där den gestaltande kroppen kan betrakta sig själv och få en möjlighet att i ett politiskt rum vända sig mot den andre, att tillsammans med och genom den andre förhandla om subjektets tillblivelse. (s. 31)

There is in this, I think, a duality or ambiguity. On the one hand, it implies a form of devotion to the other, an acceptance of the limitation, porosity and impossibility of the subject, which manifests itself in one direction towards another. On the other hand, it is the subject to be made or negotiated, together with and through the other. Does this mean that a total turn towards the Other is impossible, because the subject's need for becoming stands in the way? These are questions that *Who Killed Bambi?* constantly revolves around. Emmy wonders (via Ingeborg

Bachmann's words (Bachmann, whom Fransson also moves with/through): "Who am I in golden September?" (Fagerholm 2019, 400; Bachmann 1963, 27). There is a preoccupation with the self, which is noticeable in blog culture, in branding, in the need to try to formulate a girl. It is a subjecthood that must always be examined and answered, or unanswered, collectively.

In Fransson's theatre context, the relationship between the self (the ambiguous and emergent) and the Other takes place through stage, flesh and poetry. Fransson describes how the experience of Jelinek's post-dramatic drama suited her body, since "every phrase, every sentence, every word insists on direction and action, insists on the body articulating itself, insists on precise temporal and spatial becoming, again and again" and thus "becoming through text is instead the very essence of the investigation; the renegotiating potential of the concrete and laborious work of making flesh out of poetry" (p. 32). 32) For Fransson, the body is almost equated with the poetic: "The position of simply being a body that sees, that looks at the world and itself open to ambiguity. Here the poetic offers a possibility." (p. 34). (p. 34) Poetry thus becomes a form of possible gaze. And the poetic - as well as the corporeal, is then contrasted with what Laura Mulvey asks in *Visual desire and narrative film*: How can we fight an unconscious that is structured as a language, while still being trapped within patriarchal language? (Mulvey, 2003) and which Hillevi Ganetz formulates as: Is resistance possible? (Ganetz, 2008) These questions are based on an idea of language as a symbolic law - the Law of the Father, with reference to Julia Kristeva. Poetry - which for Fransson arises through the post-dramatic, as well as through the body, thus seems to constitute a resistance to it. The question of resistance is similarly activated in *Who Killed Bambi?* How does this text relate to the father's law - through language but also through legal laws - what role does the law play (when it is Gusten, one of the perpetrators, who reports to the police, and not Sascha, and when the punishment is so mild)? What does the quotes do to the possibility of resistance - I note that in *Who Killed Bambi?* mainly female authors are quoted, unlike *DIVA*, which moves in a universe of male philosophers - what does this do to the language: Diva as a character is often presented as an almost omnipotent girl god - does she do this through her proximity to the thoughts of male geniuses? - while the women in *Who Killed Bambi?* despite their access to and almost spasmodic adherence to quotations from female authors, are placed in vulnerable positions where resistance is more elusive. In his work with Jelinek's texts, Fransson uses Kristeva, and how Kristeva is interested in cracks, breaks, shifts, irregularities, contradictions, disobedience and rhythms that open up opportunities for the creative subject to act. Fransson argues, with Kristeva, that these cracks are found in poetic language (p. 35). There is something extremely hopeful in this - at the same time as my reading of Fagerholm's novel

partly gives me the opposite - is poetry a crack? A crack in what? I feel as if in reading *Who Killed Bambi?* I have to work hard to follow the contradictory and disobedient: it is indeed often on the surface of the text, but where does it take me? Does it show resistance or does the resistance get stuck in itself? Fransson continues his investigation through Simone de Beauvoir, highlighting the body, "the body that for all feminist research is the very starting point, which constitutes both the possibility and the impossibility; which experiences division, attrition, ambivalence and ambiguity and which must therefore be in process" (Fransson, 35, Beauvoir, 1949).

The body, which is absolutely central to girlhood and womanhood, and whose centrality is put to the test in the rape situation, must therefore also become a starting point for the reading of *Who Killed Bambi?* - at the same time as this starting point is (perhaps precisely because) impossible. Because in Fagerholm's text the bodies slip away, they slip into a language. It ends up in a question of *how can we talk about the body?* which sometimes shifts to *how can we speak in/with the body?* and I notice how I as a reader struggle and struggle to relate to the bodies of the text and the violence against them. For theatre work, the body is a practical and physical situation. For the reader it is different. Or is it? I read about Fransson's work with feminism as a resistance to psychological realism, about the situation of the body, about Jelinek's pronoun shifts that create a collective (self-)criticism with a language that distrusts itself, about Jelinek's staging of Bachmann (here the author is introduced as a body in the text, on the stage, and there is a roundabout way of language and references when Fagerholm also moves through Bachmann's words), about "the renegotiating potential of the disruptive effect of desire on language and identity performances" (p. 56), about Fransson's use of Hannah Arendt's work of responsibility and Judith Butler's interpellation, the monologue that splits into dialogues, language as submission and making madness out of language. A poetic reading is activated in me. A reading that pulls in many different directions, makes me want to build a world of text and words around the novel: where all these words are also bodies.

I try to formulate a tradition for my reading. Fransson describes how it has been crucial for her to understand which traditions her *practice* is a result of. This is related to what Beauvoir calls mystifications: when practice becomes a tradition, the real conditions around the work are hidden and the practice appears as spontaneous and essential (Fransson, 208, Beauvoir, 1947/1992, 87). For me, mystification appears as a web; threads are crossed to create patterns and surfaces - which are then washed and discoloured or shrink or felt together. It is, I argue, at the same time important to understand the 'origins' of a tradition, theory or practice, but at the same time citations and interpretations change method and meanings, and the origins become unclear. The

mystification, as well as the cracks in the seemingly essential, can also be emphasised as part of Fagerholm's style - a sudden clarity in the structure of quotations, mixed with forms and shifts that seem to arise only *through* the poetry of the language re-used.

I land on what Fransson says about method: "I test Simone de Beauvoir's ambiguous ethics as an artistic method" (p. 281), "self-criticism as a method of the possible" (p. 302), "ambiguity and desire as a method and theme" (p. 50). I focus on: ambiguous (as well as impossible, mourning and grieving, masochistic and wounded) *ethics as artistic method*, self-criticism as ambiguity, and the fusion of method and theme. I think I have to work with my reading of Fagerholm's novel from these premises. I must have the ethical - through constant questioning - and let the ethical and the aesthetic form a dialogue, or rather, a disruptive fusion. I must see how my reading of themes in Fagerholm's novel reflects and shapes the methods I choose to use. I need to be critical of myself: of myself as a reader of the text, as a reader of the theory, as a writer of the thesis, as a critic of what I read, as inspired and citing what I read. A reconsideration, again and again.

So far, the reading, now I want to return to the rape.

To say it. In the autumn of 2017, the hashtag #metoo, which had already been started (2006), had its breakthrough worldwide. On social media, mainly women, girls and non-binary people wrote posts about sexual abuse labelled with this hashtag. The phrase #metoo was intended to show that 'I too' had been through this, that the victim was not alone. The movement was thus collective and is therefore interesting as a background to my analysis of Fagerholm's novel. The result was a worldwide movement. The #metoo movement was soon no longer about individual people, but about a flood of stories of abuse, about making visible the structure that encourages this abuse, about a sexism that results in physical and psychological violence. Overall, the #metoo movement was an opportunity to bear witness to power and silence.

The contemporary Western context is characterised by a new visibility and a critique of how legislation has dealt with sexual violence. In Sweden, until July 2018, the sexual act had to be forced by violence to be considered rape, now the law is based on consent (Andersson et al, 2019). Finland's Minister of Justice Anna Maja Henriksson proposes that the same should apply in Finland.^{vi} The legal text consists of words and formulations, but so does the media, social media and society in general. Narratives and storytelling play an important role in individuals' lives as well as in the social, cultural and political context (Woodiwiss et al., 2017). Words and stories shape how we understand what is happening. Arthur Frank's (2010) socio-narratology examines 'what the story *does*, rather than understanding the story as a portal into the mind of a

storyteller' [my italics], and focuses as much on the listener/reader as on the storyteller (Frank, 2010:14-15). A story is never individual, but co-constructed, creating the social context it is also created by (Andersson et al, 2019; Kohler Riessman, 2008; Squire, 2013; McKenzie-Mohr and Lafrance, 2014; Plummer, 1994). Stories in this case can be about testimony, it can also be about the little words 'yes' and 'no'.

The anthology *Trauma Narratives and Herstory* (2013) brings together articles on the workings of the trauma novel. The trauma novel is defined by Andermahr (2013) as a popular culture novel by a female author - which is not to say that men cannot write trauma literature, but that this particular popular literature version of it usually has a female author, or alternatively it is the author's gender that makes it popular culture - and which is located in the borderland between crime novel and melodrama, and focuses on women's trauma experiences. Drawing on Freud's theories of 'belatedness', how trauma is experienced after the event has passed, and Julia Kristeva's texts on grief and melancholy, the authors study how the trauma novel, a genre that they believe grew in popularity in the 1990s. The novels depict women's traumas - not only rape but also, for example, the loss of a child (Andermahr, 2013). What is relevant to point out here is the linguistic and narrative aspect. If trauma has previously been defined as unspeakable, this is in stark contrast to the amount of literature produced on the subject. The authors of the anthology focus on 'middlebrow fiction', a category of literature that sits between high culture and popularity, which is why they call it a parasitic form of literature. According to them, it is in this middle ground that trauma becomes possible to depict (Andermahr et al 2013). Andermahr's genre limitation becomes particularly relevant here: Backman writes *within* this "middlebrow fiction" - albeit as a male author, while Fagerholm's work relates to this very type of literature, to popular culture and genre literature. This literary context, in the borderland between the popular and the canonised, is thus central to how the texts can be read, and how I can relate to them.

The anthology *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond* (2013) examines the depiction of rape in crime literature. Based on the trope of Stieg Larsson's novel character Lisbet Salander, a kind of gothic Pippi Longstocking who avenges her rapist and violently resists when she is subjected to disgusting assaults, it examines how crime literature, both Nordic and English-language, depicts rape, agency - the ability or space to act - and subjectivity. It shows how depictions of rape can be used to express social critique and open up questions of victimhood and power, for example how Larsson's books have a feminist political potential and agenda, but at the same time revel in violent depictions of sex (Walton, 2013; 22). Furthermore, the book addresses how the personal, physical body and the social body are connected in crime literature,

which is relevant to my study. It is about "dismembered bodies and wounded states" - i.e. that the nation is damaged by its citizens' (women's) bodies being injured. Also central is the question of whose voice is heard in the literature - and what this voice asks of the reader. Gregersdottir et al argue that the texts require an "affective response to graphic violence", an "ethical spectatorship" (Gregersdottir et al, 2013).

Ulrika Andersson argues that "the trauma narrative" has become prominent in law, which "privileges an individualising view of sexual violence at the expense of a contextual and structural perspective" (Andersson et al, 2019; Murray 2012; Gavey and Schmidt 2011). Andersson argues that vulnerability, such as that of the rape victim, is a structural problem. Focusing on the victim's trauma risks excluding the power perspective. Andersson also emphasises that "sexual harassment is also intersectional: Young women are more likely to be harassed and women with higher educational and professional positions are more likely to report it" (Andersson et al, 2019).

In *Historiens Metoo-vrål: Är jag ikke en människa* (2019), Ebba Witt-Brattström is careful to point out how sexual abuse is a power offence, that it is the power that matters, and that it is men who have the power to abuse women. Witt-Brattström argues that literature has been the place where the 'metoo cry' has already been heard. She refers to the literature of witnesses and how authors can be understood as a kind of truth witnesses. With reference to Simone de Beauvoir, Witt-Brattström shows "that the woman's body does not belong to her in the same way as the man's" (p. 30).

What does this aspect of ownership mean? What does it do to the position of writing and reading? If the body cannot belong to the girl - can the story do so?

I have tried to formulate myself around the reading, my position as a reader, and the rape as a story. These merge. The sexual violence and the telling of it, as well as the witnessing of it, the witnessing of the story, lies between the individual and the collective. It demands something of me as a person, but also moves in a structural context: structural on a political as well as linguistic level. In the introduction I said:

In my reading, there is a collapse between the affirmative and critical, between the symbolic and semiotic. When reading, I approve of the poetic impulse of continue to write. Reading about rape, means reading silencing and trauma and witnessing. It means handling the moral and ethical, the personal and structural. This presentation proposes a poetic answer as a way of reading response, (for me) the only way to respond: to continue with (the impossible) language.

I want to conclude by saying something about this. I experience my research project as being in a constant state of collapse. I cannot maintain a distance between the academic and the artistic, the professional and the private. My poetic activity is drawn into my reading. In my intention to write an investigative and analytical article, I begin to write a fragmentary poetry, where the words consist of quotes from Backman and Fagerholm, of twists and turns, circling around, for example, Backman's preference for the we-form, or Fagerholm's unpleasant narrator. Playing around with how they both use animals as motifs, bodies and metaphors. It is as if something of my experience of the ethical dilemma only wants to be formulated as poetry. And I therefore need to formulate a poetics for my reading. This poetics is a question. A question that encourages non-answers, ambiguous answers. That moves in the linguistic realities of Beauvoir, Spivak, Derrida, where the impossible is right next to the possible, where text and speech exist only because they cannot exist. I keep trying. Keep failing. Keep trying, crafting, with body and bodies and multiple languages and methods and versions. Always knowing, there will be failure, but doing, anyway.

VÅLDTÄKT, KOLLEKTIV, NORDISKA SMÅSTÄDER OCH POPULÄRKULTUR: Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019) och Fredrik Backmans *Björnstad* (2016)

När jag gick i gymnasiet spelade jag tvärflöjt och tog lektioner på kulturskolan – den institution som sägs ha skapat det så kallade svenska musikundret.^{vi} En sommar anställde kommunen kulturskoleelever för att spela i en liten ensemble, som turnerade runt och spelade visor på äldreboenden. Vi åkte runt i en liten röd van och spelade. En av visorna, som valts ut av en av kulturskolans lärare, var Björn Afzelius "Kungens man". Den handlar om Maria, som blir våldtagen av en riddare, som försvarar sig och dödar honom, och därefter avrättas. Jag spelade en trolsk och trevlig flöjstämman medan Emma sjöng:

De fångslade Maria, hon stenades för dråp
Men minnet efter riddaren blev firat varje år
Ja, herrarna blir hjältar, men folket det blir dömt
Och vi som ser hur allt går till får veta att vi drömt

Sedan blev vi bjudna på fika, packade ihop vår lilla scen och körde vidare. Victor, två år äldre än vi andra och med nytaget körkort, var turnéledare, han tyckte om att nästan köra på folk som gick över övergångsställena. Emma sa en gång att hon tyckte det var lite konstigt att sjunga den där sången om Maria. Victor sa att den var en kulturskatt. Jag visste inte vad jag skulle säga så jag sa inget. Det var en väldigt varm sommar.

Afzelius sång är ett exempel på en vistradition som behandlar svåra ämnen. Den har en tydlig politisk udd. Musikerterapeuten Katherine A. Lindberg beskrev redan 1995 hur arbetet med att skriva låtar kan fungera helande för den som utsatts för övergrepp.^{vi} Sedan dess har många uppmärksammat hur singer-songwriting-traditionen används för att förstå sig själv, och sina erfarenheter av bland annat trauman och sexualitet.^{vi} Låtskrivandet kan alltså användas som ett sätt att skapa en berättelse om det som hänt. Det framställs som något på gränsen mellan aktivism och terapi, något *empowering*. Jag kommer i denna presentation undersöka hur två samtida romaner på svenska undersöker hur låtskrivande används av flickor i kölvattnet av en våldtäkt.

Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019) och Fredrik Backmans *Björnstad* (2016) är två romaner som delar mycket – och som skiljer sig i just de punkter de delar. Epicentrum för båda narrativen är en våldtäkt. I *Vem dödade bambi?* rör det sig om den brutala gruppvåldtäkten på Sascha Anckar, i *Björnstad* blir femtonåriga Maya våldtagen av ortens hockeyhopp Kevin. Men ingen av romanerna gör våldtäkten, eller våldtäktsoffret eller förövarens känslor inför denna, till sitt primära fokus. Istället berättas våldtäktstematiken genom en kollektivskildring, som uppenbarar hur våldtäktens som händelse berör inte bara de närmast inblandade utan hela orten. Gemensamt för båda texterna är nämligen att de båda utspelar sig i mindre nordiska orter – *Vem dödade bambi?* i den finlandssvenska förorten Villastan, och *Björnstad* i den svenska, norrländska avfolkningsbygden Björnstad. Därmed blir båda romanerna skildringar av nordiskt småstadsliv i

skuggan av ett indirekt kollektivt trauma – som verkar på både politiska och personliga plan, där dessa plan smälter samman just genom den lilla ortens logik.

Backmans roman placerar sig i en populärkulturell genre: Hans böcker är lästa och älskade av många, och trots att *Björnstad* är betydligt mindre humoristisk än hans tidigare *En man som heter Ove* (2012) och *Britt-Marie var här* (2014), har romanen nått många läsare, samt adapterats som teve-serie för HBO (2020). Fagerholm å sin sida har gjort sig känd som en författare som genom parafraseringar på ett postmodernt sätt refererar till och omförhandlar betydelsen av populärkultur (Malmio, 2012). Romanerna skiljer sig alltså åt i hur de förhåller sig till genre, och därmed också till de berättargrepp som de annars delar: kollektivromanens raster och den allvetande berättarens icke-neutrala röst.

Populärkulturen och skapandet har också betydelse i båda romanerna genom att flickan som singersongwriter blir en figuration som möjliggör ett slags läkning i förhållande till det trauma som våldtäkten innebär. Maya skriver själv låtar, och använder musiken som ett sätt att hantera sina känslor – vilket jämförs med hur hennes bästa vän Ana använder sig av geväret och jakten som en möjlig tillflyktsort. I *Vem dödade bambi?* är det Emmy, en ung kvinna som är perifer i förhållande till våldtäktsepisoden, men som ändå utgör berättelsens motor, som skriver sånger om små hundar – vilket framskrivs som både löjligt och förlösande, och en plats för nostalgi kring den gemenskap med barndomskärleken Saga-Lill som flytten till den lite större staden punkterat.

Mayas låtskrivande och sjungande etableras i *Björnstad*, men får störst plats i de två uppföljarna, *Vi mot er* (2017) och *Vinnarna* (2021). Redan innan Maya våldtas, har musiken en viktig roll i hennes liv. Den beskrivs som del av hennes identitet, och som en del i vänskapen med Ana. Anas och Mayas gemenskap kan sägas skrivas fram genom deras olikheter när det kommer till just musiken. Ana gillar techno och house. Och hånar Mayas förkärlek för singersongwriter-genren:

Ana släpper ner håret i ansiktet och härmar Mayas musiksmak med oändligt långsamma luftgitarrsackord och den stönande texten: "I'm so sa, wanna die, because my music suuucks..." (2016, 272)

Redan här etableras alltså skrivandet av låtar, den typ av låtar som Maya skriver, som knuten till ett psykiskt mående: en självmordsbenägenhet, det som skulle kunna kallas emo. Hånet framförs med kärlek – vilket blir uppenbart genom hur vänskapen i vidare bemärkelse skrivs fram – förhållandet speglas på ett intressant sätt av Emmys och Saga-Lills relation i Fagerholms roman, vilket jag återkommer till.

I *Vi mot er* befinner sig berättelsen *efter* våldtäkten. Det som hänt är att våldtäkten och hur den lett till hockeylagets förlust mot grannstaden Hed orsakat en djup splittring inom orten. Berättelsen rör sig genom samhället, skildrar olika personers situation och position. Och är skrivs Mayas sånger ofta ut. De blir del av berättelsen, finns insprängda som dikter i prosan, och ersätter ibland den berättarröst som kommenterar, genom ett slags affirmation- eller aforism-liknande uttalanden, vad som händer. Ofta är tonen i sångerna mörk – vilket bekräftar Anas uppfattning om Mayas musiksmak:

*Du var trasig
Jag var bruten
Du hängde repet
Jag knöt knuten*

*Hur många gånger hann vi dö
Innan vi fyllt sexton år?
Hur många sånger om att ta adjö
Som bara du fullt ut förstå? (138)*

Maya skriver om att inte bli förstådd, om en ensamhet och en djup sorg. Denna kan sägas spegla det allmänna tillståndet på orten, men också Mayas specifika situation efter våldtäkten och dess trauma. I den ovan citerade sången finns både ett jag och ett du – vilka dessa är förblir något oklart: en tolkning är att duet är ett jag-du, alltså en del av Maya själv. Det kan förstås som en retorisk figur, men också som ett resultat av traumabearbetningen, där uppdelningen av jaget kan läsas som ett sätt att hantera det som skett. Sången blir både ett sätt att närma sig det svåra, och fly från det. Det brutala och destruktiva i sångtexten ovan antyder att skrivandet blir en plats att utforska detta. Det beskrivs också vidare hur:

Maya sitter på en ö i en sjö långt ut i skogen och skriver sånger om det, för hon orkar inte vara hemma och se det hända. (211)

Skrivandet blir till en fysisk text, och till musik, först är denna ”hemlig”, men den blir ändå ett sätt att kommunicera. Den hemliga kommunikationen beskrivs exempelvis i denna situation:

Pojken går in i sin storasysters rum, stänger dörren och kryper ihop på golvet. Under sängen ligger Mayas anteckningsböcker, fulla av dikter och sångtexter, han läser dem med olika sorters gråt. (225)

Här intar berättarrösten ett distanserat förhållande till de karaktärer som beskrivs. ”Pojken” i texten är Leo, han har tidigare namngivits, och berättarens avvikande från namnet kan förstås dels som ett sätt att göra berättelsen mer allmän: Detta är inte en berättelse om en enskild händelse, utan om något som blir ett mönster, ett slags mytologisk struktur. Samtidigt kan det likt Mayas jag-du, förstås som en psykologisk trauma-bearbetning, en form av dissociation, en distans till verkligheten och ett avstånd till kroppen. I episoden beskrivs hur Leo i smyg läser, och blir berörd. Denna hemliga och förbjudna kommunikation blir ett sätt att bryta den tystnad som omger våldtäkten och de efterföljande händelserna. Att sången är ett slags tyst kommunikation blir också tydlig i följande episod:

I ett block den kvällen skriver Maya en sång som hon aldrig kommer sjunga. Den heter ”Hör mig”.

*Varje man jag känner, varje far och bror och son
Alltid dessa knutna händer, var fick ni den idén ifrån?
Alltid detta våld, alltid runda hål och en fyrkantig kloss*

Uppmaningen eller vädjan i låtens titel, "Hör mig", kontrasteras mot hur det tydliggörs att hon aldrig kommer sjunga låten. Hur ska detta förstås? Ska jag som läsare känna sorg över att detta aldrig sägs? Eller förstå sången som ett utrymme där det tystade får ta plats? I den tysta sången skriver Maya om männen. Detta antyder att *det som inte kan sägas* inte är hennes berättelse om våldtäkten: våldtäkten har istället här blivit till en berättelse, närmast en bekännelse, som avkrävs vittnet – ett motiv som är tydligt i Backmans böcker, men ännu tydligare i Fagerholms roman där Saschas tystnad om våldtäkten väcker stark frustration hos Gusten, en av våldtäktsmännen, och får honom att kräva hennes berättelse, som om den skulle kunna rena honom genom ett slags katharsis. *Det som inte kan sägas* i Mayas sång är istället berättelsen om männen och männens våld, ett bredare och större strukturellt problem som dessutom är kopplat till det som den sista raden tar upp: männens tanke om att de ska "rädda" flickor och kvinnor, att deras våld har sin grund i en påstådd godhet, som i Mayas sång avslöjas som ett misstag och ett absurt maktanspråk.

Förutom att vara ett sätt att bearbeta trauma och berätta det osägbara, blir sången en möjlig väg bort från orten:

– Det är en... musikskola. Jag ansökte... det var bara... jag ville bara veta om jag var tillräckligt bra. Jag skickade en video där jag spelade mina egna låtar... /// Hon (Mira) önskade sina barn samma sak: Ett liv där man vet vad man kan förvänta sig, befriat från besvikelser. Men döttrar blir aldrig som mammor, så Maya förälskade sig i det friaste och mest regellösa hon kunde tänka sig. Musik. (819-820)

Maya har kommit in på en musikskola, vilket blir hennes väg bort från orten. Mamman, Mira, reflekterar över detta, och därmed också sin modersroll, och hur hon definierar trygghet, samt skillnad. Kanske antyder detta ett slags försök att bryta en form av arv eller tradition, som är del av ortens mentalitet, men också del av en kvinnoroll.

I *Vinnarna* kommenteras också Mayas roll som ett slags rapsod:

Snart kommer Maya sjunga sånger om oss, vi som har nära till vildmarken utåt och inåt. Hon kommer sjunga att platsen hon växte upp på definieras av tragedier, de som drabbade oss och de vi var skyldiga till. Hon kommer sjunga att alla samhällen är summan av sina val och att allt som håller oss samman till sist är våra historier. (19)

Här framstår det som om det som innan inte kunde sjungas, nu blir möjligt. Är det för att Maya lämnat orten? För att hon fått distans genom utbildning och fysiskt avstånd? Maya intar här också rollen som språkrör för ett "oss" – berättelsen om detta vänder dock perspektivet: Det är berättaren som kommenterar Mayas sjungande, Maya skiljs därmed delvis från det "oss" som berättaren skriver in sig själv (och implicit läsaren) i. Kommentaren om Mayas sånger, blir ett sätt att definiera sången, som på ett sätt kan tolkas som ett sätt att tämja den – den tillåts inte tala för sig själv och den tillåts inte vara mångtydig. Det sista uttalandet "att allt som håller oss samman till sist är våra historier" är också centralt i sammanhanget: dels för att det kontrasterar mot den

tystnadskultur som tidigare skrivits fram, dels för att den på ett intressant sätt talar med den mening som utgör en knölig kärna i Fagerholms roman: ”att tänka på sig såsom en berättelse”. Här kopplas sången alltså till ett berättande. Sången blir ett vittnesmål, och det är genom vittnesmålet som samhället, vi:et och mänskligheten görs.

I *Björnstad*-trilogin framstår låtskrivandet som en möjlig utväg ur traumat, men en komplex sådan. Det är en plats där mörkret får utrymme, men det är också en möjlig läkning. Samtidigt framstår svepande och självsäkra påståenden, som det att musiken är det mest regellösa och fria som klichéartade, och i sin självsäkerhet eventuellt också problematiska. Hur skulle musiken kunna vara regglös, om den samtidigt bär på kravet att berätta om samhället, om grymheten, göra händelsen till en begriplig berättelse, genom narratologiska *regler*? Singersongwriterns självdestruktiva sida antyds redan i början, och det som framstår som det mest komplexa i sammanhanget är kanske hur Ana, trots att hon underkänner och förlöjligar Mayas musiksmak, ändå är den som lyssnar. Lyssnandet och nedvärderandet är alltså inte varandras motsatser.

I *Vem dödade bambi?* får detta komplexa nedvärderande lyssnande ytterligare en dimension. Berättarrösten, som liksom i Backmans romaner, tar stor plats, förlöjligar Emmys försök att skriva låtar genom att påpeka hur hon inte ens kan benämna genren korrekt: Singsongwriter, kallar hon det. Kanske kan denna misslyckade genrebeneämning förstås som talande. Emmy är, som sagt, inte den som våldtas i romanen. Hennes position i berättelsen är mer oklar, den rör sig i ett slags central periferi. Men hennes förhållande till musiken har flera gemensamma nämnare med Mayas. Musiken är en möjlighet att ”komma bort”, den är ett uttryck för känslor, den befinner sig mellan det offentliga och det privata – och den hånas också av den bästa vännen. Jag har valt ett längre citat som skildrar flera av dessa aspekter:

En ganska lång tid faktiskt, hon och Gusten Grippe. Nästan tre år, tills hon lämnade Gusten då hon mötte sin blivande make Mats Granat på en open mike-tillställning hos Visans vänner i församlingshemmet i villastan – dit hon då äntligen kommit sig iväg en onsdag hösten 2011. Med tre års fördröjning: det var alltså som att det tagit henne hela tre år att komma till Visans vänner, dit hon egentligen hela tiden varit på väg. [...] Mats G. som ju inte sjunger och spelar själv hade av en händelse råkat befinna sig i publiken på den där öppna scentillställningen, där Emmy uppträdde som singersongwriter för första gången i offentligheten. Sjöng ensam med gitarr några egna låtar: ”The Wide Wide Fields of Homeland” och en till, ”Hillbilly, fågelfri”, men ärligt talat så hade det inte gått så bra för hon hade ju inte övat så mycket som hon bort, och så var det falskt (nog hade hon ju hört det själv, sitt eget skränande). Men framför allt, det var något med orden – alltså orden i sången som hon skrivit själv uppe på en vind för länge sedan, en ensam sommar, första sommaren efter Gråbbo, före Gusten Grippe, före allt. [...] Som att de inte längre satt i munnen som de skulle, var för stora, pretentiösa, löjliga, inte alls sådär enkla och ärliga som de skulle vara. *Vaddå wide wide fields: är det Saggas åkrar du menar?* Hon hade nästan kunnat höra Saga-Lills bistra röst i huvudet medan hon sjöng, men tacka GUD så var hon inte närvarande. Hon hade glömt att bjuda henne, för hon skulle ju ha skämts ihjäl. För jo, visst, det VAR Saggas åkrar hon

menade, åtminstone på sätt och vis, *metafysiskt* liksom: det var ju det som allt skapande handlade om hade hon och Gusten också varit överens om. (25)

Här framkommer alltså, att det, visserligen indirekt, är genom sången som Emmy träffar Mats, som blir hennes man, ett slags heterosexuell flykt från en tillvaro som odefinierad ung kvinna med en odefinierad semi-lesbisk relation till barndomsbästisen Saga-Lill och till den skamfyllda landsortsbakgrunden. Här beskrivs också hur Saga-Lill, om hon hört låtarna, hade betett sig alldeles som Ana i relation till Maya. Men det finns också en betydligt mer obekväm relation mellan Emmy och sången, än mellan Maya och sången. Emmy känner själv att hon sjunger falskt, hon upplever orden som ”för stora, pretentiösa, löjliga, inte alls sådär enkla och ärliga som de skulle vara”. Där sången för Maya beskrivs som en plats där sanningen kan sägas, blir den för Emmy en performance där det sanna ännu är omöjligt. Det framstår som om det sanna, överhuvudtaget, är alldeles *omöjligt*. I Fagerholms tappning är singsongwriterns position en rapsod smittad av berättelse och därmed berättelsens opålitlighet. Det är också något i det offentliga, i berättelsen som här så tydligt *framförs* som problematiserar talet och sången. Sången spelas på scenen, och kanske hade det varit möjligt att hitta en Annan sång, något mer ”sant” i ensamhet? Det finns en dubbelhet i detta: Å ena sidan tycks sången i sig sträva efter det publika – varför sjunga om ingen lyssnar? Detta motiv speglas också av Emmys bloggande, där hon är ganska upptagen med hur läsarna ska ta emot det hon skriver. Å andra sidan finns det en eventuell ingång till en ensam sång – dock är denna lika svårgripbar och infekterad:

Visst. *Musiken*, hennes egen, om det var det hon skulle tänka på. (*En flicka som satt uppe på ett rum och spelade och komponerade i ensamhet*, var det faktiskt det?) Men under tiden med Gusten, hon tacklade av – som att musiken hela tiden fanns någon annanstans, fick inte längre någon kontakt med den. *Rucklet vi härstammar från, det där mörkret* – så hon tappade intresset och ägnade sig åt andra saker. (35)

Här är Emmy ensam, med sången, men ensamheten och sången är inte ensam, och den är också omöjlig. Den kräver något, ett intresse och kanske något annat. Den är också, intressant nog, kopplad till det mörka, till att vara i det. I Fagerholms roman är sången också ständigt kopplad till den barndom som utgör en grumlig bakgrund eller ett obehagligt men ändå romantiskt och skevt alternativ till den heterosexuella våldtäkten. Barndomen utgörs av Emmy och Saga-Lill, på landet i Gråbbo:

Emmys landskap: Gråbbo, evigheter sedan, Emmy sjunger. [...] Emmy sjunger, nu sjunger Emmy, allt högre för att överrösta bruset, skriker ut i råa morgonluften:
”Now all the things that seem so important miste jåååå jååååå vanish into Earth is a dream a lie that don’t come true or is it something worse –
That sends us down to the River
And into the River
We dive –
Down to the RIVER you and I –“ (65)

Här sjunger Emmy Bruce Springsteens låt ”The River”, som ur en mans perspektiv skildrar en oplanerad graviditet – och som flicklyssnare, eller feministisk läsare, kan jag reflektera över

relationen: är det ett samlag med samtycke, vad är ansvar, vad gör det med livet, att vara en sexuell varelse i en flickkropp, med utsatthet och agens i ständig förhandling, i en komplex förening av diskurs och kroppslighet, och så vidare – och en sorg i relation till ungdomen, över den tid som förlorats, ett slags misärnostalgi. Springsteens låt och album har beskrivits såhär:

What makes *The River* really special is Bruce Springsteen's epic exploration of the second acts of American lives. Because he realizes that most of our todays are the tragicomic sum of a scattered series of yesterdays that had once hoped to become better tomorrows, he can fuse past and present, desire and destiny, laughter and longing, and have death or glory emerge as more than just another story. By utilizing the vast cast of characters he's already established on the earlier LPs – and by putting a spin on the time span – Springsteen forces his heroes and heroines into seeing themselves at different and crucial periods in their lives.^{vi}

Fagerholms referens till Springsteens låt, hennes sätt att placera den i munnen på barn-Emmy, hur hon låter henne skriksjunga den i en finlandssvensk bonhåla, för bästisen Saga-Lill, lägger ytterligare lager av tragikomedi, begär, öde, skratt och längtan, till raderna. Och något händer här som för mig tillbaka till mitt minne av kommunala musikskolan, den röda vanen, ålderdomshemmen, sången om riddaren, traditionen, upprepningen, sången, minnet av minnet av minnet.

Jag har försökt beskriva hur singersongwriting som tematik finns närvarande i två romaner om våldtäkt, som båda utspelar sig i nordiska småorter. Sången kan vid första anblick tyckas ha en perifer roll, men den fungerar som ett vittnesmål – kanske inte i första hand i sig själv, men genom hur den beskrivs som både möjlig och omöjlig, hörd och tystad, offentlig och privat. I Backmans fall, tycks den ha en något mer helande och läkande verkan, än hos Fagerholm, vilket kanske beror på att medan Backmans text kan räknas till en mainstream-berättelse, använder Fagerholm populärkultur som ett material att skeva – vilket kanske innebär att möjligheten till en kanske klyschig, dock hoppfull, läkning, måste underkännas. Samtidigt finns det också hos Fagerholm en öppning mot något. Ett erkännande av sångens nostalgi, klyschighet, dess amerikaniserade anslag, dess romantiserade sanning – som innebär att samtidigt som detta underkänns, blir det hört. Lyssnandet och nedvärderandet är alltså inte varandras motsatser. Flickorna: Maya och Ana, Emmy och Saga-Lill, de hånar och älskar, sjunger och omsjungs.

Jag minns hur Emma sa att hon tyckte det var lite konstigt att sjunga den där sången om Maria. Jag minns att jag inte visste vad jag skulle säga. Jag minns att det var en väldigt varm sommar. Det är ett skevt minne, av sången som vittne och vittnandet av sången, av berättelsens möjligheter och begränsningar, av sår som läks och sedan, o-läks. En repetition, en refräng.

TRANS-LATE / MISS-SPELL-ING / AUTISTIC MAGICAL WOR(L)DING.

Or

JAG HOPPAS DU BLIR FISK

I HOPE YOU'LL BECOME FISH.

Autistic people have six senses: taste, smell, touch, hearing, sight, and then words. Words are a sense that cannot be compared to other senses but allows them to leak in. Words have taste and smell, they are tactile, scratch the skin, bulge in the kidneys, they look: the shape of the letters in different writing styles, they have sounds, sounds when they sound inside the brain and when they say themselves, they are a movement a dance. But all these qualities still cannot define the words. For the words are their own. Their own mind.

This is an excerpt from the poem “Autistic p—Oh!—Ethics” that I wrote together with Elisabeth Hjorth. From 2022 I’ve been, together with Elisabeth, part of the artistic research project “Autistic Writing,” which has allowed me to find ways of making my word-work relatable within a neuroqueer context (perverting pathologization, misspelling autistic as artistic). I was diagnosed with autism in 2018, before this project, I never thought about the autistic as artistic. Now, I do. And the autistic is, I think, very useful when it comes to re-think the autistic, but, even more useful, I think, when it comes to re-think words, and worlds.

This presentation is a GLIMPSE, and my struggle is: how to put everything into a glimpse and, will I explain. Where to put the fish and the ocean? Where? When? Yes. No.

A word that is central for the context: *neuroqueering*, explained by Nick Walker (2021) as something that might do this:

Engaging in practices intended to undo and subvert one’s own cultural conditioning and one’s ingrained habits of neuronormative and heteronormative performance, with the aim of reclaiming one’s capacity to give more full expression to one’s uniquely weird potentials and inclinations.

Engaging in the queering of one’s own neurocognitive processes (and one’s outward embodiment and expression of those processes) by intentionally altering them in ways that create significant and lasting increase in one’s divergence from prevailing cultural standards of neuronormativity and heteronormativity.

In *Authoring Autism* (2018) Remi Yergeau writes:

”To be autistic is to be neuroqueer, and to be neuroqueer is to be idealizing, desiring, sidling”

I don’t know what “sidling”, but the Internet says:

"1. To move sideways: sidled through the narrow doorway. 2. To advance in an unobtrusive, furtive, or coy way: swindlers who sidle up to tourists."

Yes.

Find the autistic as artistic made me reach out and I started an autistic trans-late-ion practice. I translated Hannah Emersons poems into swedish, in a way where translation was not a strict thing but a play and a skewed conversation, where the poems continued, associated, drifted. The autistic word-thing means words can have magical or hidden meanings; working with the translations I find translate means Trans-Late: the lateness giving way to a queer time that opens the words to Other times.

Hannah's name has my name inside. The words and names are also full. They need a radical empathy, the need to play.

READ MY TRANSLATION

SHOW THE TRANSLATION AND ORIGINAL ON POWERPOINT.

JAG BOR I SKOGEN MED MINA ORD

Jag bor i grenarna på
träden. Jag bor i
den stora vårdande
friheten hos det verkligt
hjälpssamma nedan längtan
i den vuxna delen av skogens
golv. Orden faller
från skyarna som snö om
dagarna. De blir
skogarnas golv.
Marken ur vilken
alla saker gror in mot
Mot. Det är stort
stort drömmande av livet
att försöka drömma. Jag bor i
varje bokstav det är där
du kommer hitta mig.
Dom har blivit givna
åt oss som nycklar till det stora
andandes livets hopp.
Jag ville alltid leva
där men kunde inte leva
där förrän poesin
gav mig ordens liv.

le mot : ordet (bestämd form)

livets ord lärde mig att oh my god
relegera religionen och jag känner orden på jorden

Blå fiskar simmar
hoppa stort hindrar
jorden från att vipa

uppochner. Han hälsar
gryningen med livets
frihet. Han går från liv

till död. I ett andetag.
Snälla hjälp mig
göra vad du vet. Jag är

också blå. Jag hjälper fiskarna
leva i ljudets
förvaring.

////// vara för / förvara / vara före / han är för / ta andan / som ett andetag / blå ////

Other.

I changed my name: Anna N (well it's the same, same is different!) became AnnaN – “annan” in swedish means “other”, the hidden thing inside me that I don't know. The words are not human. The autistic has a problem with human, never being fully... being Other, *yes yes*. At the moment I work with a piece called “JAG HOPPAS ATT DU BLIR FISK”: it's a video-crafting-poetry project (the words are written by the hands, material, material). It means: “I HOPE YOU'LL BECOME FISH”. But it is a spelling mistake, it was supposed to say “att du blir fRisk” = “that you will get well”, but the R disappeared, and “frisk” (healthy, sound, well) became “fisk” (fish). I wish I was a fish. To be fish. Not human. (The Fish: a secret sign for ancient christians, I love the Signs, the Secret, Hidden) (Fish, also the name of literary scholar Stanley Fish who coined the term “reading communities” – pointing at how the sense-making of texts is a collective work) I work with the miss-spellings: I work with Spells, the magic spells and rituals of witches, the magic, dark and blooming. The spelling of wor(l)ds finding hidden things in miss-takes (take care, take it and...).

SHOW SOME PICTURES ON THE POWERPOINT

OR BRING THE BOX???

My text world is a text-ile wor(l)d and I started crafting all the fish. My parents came with a big box filled with clothes I made as a teenager, a short time after receiving the HOPPAS DU BLIR FISK letter. Yes. Forgot to say: the context: I was hospitalized, when I was thirteen, with eating disorders, and my brother wrote a letter to me, it said: JAG HOPPAS DU BLIR FISK.

I think he meant FRISK, to get well.

The neuroqueer position always need to question:

WHAT DOES IT MEAN TO LIVE A GOOD LIFE. WHAT IS A HELATHY LIFE STYLE. WHAT IS.

The violence being done in the name of Good Health.

I started to fill the old clothes with soft fish.

There is a fish whose name in Swedish is STÖR. I wrote:

stören är en fisk. en stör-ning är en inte-f/r/isk. en stör-ning kan vara av tex utvecklings- eller personlighetstyp. störningen som medicinsk diagnos, kan vara störande att ha i sin journal, kan vara, kan vara. störningen av en ordning kan vara det enda möjliga. den medicinska störningen som stör sig på medicinordningen, en Så Störig Grej. stören är en uråldrig fisk: STÖR-NINGEN FANNS REDAN INNAN ORDNINGEN DEN STÖR. störande rörande, rörande störande. Risker när nån öppnar den Störigas dörr oanmäld, att mötas av : STÖR MIG INTE. en fråga: Stör jag dig ? ett svar : Ja. stören är en utdöd eller akut hotad. störningen får inte f/r/iskas upp, Risker är stor. stör-ningen binder diagnosen till havet. stören kan vara en enstöring också. stören kan vara en mångstöring också. havet kan vara en Risk och en Fisk - FN säger på internetz: "Friska hav är grunden till allt liv" &/men jag tänker: stör-ningen är grunden till livet, jaha ja.

READ IN SWEDISH

POWERPOINT: SWEDISH PLUS ENGLISH

the sturgeon is a fish. a sturgeon is a non-f/r/isk. a sturgeon can be of e.g. developmental or personality type. the sturgeon as a medical diagnosis, can be disturbing to have in one's medical record, can be, can be. the disruption of an

order can be the only possible. the medical sturgeon that interferes with the medical order, a So Disturbing Thing. the disturbance is an ancient fish: the disturbance thing existed even before the order it disturbs. disturbing touching, touching disturbing. The risk when someone opens the sturgeon's door unannounced, of being met by : DO NOT DISTURB ME. a question : Am I disturbing you ? an answer : Yes. the sturgeon is an extinct or critically endangered species. the sturgeon must not be disturbed, the risk is great. the sturgeon ties the diagnosis to the sea. the sturgeon can also be a solitary sturgeon. the sturgeon can also be a multi-sturgeon. the sea can be a Risk and a Fish - the UN says on the internetz: "Healthy seas are the foundation of all life" &/but I think: the sturgeon is the foundation of life, oh well.

(TRANSLATED BY INTERNET)

This work, this work.

I read Elsbeth Probyn's *Eating the Ocean*, they write:

In their articulation of what they call "a wet ontology," Kimberly Peters and Phillip Steinberg ask, "How can one write about so 'slippery' a subject[,] . . . how can one write about the ocean as something to think not only with but from without reducing it to a metaphor?" (2015). Fish for me are not, and cannot be, metaphorical. Fish are the very principle of relatedness that holds this book together. But they are, after all, often below the surface. This is why I insist on an embodied and dialogic ethnography that is attuned to listening to stories and relaying them, to trying to capture affective spaces through various forms of description, and to reaching for the depth of history that informs tacit knowledge embodied in individuals' ways of being and ways of recounting.

I quote Probyn here only because I love what they write in *girl and girls and girls and horses* – YES I LOVE HORSES I WILL TELL ANOTHER TIME.

They write about, lesbian horses and a belonging that is a longing, and desire as method and I FEEL A LOT.

I need to say something about MONOTROPISM:

Fergus Murray (2019) summarize monotropism as following: "In a nutshell, monotropism is the tendency for our interests to pull us in more strongly than most people. It rests on a model of the mind as an 'interest system': we are all interested in many things, and our interests help direct our attention. Different interests are salient at different times. In a monotropic mind, fewer interests tend to be aroused at any time, and they attract more of our processing resources, making it harder to deal with things outside of our current attention tunnel." The monotrophic mind is contrasted to polytropic minds, summarized by Murray as "have multiple interests aroused at any time, pulling in multiple strands of information, both external and internal. They are primed to be

on the look-out for things like social implications, and effortlessly decode metaphors and indirect language.”. (F. Murray, 2019)

But most central to my monotropism is, that the monotropic interest is *charged with feeling*.

OH!

I ALSO WANT TO SAY SOMETHING ABOUT STRANGERS AND THE FUTURE.
WHICH IS ALSO AS IT IS ALL CONNECTED, CONNECTED TO THE OTHER

Morton (2010) refers to the concept of ‘strange stranger’ in association with Derrida’s notion of the *arrivant*:

“I use the phrase ‘strange stranger’ because Derrida’s notion of the *arrivant* is the closest we have as yet to a theory of how the mesh appears up close and personal. The *arrivant* is a being whose being we can’t predict, whose arrival is utterly unexpected and unexpectedly unexpected to boot. The strange stranger is not only strange, but strangely so. They could be us. They are us. [...] Our encounter with other beings – and with our being as other – is strange strangeness. [...] Strange strangers are uncanny in the precise Freudian sense that they are familiar and strange simultaneously. Indeed, their familiarity is strange, and their strangeness is familiar. Strange strangers are unique, utterly singular. They cannot be thought as part of a series (such as species or genus) without violence. Yet their uniqueness is not such that they are utterly independent. They are composites of other strange strangers. We share their DNA, their cell structure, subroutines in the software of their brains. They are absolutely unique and so capable of forming a collective of life forms, rather than a *community*. [...] Yet because of strange strangeness, this choosing cannot be a totalizing grip, or final pinning down. Collectivity is ‘to come’, in the sense that it addresses the *arrivant*, who is necessarily to come, evanescent and melting to the exact same extent as she, he or it (how can we tell for sure?) is disturbingly ‘there’.” (Morton, 2010, 275-278)

When using the concept of the strange stranger, I am tweaking it a bit (sometimes a lot). I think there is (maybe) a problem with the Freudian thing inside the concept, but choosing to misinterpret, I also feel a certain amount of pleasure in the skewing of the uncanny. To further explain, I need a list:

1: Using the concept of “arrivant” rather than uncanny, places the stranger in a temporally place rather than a spatial (as in the uncanny valley), this, I think is key, and I think about it as a queer time, a sense of time that is sensory and messy, but also a hopeful time, of something from the memories of the future.

2: Neurodivergent people have been described with Freud’s uncanny-lingua. Joanne Limburg writes about this, in *Letters to my Weird Sisters*, from the point of view of being the uncanny

person, not meeting. In my use of the strange stranger, I suggest that all parts in the meeting (there might be more than two there might be in-numerous meet:ers, and the meeting is not one-way but multiple), are strangers. They-we, are strangers to each other, and they need to stay strange, and know they will stay strange and not pretend they know each other. As a neurodivergent being in a neurotypical way, we are used to perceive the world as strange, as a strange stranger, and this position has an ethical potential.

3: The strange stranger is also strange to themselves, i.e.: *I don't know myself*. This might be a counter-position to what we have previously written, since neurodivergent people are often used to be told that they-we *don't know what's good for you*, or being told by others *what we are*. But the point is: No one knows, it is the *knowing* that is the thing that needs to be changed into a strange-thing, it is a shared strangeness, it is a pleasure in the strangeness, that the concept of the strange stranger want to keep, *stay with the strange*.

On the future:

José Esteban Muñoz, in *Cruising Utopia*, use the concept of no-longer-conscious to imagine a not-yet-here of a queer futurity.

The internet say:

Consciousness is a mystery. It's impossible to know what an animal, or even another human, is experiencing. We cannot ask a fish, we can only observe it. Fish can learn and have long memories. When stressed by being held in a net, they display 'emotional fever', meaning they increase their body temperature.

I think about a memory of the future.

I am getting too tired now.

I think about a strange fish. I remember putting the clothes on and becoming a FISH.

I WRITE:

IMPOSSIBLE POSSIBLE IMP LESB

WANTED TO ADD SOMETHING HERE ABOUT LESBIANISM AND USING
MONIQUE WITTIGS WRITINGS AS AN AUTISTIC MISSPELLING OF SEX AS A
FUTURE THING AS A BODY I DON'T KNOW IF IT'S A FISH OR A HORSE BUT AN
OCEAN OF QUEER STRANGERS

A HORSE IS ALSO A FISH IS AN AUTISTIC LESBIAN OCEAN IS ALWAYS A
BECOMING, BECOMING BE-LONGING AS COMING ARRIVING AS FOLLOWING
AS YES YES YES.

I min presentation kommer jag röra mig i ett slags början av ett projekt, som kanske är flera projekt, berätta om bakgrund och idéer, om läsning och görande. Den kommer röra sig kring det filosofiska såväl som det konkreta. En notering om flickorna i presentationen: Jag kommer tala om flickor och kvinnor, eller flickor i alla olika åldrar, men också om flickor som inte är flickor, eller ett ifrågasättande av hela flickkonceptet, jag återkommer till det.

Jag fick diagnosen autism när jag var 28. Ungefär tre år senare hamnade jag lite av en slump i det konstnärliga forskningsprojektet Autistiskt Skrivande som jag nu arbetat med i två år. Projektet innebar bland annat en skrivkurs, som både uppmärksammades och ifrågasattes, redan innan den startade. Jag var en av fyra lärare på kursen, och jag kommer inte säga så mycket om detta – den som vill veta mer får jättegärna fråga mig sen, men det jag vill lyfta från min erfarenhet av att ha arbetat just i kursen, är hur den blev en plattform för delad erfarenhet, för igenkänning och för utforskande av autistiska estetiker. Det går inte att bestämma vad som är ett autistiskt skrivande eller en autistisk estetik, det skulle bli extremt reducerande – samtidigt finns den här igenkänningen. Risker när en talar om autism är å ena sidan, att det framstår som om det finns ”typiskt autistiska” saker eller beteenden, och att det reducerar autister till att vara på samma sätt, och å andra sidan att en är för noga med att påpeka att det inte är så, vilket gör att likheter försvinner. Min erfarenhet är att när en är i ett rum med många autister så finns det både likheter och skillnader, och likhet i skillnad, och att det är det som gör det relevant att undersöka autistiska estetiker, och etiker, och sammanvävningen mellan dessa. Det som möjliggörs i ett autistiskt kollektiv är också en annan typ av politisk position. Att inte vara den ensamma autisten utan utgöra en norm är det som möjliggör en ny positionering. En vän skrev till mig när forskningsprojektet var som mest debatterat förra hösten: Dom är rädda för vi är farliga när vi är tillsammans. Jag tänker att det finns något i det.

Genom den konstnärliga forskningen söker jag verktyg för att förstå världen och mig själv. Detta innebär att det akademiska, det konstnärliga, det personliga och det politiska är totalt sammanvävt. I en artikel i *Astra* försökte jag undersöka det jag kallade anti-auto-theory: Jag utgick då från hur Lauren Fournier använder sig av begreppet ”autoteori” i feministiska sammanhang: som ett sätt att vara personlig i

det teoretiska, eller teoretisera det personliga. Ur ett autistiskt perspektiv blir detta relevant eftersom autister ofta beskrivs utifrån, och ofta i termer av att antingen sakna ett jag, en personlighet eller en subjektivitet, eller av att vara alldeles för mycket av ett jag. Den personliga ingången, som ett utforskande av jaget, blir därför en viktig del av både det teoretiska och det aktivistiska.

Nu kommer ett begrepp som är centralt: Neuroqueer, eller snarare neuroqueering. Nick Walker beskriver det bland annat såhär:

Engaging in practices intended to undo and subvert one's own cultural conditioning and one's ingrained habits of neuronormative and heteronormative performance, with the aim of reclaiming one's capacity to give more full expression to one's uniquely weird potentials and inclinations.

Engaging in the queering of one's own neurocognitive processes (and one's outward embodiment and expression of those processes) by intentionally altering them in ways that create significant and lasting increase in one's divergence from prevailing cultural standards of neuronormativity and heteronormativity.

Och Remi Yergeau skriver om det, i förhållande till språk:

”To be autistic is to be neuroqueer, and to be neuroqueer is to be idealizing, desiring, sidling”

Eftersom jag inte vet vad ”sidling” är så googlar jag, det betyder:

”1. To move sideways: sidled through the narrow doorway. 2. To advance in an unobtrusive, furtive, or coy way: swindlers who sidle up to tourists.”

Alltså ett slags sidledes rörelse, också idealiserande, begärande, genom trånga dörrar, och något som luras. Jag vet inte riktigt om jag ännu förstår, eller kommer kunna förstå. Men som sagt, det är bara i början.

Begreppet neuroqueer rymmer mycket mer än autism, så gör även begreppen neurodivergent eller neurodiversitet. Jag tänker att det är relevant att både vara specifik och öppen, både precisera och förskjuta, när en använder begrepp här. Alltså använder jag både Autism – och definitionen av den är också svår, utifrån en aktivistisk position – och neuroqueer, och andra termer. Detta för att öppna för både det ännu inte tänkta, och det extremt praktiska (tex saker som, vad en diagnos

innebär i termer av ekonomiska kostnader och möjligheter, vardagsproblem, vårdproblem, med mera). Okej.

Flickors autism har länge varit underdiagnostiserad, men på senare år har den blivit alltmer synlig – Greta Thunberg har blivit en person där autism, flickskap och klimatkamp knyts samman; Clara Törnvals *Autisterna. Om kvinnor på spekrat* (2021) har bidragit till den allmänna förståelsen av kvinnors autism i en svensk kontext och till en läsning av kvinnliga författares autism. Det här är ännu väldigt mycket i någon sorts startgrop, men jag försöker formulera något kring detta.

Törnvall skriver i *Autisterna* om hur autismutredningen ibland tycktes mäta hur mycket kille hon var. Fern Brady skriver i *Strong Female Character* om sina erfarenheter av att vara kvinna och autist. Jag läste den boken. Jag kände igen mig jättemycket. Brady skriver om att må piss, att befinna sig i psykvården, om problem med familjen, om klass, om att vara i kultursammanhang och vara rolig, om att sälja sex och att vara i destruktiva förhållanden, om att bli väldigt arg och råka göra saker, att bara råka göra saker. Jag plockar fram mina anteckningar från när jag läste boken:

Jag tänker mycket på hur denna gör ett NARRATIV. Den berättar om 1, autism och 2, om kvinnor. Den gör det på ett bra sätt. Jag känner mycket. Kände igen mig massor, tänkte på saker jag bara ”tänker på/talar om i text” – tex kring sex och ätande. Men det finns ändå en sorts upplysande intention. Som också är själv-upplysande. Själv-förklarande. En strävan mot en sorts förståelse. Jag tänker också på att den fokuserar på problem, och att ”hantera sig själv”. Jag tänker att det är en jättestor del av att vara autist, och att vara kvinna. (Jag känner också ett skavande kring kvinnligheten.) Och jag tycker om det. Men det gör också att delar som jag tänker handlar om ett slags queer-pleasure, försvinner. Jag känner inte pleasure när jag läser denna bok. Jag känner igenkänning, på ett sätt som är satisfying för jag kan känna, just det been there done that, eller, jaha, jag är inte ensam. Men det blir inte tickling. Det gör inget med språket. Och på ett sätt skapar det en distans till mig själv när jag låter mig förklaras genom att speglas i texten.

Så det jag funderar på är:

Hur görs narrativ? Hur görs en berättelse om autism? Hur görs igenkänning genom narrativ, begär genom narrativ? Kan autism förklaras genom en berättelse? Vem rör sig berättelsen mot? Vad innebär det att förstå sig själv genom en berättelse?

Jag har läst flera andra böcker om och av kvinnliga autister. Helen Hoang skriver i en feelgoodgenre om Stella, och hur hon navigerar genom livet. Hoangs böcker handlar också mycket om att definiera autism, och kvinnlighet. Främst i relation till

heterosexualitet. Jag blir lite irriterad. Andra böcker, som Gail Honeymans *Eleanor Oliphant is Completely Fine* eller Nita Proses *The Maid*, har lästs som att de handlar om autistiska kvinnor, även om detta inte skrivs i böckerna. Dessa skildrar en quirky eller osoft kvinnlighet, en udda person, som är naiv och därför hamnar i trubbel. Hon kan inte hantera sig själv.

Det som händer i den här typen av narrativ är att det finns ett säga problemgörande av autisten: även om syftet kanske snarare är att säga ”det är okej att vara annorlunda”. Det som också sker är ett slags indelning i bra och dåliga beteenden med bra och dåliga konsekvenser. Detta är också ett sätt att frånta något av det jag tänker på som den neuroqueera potentialen: nämligen att omvärdera hur saker kan förstås. Vad som är bra och dåligt, om det går att dela upp, och så vidare.

I Clara Törnvals senaste bok *Vanliga människor. Autistens guide till galaxen*, vänds perspektivet och det är neurotypiker som synas. Att genomföra detta perspektivskifte är svårt. Törnvals grepp kan beskrivas som ”kul”. Men det finns så mycket mer i det, och det är så svårt. Jag ska återkomma till det.

(Jag ville säga något här om häxor, men det kommer inte få plats är jag rädd. Jag ville säga något om min neuroqueera läsning av den fiktiva poeten Ruth Zardo i Louise Pennys deckare om kommissarie Gamache, om den autistiska flick-alliansen med och kampen för upprättelse för de brända häxorna i Elle McNichols *A Kind of Spark*, om häx-spåret i Joanne Limburgs *Letters to My Weird Sisters*. Fråga gärna om detta sen! Ville också säga något om hästar såklart, autism och hästar: om det som kallas för ”fusing” i förhållande till djurmänniska-relationer, om neuroqueera läsningar av hästböcker, om nördiga läsningar, ville säga något om språk och fysikalitet i Natalie Ruejas-Johnsons *Låtsasbeten* och massa mer, fråga gärna något sen.)

Nu ska jag säga något om kön. David Jackson-Perry beskriver bland annat i artikeln ”The Autistic Art of Failure”, hur autism och transidentitet ofta överlappar. Det kan beskrivas som att transidentitet är vanliga bland autister, eller autism är vanligare bland transpersoner. Som en konkret grej, något som kan studeras statistiskt. Jag tänker att det också handlar om att den autistiska positionen har en potential, att totalt fucka-upp allt vad kön och sexualitet och sex heter. Och här kommer jag till detta med flickor.

Neuroqueering innebär att queera allt, inte bara sexualitet. Men eftersom detta ”allt” alltid är könat, så är detta sammansmält. José Esteban Muñoz skriver i *Crusing*

Utopia, om queera framtider, om det han, med Ernst Blochs ord, kallar no-longer-conscious, som kan vara en öppning mot ett not-yet-there. Jag tänker på detta. Något som kan komma, något som kan mötas. Jag tänker på hur det påminner mig om Timothy Morton, som sysslar med ekokritik typ, och hans begrepp ”strange stranger”, om hur en kan möta okända saker, om behovet av att vara öppen för det främmande: både det främmande hos andra och hos sig själv. Och sen tänker jag på Monique Wittig, som skriver om det lesbiska, som något som ligger bortom det kvinnliga, en radikal lesbiskhet bortom heterosexuella politiska system och binära uppdelningar – vilka är en konstruktion. Och jag tänker på den autistiska och, eller, neuroqueera existensen som liknande, den avslöjar kön som konstruktion, genom att bara inte kunna hantera det. Jag kunde formulera det som att, den autistiska flickan helt fuckar upp flickkonceptet och det skulle vara sant. Det jag läser när jag läser bland annat Hannah Emersons poesi, eller ovan nämnda *Låtsasheten* är hur kön inte finns, det finns begär, ett begär som inte vet om det är sexuellt eller inte för det är ingen skillnad, det är ett sätt att upplösa gränser.

Jag tänker och blir hög av tanken. I *A Room Called Earth* skriver Madeleine Ryan om hur hennes autistiska huvudperson inte behöver knarka för hennes hjärna är i sig själv en bergochdalbana. Jag känner likadant. Jag blir hög av att känna att det hör ihop och det kan göra revolution. Jag är rädd att jag inte förklarar sammanhängande. Jag är rädd att jag känner för mycket. För att hantera detta bestämmer jag mig för att jag bara får tänka på fiskar, vilket just nu tagit över mitt liv. Jag har gjort cirka tio gigantiska textilfiskar och en lång dikt om fisk där allting är en ordlek (som utgår från en felstavning av frisk som fisk).

Jag ville avsluta med att säga något om dubbelheten: Här finns det utopiska, det som saknar gräns, det som neurodivergenta Chris Martin benämner som awe, inför mötet med andra neurodivergenta personers texter, ett slags känsla av, under. Och samtidigt finns: försäkringskassan, ångest, skattningsformulär, habilitering. Jag kunde formulera det som att, den autistiska flickan helt fuckar upp flickkonceptet och det skulle vara sant och samtidigt inte: för även om den i sig är gränslös kommer världen göra gränser. Plus vill inte dissa flickighet för det är också najs och olika. Jag ville säga att jag tror att det är i konsten som båda dessa sidor, och mera, kan finnas, samtidigt. Det är där det går att vara i framtiden, och dåtiden och på alla platser, arg och glad.

Flickberättelser men bibliska proportioner: Bibliska referenser som ett sätt att berätta om kvinnors kamp för agens i Monika Fagerholms Vem dödade bambi?

Den här presentation är början på ett projekt som undersöker några bibliska referenser i den finlandssvenska författaren Monika Fagerholms roman *Vem dödade bambi?* (2019) och hur de används för att belysa frågor om kvinnligt aktörskap och kvinnors frigörelse – eller snarare kampen med dessa aspekter – och också intertextualitet och narrativitet genom användningen av bibliska gestalter.

I artikeln ”Children of the district Pastoral and the welfare state in Monika Fagerholm’s *The End of the Glitter Scene* novels” uppmärksammar Teemu Jokilaakso (2022) de bibliska referenserna i Fagerholms *Glitterscenen* (2009); han menar att de bibliska konnotationerna är ett sätt att knyta platsen för romanen, som kallas Trakten, till en berättelse – och då en berättelse av stor betydelse, en berättelse som berättas och återberättas. Användningen av bibliska ord och uttryck används som ett sätt att peka på uppbyggnaden av en nation, samtidigt som den belyser problemen med denna nation. *Glitterscenen*, liksom *Vem dödade bambi?* berättar historien om våld mot kvinnor; att ge denna historia bibliska proportioner fungerar således som ett sätt att värdera berättelsen som relevant för framtida generationer och gör berättelserna viktiga för förståelsen av samhällsstrukturen och dess kollektiva beroende av en (kanske) gudomlig och juridisk struktur.

I *Vem dödade bambi?* ser jag tre olika sätt att använda bibliska motiv som en metod för att berätta om våld, kollektivitet och kvinnans ställning i samhället, jag har gett dessa tre rubriker, som jag kommer utveckla närmare och ställa mot varandra:

1: NÅDEN

2: LÄRLJUNGARNA

3: BIBELLÄSNING/INTERTEXTUALITET/MISSION

För att få en bakgrund till romanen vill jag dock först ge en kort resumé – denna är svårgjord eftersom en stor del av romanens ”innehåll” eller ”handling” snarare utgörs av dess form och sätt att berätta – ställa detaljer mot helheter och därmed vrida fokus. Men jag gör ett försök.

Vem dödade bambi? utspelar sig i den fiktiva småstaden Villastan. Berättelsen är inte kronologisk, utan utspelar sig på flera tidsplan och innehåller flera olika typer av texter, såsom intervjuer och blogginlägg, blandat med en allvetande, men långtifrån osynlig, berättare. Den gruppvåldtäkt som Sascha Anckar utsatts för av de två bästa vännerna Nathan Häggert och Gusten Grippe, samt två andra pojkar, utgör romanens smärtpunkt. Våldtäkten sker år 2009 i ett ljudisolerat rum i Nathans hem. Romanen skildrar flera lager av berättande, utifrån flera personers perspektiv. Ett viktigt spår i texten är relationen mellan Emmy och Saga-Lill, vars nuplan är 2014, då båda är unga vuxna – de har en komplicerad vänskapsrelation sedan barndomen, präglad av både erotiska och antagonistiska mönster. Romanen utgör ett slags kollage, vars epicentrum är våldtäkten på Sascha, men vars periferi är det mest betydelsefulla, och jag vill i det följande visa hur bibliska referenser används som ett av flera sätt att knyta samman dessa olika berättelser kring teman om kön, agens, makt och maktlöshet.

1: NÅDEN

Under den brutala våldtäkten, som är romanens mörka mittpunkt, tvingas den våldtagna flickan, Sascha Anckar, att be om nåd. Detta uttrycks öppet av våldtäktsmännen. Och Sascha ber till slut om nåd. Det är en av de få gånger hon talar i romanen – oftast använder hon tystnaden som ett komplext verktyg för att agera. Detta pekar på en användning av bibliska yttranden och uttryck som en form av verbalt och fysiskt våld. Flera citat visar användningen av nåden, och bönen, i sammanhanget:

Offret hade gnytt och gnällt. Han hade hört det.

Nåd. Nåd. Nåd.

De hade alla hört. [...]

”Säg att du är en hora.”

”Nej.”

”Säg att du är en hora.”

”Nåd –”

Hon hade bett och bett om nåd, och börjat gråta.

(161)

”Ta emot jävla hora! Be om det!”

Och hon hade bett.

(163)

Sascha.

Nåd. Hon hade bett om nåd.

Nåd.

Nåd.

Det snurrade, snurrade i huvudet. Dag för dag, allt häftigare –

(175)

Det första citatet kommer från en längre episod som skildrar våldtäkten. Här ställs Saschas korta repliker ”Nej” och ”Nåd” mot varandra. Hon säger inte att hon är en hora, hon ber om nåd. I det andra citatet har detta skevats, och parafraserar uttrycket ”hon bad om det”, som ofta används i samband med tal om våldtäkt för att skylla brottet på den våldtagna. Är bönen som åsyftas en sådan bön, eller är det bönen om nåd som är det Sascha ber om? Formuleringen osäkrar meningen och visar på hur talakten här knyts till fysisk handling genom tolkning och feltolkning. De två sista citaten visar hur ordet Nåd fastnat i Gustens (en av förövarnas, den som bokens berättare ligger närmast) medvetande och närmast hemsöker honom. Ordet upprepas, igen och igen – på ett sätt som liknar å ena sidan bönen form, och å andra sidan den typ av traumanarrativ som inte låter den traumatiserade gå vidare, utan upprepar fragment från den traumatiska händelsen.

Gustens oförmåga att släppa Saschas bön om nåd hör samman med hur han också ber henne berätta om våldtäkten, gå till polisen. Han vill att hon ska berätta, för att rättvisa ska skipas, han vill ta sitt straff. Men Sascha säger att hon ”skiter i din rättvisa”. ”Din” kan i sammanhanget syfta till Gusten, som hon talar med, men också till en patriarkal rättvisa, som om hela det juridiska rättvisekonceptet underkänns – det kan inte göra rättvisa åt den våldtagna. Här kan också paralleller dras mellan hur den typ av berättande som våldtäktsoffer tvingas göra inför polis och domstol, och också de berättelser som bland annat skrevs fram under #metoo, påminner om en bikt- eller bekännelsesituation, fastinverterad – bekännelsen kommer från den utsatta. Något som ytterligare stärker tesen att rättvisan inte funkar, på de juridiska premisserna.^{vi}

Det finns en intertextuell aspekt av nåden, som hör samman med de två unga kvinnor jag nämnde innan, Emmy och Saga-Lill, och främst med den senare, som dessutom studerat teologi. Denna aspekt utgörs av Simone Weil: ett citat ur Weils bok *Tyngden och nåden* (Ja! – notera titeln, nåden) upprepas genom texten i olika former:

Att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling.

Weil introduceras i romanen i följande episod:

Men ändå, med Saga-Lill har det funnits öppningar. Till något annat, något nytt, och ärligare på något sätt. För hon minns det här också: att i den där röran i lägenheten hemma hos Saga-Lill har hon plötsligt fått syn på en bok uppslagen på golvet. Med en massa understrykningar också, sidorna upp och ner. Simone Weil hette författaren. Hon antog att det var, eller varit, en studiebok, nånting religiöst.

”Varför slutade du studera teologi?” Hade hon plötsligt velat fråga. ”Tror du på Gud?” Och på så vis inleda ett nytt samtal, tala med Saga-Lill på ett alldeles annat sätt än de nånsin hade talt med varandra förut, istället för allt det där med Gusten som var den egentliga orsaken till att hon var där. Och som de kommit in på sen för under boken, i en klädhög, låg något som hon kände igen som Gustens tröja, medan hon också stirrade på det där citatet understreckat tjockt i boken:

Att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling.

s. 33

Förutom att främlingscitatet återkommer i romanen, så återkommer Weil. Tydligast är det i en diskussion mellan Saga-Lill och Gustens mamma Angela:

Efteråt under middagen har Angela och Saga-Lill genast kommit in på ”väsentligheter” (har Angela beskrivit det för honom efteråt), såsom teodicéproblemet, frågan om godhet versus ondska. De har diskuterat Simone Weil. ”En stor tänkare, verkligen”, har Angela sagt och Saga-Lill har hållit med. Aldrig att Angela skulle ha kunnat tala så med Emmy.

(105-106)

Här får Weil en retorisk funktion. Angela beskrivs som närmast besatt av bildning och klass, och i denna episod jämför hon väninnorna Saga-Lill och Emmy (som båda har varit eller är, tillsammans med sonen Gusten) genom förmågan att umgås i ett intellektuellt samtal, influerat av det religiösa och filosofiska. Men senare slår detta – som skulle kunna ses som ett slags elitism – tillbaka mot Angela. När Saga-Lill efteråt är ensam med Gusten:

”En stor tänkare, SATAN!” Och skrattat ännu mer, som nåt slags häxa från underjorden...

(105-106)

Argumentet har vridits och Saga-Lill gör nu narr av Angela med samma verktyg. Men sedan, strax efter att Saga-Lill också erkänt att hon brukar trola Emmys blogg, och beskrivit sig själv som hämndlysten och elak, sker ännu en vridning:

”ord, ord – men jag vill säga en annan sak också. Förlåt att jag skrattade åt henne. För jag tyckte nog om henne. Din mor.”

(107)

Religionen, Weil, allt som hör samman med detta, blir därmed ett sätt att beskriva Saga-Lills svängningar inuti. Hennes tankar och känslor är både rörliga och röriga. Och rör sig också genom

text, läsning och andra människor, ett slags positionering eller försök att göra sig själv, kanske försöka bli mindre (eller mer) främmande.

Simone Weil är en religiös filosof. Hon var också politisk aktivist, och hennes radikala, anarkistiska, mystiska texter har efter hennes död fått stort inflytande – samtidigt som hennes person, eller kanske persona, fått lika stor uppmärksamhet – bland annat genom hennes omdebatterade död – var det ett självmord, där hon svälte sig till döds som ett sätt att arbeta med lidande och asketism? (Var det inspirerat av Schopenhauer – en filosof som Fagerholm låter figurera med en grön hund i en annan roman (*DIVA*, 1998) (McLellan 1990).

Weil, som intertext och figuration (se Braidotti, Dahl, Neimanis mfl), ligger som ett lager över texten. Jag tänker att det gör något med bilden av kvinnan eller kvinnorollen, och flickskapet. Weil skulle kunna förstås som en alternativ kvinnoroll – positionerad mot de kvinnliga livsstilsbloggare som Emmy rör sig kring – men också mot den operasjungande Angela som ser läsandet av Weil som en klassmarkör. Det placerar också denna kvinna i ett komplicerat förhållande till det gudomliga, juridiska och moraliska: ska hon förstås som en möjlig aktör, eller som en åskådare? Om Saga-Lill som rör sig *inom* ramarna för dessa roller – vad gör det med henne? Jag läser det främmande, det moraliska, och flickskapet som ett komplext och tilltrasslat tillstånd ("entanglement"), som i sin kärna handlar om relationen mellan jaget och andra. Något som ytterligare stärks av hur Weils formulering kan läsas som en förskjutning eller omformulering av Markusevangeliets 12:31:

Och du ska älska Herren din Gud av hela ditt hjärta, av hela din själ, av hela ditt förstånd och av hela din kraft. Sedan kommer detta: *Du ska älska din nästa som dig själv*. Inget annat bud är större än dessa. (Min kursivering)

Vem dödade bambi? är en roman fylld av läsare. Saga-Lill är en av dessa, men hon är inte den enda. Romanen i sig kan också förstås som en läsare, eller en läsning. Den använder intertextualitet för att arbeta sig igenom sin handling och bygga upp en värld, en bild, en berättelse. Men läsarna framstår ofta som ganska dåliga läsare. Saga-Lill till exempel, tycks bara ha läst frasen om främlingen, och citerar den igen och igen. Liknande mönster upprepas med andra författare och texter. Det är ett slags läsning som i sig kan jämföras med en typ av bibel-läsning, och då syftar jag inte på ett engagerat studerande av bibeln, utan på en läspraktik som bygger på att inte läsa från pärm till utan hitta bevingade ord att fästa tillvaron vid, upprepa, brodera på bonader.

Men jag kan också föreställa mig Saga-Lill i lägenheten, eller i barndomshemmet med den cancersjuka mamman, läsande Weil. Hur hon bläddrar fram och tillbaka, hittar fragment som fyller henne med något. Kanske detta:

Att älska en främling som sig själv innesluter som motstycke att älska sig själv som en främling. (106)^{vi}

Det ödmjuka bedjandets hållning: jag måste till varje pris vända mig till någonting annat än mig själv, ty det gäller ju att befrias från sig själv (45)^{vi}

Också jag är en annan än den jag inbillar mig vara. Att veta det, det är förlåtelsen. (52)

Att älska sanningen betyder att uthärda tomheten och därmed att ta till godo döden. Sanningen är på dödens sida. (54)

Synden i mig säger ”jag”. (72)

Jag är allt. Men detta ”jag” är Gud. Och alltså inte ett jag.
Det onda sätter gränsen, hindrar att Gud blir likvärdig med allt.
Det är mitt elände som gör att jag är ”jag”. Det är världens elände som gör att i viss mening Gud är ”jag” (det vill säga en person). (72)^{vi}

Man måste rycka upp sina rötter. Fälla trädet och göra ett kors därav och sedan bära det alla dagar. (82)^{vi}

Man får inte vara *jag*, men man får ännu mindre vara *vi*.
Att leva i en storstad ger hemkänsla.
Försök få hemkänsla i förvisningen.
Slå rot där ingen plats för rötter finns. (82)^{vi}

Kärleken är ett tecken på vårt elände. Gud kan bara älska sig själv. Vi bara någonting annat.
Vi skall inte älska Gud för att han älskar oss. Det är för att Gud älskar oss som vi skall älska oss själva. Hur skulle man kunna älska sig själv utan det skälet?
Älska sig själv kan människan bara på den omvägen. (105)

2: LÄRJUNGARNA

Våldtäktsmännen i romanen kallas flera gånger för ”A Band Called the Disciples”. Denna fras kommer, som romanen själv påpekar och som Julia Tidigs (2021) diskuterat, från en Prince-låt: ”Sign o’ the Times” (1987) – men den uppmanar också till en tolkning av våldtäktsmännen (fyra pojkar) som lärjungar som följer ledaren. Ledaren är Nathan Häggert, och våldtäkten äger rum i hans hus. Enligt denna tolkning skulle Sascha kunna sägas ta Maria Magdalenas plats (hon är Nathans flickvän) och därmed peka på den sårbarhet som Maria Magdalenas plats inom lärjungegruppen innebär. Här används de bibliska referenserna för att peka på en kamp för kvinnlig handlingskraft inom en struktur som är starkt patriarkal – där lagarna är knutna till

männens makt (Saschas användning av tystnad som ett verktyg visar hur begreppet "rättvisa" också är ett patriarkalt begrepp).

För att först ge en liten mjukstart vill jag visa hela texten i Princes låt:

Oh, yeah
In France a skinny man died of a big disease with a little name
By chance his girlfriend came across a needle and soon she did the same
At home there are 17 year old boys and their idea of fun
Is being in a gang called 'The Disciples, high on crack, totin' a machine gun
Time, times
Hurricane Annie ripped the ceiling of a church and killed everyone inside
You turn on the telly and every other story is tellin' you somebody died
My sister killed her baby 'cause she couldn't afford to feed it
And we're sending people to the moon
In September my cousin tried reefer for the very first time
Now he's doing horse, it's June
Times, times
It's silly, no
When a rocket ship explodes
And everybody still wants to fly
Some say a man ain't happy
Unless a man truly dies
Oh, why?
Time, time
Baby make a speech, star wars fly
Neighbor just shine it on
But if a night falls and a bomb falls
Will anybody see the dawn
Time, times
Is it silly, no
When a rocket blows up
And everybody still wants to fly
Some say a man ain't happy, truly
Until a man truly dies
Oh, why?
Oh, why?
Sign o' the times
Time, times

Sign o' the times mess with your mind
Hurry before it's too late
Let's fall in love, get married, have a baby
We'll call him Nate, if it's a boy
Time, times
Times, time

Här finns oerhört många trådar som skulle kunna läsas som betydelsefulla paralleller. Här finns en stämning, här finns Nate, som Nathan (profet i Gamla Testamentet som vid flera tillfällen fick bära Guds bud till kungen, och som är mest känd för det strafftal han förmedlade sedan kung David låtit döda soldaten Uria för att kunna gifta sig med hans hustru Batseba – namnet Nathan betyder gåva), här finns ungdomen, döden, kärleken. Det finns också ett faktiskt band med namnet The Disciples – ett dub-roots-reggae-band, verksamt sedan 1988.^{vi} Ordet *disciple* definieras som

a person who believes in the ideas of a leader, esp. a religious or political one,
and tries to live according to those ideas

The Disciples were the twelve men who followed Jesus during his life.^{vi}

Här finns alltså en dubbel tolkningsmöjlighet – som en av Jesus lärjungar, men också en följare av annan ledare. Jag läser den här glidningen eller dubbeltydigheten som i sig betydelsefull. Om jag läser referensen som specifikt knuten till Jesus, skulle Nathan kunna förstås som Jesusfigur: ”Våldtäktspojkar”, de som ingår i bandet, följer just Nathan, det är han som är ledaren. Och, som ovan nämnts – Sascha kan då förstås som Maria Magdalena i samma jämförelsemönster.

Och efter att Gusten valt att gå till polisen och berätta om våldtäkten kallar Nathans pappa, Albinus ”Abbe” Häggert ”Judas” (s. 138-139). Vilket antyder att Gusten bedragit Nathan såsom Judas bedragit Jesus – och här finns dessutom alla möjligheter att förstå *kyssen* i linje med de homoerotiska undertoner som präglar Nathans och Gustens vänskap.

Men det finns också en annan tolkning som uppmuntras av texten. Under våldtäkten beskrivs hur Sascha binds med ”jesustejp” (s. 132 och s. 161). Jesustejp är ett specifikt finlandssvenskt uttryck – på sverigesvenska är ”silvertejp” vanligare. I samband med våldtäktsscenen skrivs också:

Starka, hårda Sascha. Här, för er utgiven.

(162)

”Grippe, ta för dig.”

Här är det snarare Sascha som intar rollen som Jesus. Hon korsfästs, hon offras, hennes kropp utges, i en nattvardsliknande situation.

Fagerholm använder här en etablerad biblisk referensram, men låter de olika rollerna intas av olika romangestalter. Sascha kan vara både Maria Magdalena (hon som ibland beskrivs prostituerad) och Jesus (han som är gudomlig). Glidningen osäkrar parallellen, men gör det den irrelevant? Vad gör den med det bibliska? Jag läser det bland annat som en gestaltning av hur det bibliska fungerar som ett narrativt verktyg, som genom osäkrandet omöjliggör tvärsäkra moraliska ståndpunkter. Men jag tror också att många andra läsningar är möjliga, och ser det som en ingång till ett trassligt nät av meningsbärande berättelser och situationer.

3: BIBELLÄSNING/INTERTEXTUALITET/MISSION

Jag har redan redogjort för en intertextuell aspekt av *Vem dödade bambi?* – Weil. Jag vill nu nämna ytterligare en. Saga-Lill använder referenser till den danska författaren Karen Blixens självbiografiska roman *Den afrikanske farm* (1937) för att berätta om sin barndom. Blixens roman handlar om kolonialism och vit femininitet, ofta genom ett religiöst filter. Kristendomen är central i Blixens text som ett sätt att dra upp en linje för en civilisation, och en relation mellan civilisation och vildmark, samt en struktur för begreppen rättfärdighet och juridisk rättvisa. Saga-Lills hänvisning till Blixens berättelse placerar Fagerholms roman i en tradition av nordisk litteratur och nordisk narrativitet om godhet och makt. I Blixens roman fungerar kristendomen på ett komplext sätt som ett verktyg för både kvinnlig handlingskraft och kolonialism. Saga-Lill kanaliserar detta och ger sin barndom på den finska landsbygden en gudomlig men också ödesmättad ton.

Som jag redan nämnt, kan Saga-Lills läsning av Weil förstås som en slags bibel-läsning. Samma mönster upprepas – för Emmy och Gusten gäller det:

Just kids... en bok av Patti Smith som de hållit som en bibel, med en titel som blivit som ett emblem även för dem och deras historia.

(118)

Läsningen i sig blir alltså meningsbärande för romanens gestalter. För Saga-Lills mamma är den lästa boken Blixens roman.

////////

Saga-Lills mamma heter Karen. Och Saga-Lill döper sin berättelse om barndomen till ”Ut ur Afrika”, eftersom mamman refererat till Blixens bok som ”vår bok”, samt upprepar frasen ”I once had a farm”. Jag kommer här läsa Fagerholms roman genom Blixens *Den afrikanska farmen* med fokus på frågan vad det innebär att Saga-Lill refererar till den; vad det gör med blicken, med rätten att ta sig an berättelsen, med tänkandet på sig själv och andra såsom berättelser, och det potentiellt problematiska i detta.

Moa Matthis skriver i förordet till Lind&Co:s utgåva från 2022:

Är *Den afrikanska farmen* alltså en självbiografi? Den har kallats en stilbildande vit, kolonial memoarbok, ett mått på bokens inflytande, men inte avsett som beröm. Den har också kallats feodalfantasi och djupt rasistisk. Den kenyanska författaren Ngũgĩ wa Thiong’o har beskrivit den som den farligaste bok som skrivits om Afrika, *därför att bokens rasism övertygande framställs som kärlek*.

(2022, 11, min kursivering)

Men berättelsens allra första ord är ”Jag”, och genom historierna om Kamante och Lulu, masajer och kikuyer, död, dans och drömmar, är det *jaget en konstant, samlande kraft som om och om igen skapar villkoren för ordning, rättvisa och livets fortbestånd*.

(12, min kursivering)

Matthis lyfter här fram det rasistiska i Blixens skildring – låter ”tidsanda” och jag gå i konversation (rasismen framstår som både resultat av en tidsanda och ett subjekts agerande – genom språk) med varandra. Gränsen mellan berättelse och liv framstår som otydlig – just för att livet och jaget, görs till berättelse. Berättandet och berättarpositionen skrivs fram som det mest centrala, och relateras till farlighet, till kärlek, till makt och till juridik. Berättandet av jaget synliggörs också som ett berättande av andra personer deras agerande, och platser. Jaget som Matthis skriver om är det berättade jaget, det som endast blir möjligt om en ”tänker på sig såsom en berättelse” – och inte bara tänker, utan också *skriver*. Det är genom berättelsen som den farliga och rasistiska kärleken blir möjlig.

När Saga-Lill aktiverar denna berättelse som en litterär referens, görs mammans position (som den som vurmar för Blixen), till en position av samtidigt övertygande kärlek och en form av farlighet. Genom en parallell till en rasistisk historia – som samtidigt är en bild av en stark kvinna, en form av vit överklassfeminism – placeras Saga-Lills förmåga att tala som ett jag i en komplicerad position – utgör hennes jag en möjlighet till röst, och på vilka premisser, och vems bekostnad, ges hon denna möjlighet? Berättelsen relateras till en litteratur som kanoniserats, men som också kritiserats. Det placerar berättaren i en prekär maktposition, i ett navigerande mellan familj och plats, självframställande, romantisering, bibliska konnotationer, pastoral och våld. Att

som Saga-Lill tala som ett jag är därmed inte enkelt. Och säger något om den flick- eller kvinnoposition ur vilken hennes tal med nödvändighet blir ett slags intrång, ett tvivel, ett berättande om berättandet.

Läsandet av Blixens *Den afrikanska farmen*, parallellt med Fagerholms *Vem dödade bambi?* öppnar upp för diskussioner om *vem* som berättar, om inifrånperspektivets (o)möjlighet – kan ett ”jag” finnas och på vilka premisser har jaget tillgång sin röst – och vem skadas potentiellt genom denna röst? Hur hänger idéer om civilisation, modernitet och framsteg samman med kön, natur, våld och vildhet? Och vad ska en som läsare göra med det tvetydigt etiska – det som kräver *något* av en, men där en är osäker på *vad* kravet går ut på?

Blixen använder sig av ett metaforspråk, som bitvis liknar Fagerholms.

Man tyckte att fabriken hängde mitt i den väldiga tropiknatten som en juvel i en svart flickas öra.

23

Här finns ett slags svulstighet i språket, som binder samman språk, metafor och kropp, och skriver fram skönhet *genom* femininitet och svarthet – en skönhet hos industrin. Civilisationen liknas här med vid ett smycke (här kan paralleller också dras till utvinning av ädelstenar eller ädelmetaller ur just afrikansk mark – vilket bildar en cirkelrörelse i resonemanget kring natur och industri). Användandet av det allmänna ”man”, uttrycker en kollektiv utsagoposition, som i sammanhanget tydlig är Blixens. Denna typ av uttalanden, en formulering av en situation eller en beskrivning, genom ett uppenbart poetiskt språk, utifrån en position som gör anspråk på ett slags allmän utsaga, liknar till viss del aforismens form, men också den berättarinstans i *Vem dödade bambi?* som redogör för händelser och värderingar av dessa händelser. Uttalanden om ”civilisationen” är centrala hos Blixen – och tematiseras dessutom hos Fagerholm genom Saga-Lills och Gustens diskussion om byggnader och berättande/bloggande:

”Men så pretentiöst! Ska du inte starta en blogg och börja blogga du också? *Vittnesbörd över en civilisation?*”

222

Det är lite oklart om det är Saga-Lill eller Gusten som säger detta – och det lite hånfulla i tonfallet sammanfaller samtidigt med en stor känslighet och uppgiven gråt. Civilisationen är både en ingång till något komiskt storslaget, och något som kräver tröst. Hos Blixen är civilisationen tydligt rasifierad, men också ifrågasatt:

Inget tamt djur kan förhålla sig så fullkomligt tyst som ett vilt djur. Vi civiliserade folkslag har förlorat förmågan att vara stilla och måste tillbringa många timmar i tystnad med det vilda livet innan det vill uppta oss bland sig.

31

Tystnaden beskrivs här som knuten till vildheten, och talet blir därmed ett slags resultat av civilisationen. Tystnaden i Fagerholms roman ligger hos Sascha – vilket öppnar upp för en möjlighet att läsa Sascha som potentiellt ociviliserad och vild. Hon vägrar anpassa sig till ett tal – är det ett resultat av en vildhet? Hon beskrivs när hon dyker upp som ”vild, förstörd (enligt somliga) och vacker” (248), och senare som ”(vilda, galna Sascha Anckar!)” (345). Civilisationen och Sascha ställs därmed till viss del i motsatsposition. Civilisationen presenteras som om den sviker Sascha, vilket ifrågasätter hela civilisationens premisser och avslöjar dess våld – vilket till viss del följer den rörelse Blixen målar upp, där vildhetens tystnad framstår som eftersträvansvärd. Samtidigt finns en form av komplex voyeurism inför det vilda:

Det var inte lätt att lära känna infödingarna. De var mycket lyhörda och skygga. Skrämde man dem kunde de med ens dra sig tillbaka till sin egen värld, likt viltet som vid en häftig rörelse från vår sida är borta, helt enkelt inte finns där längre. Innan man kände en inföding väl var det nästan omöjligt att få direkt svar av honom.

34

Kommunikationens roll för civilisationen förstärks här. Kommunikationen – det ”direkta svaret” – framstår som grunden för det civiliserade. Eftersom Fagerholms roman, liksom Saschas beteende, är just ett slags undvikande av det direkta svaret, utgör både romanen och Sascha, lästa genom denna förståelse av civilisationen, ett slags förhandling av vildhet och civilisation. Denna förhandling görs dock utifrån en prekär och utsatt situation. Sascha har tystnaden och undvikandet av talet som sitt enda vapen. Episoden kan också ställas i relation till Saga-Lills berättande. Saga-Lills berättande präglas av ett försök att, genom berättande, ”lära känna” – och även om de personer hon skildrar inte har samma strukturella maktposition i förhållande till henne, innebär berättarpositionen ett slags navigerande kring det undanglidande. Saga-Lill berättar aldrig specifikt om Sascha – men placeringen av berättelserna bredvid varandra, låter berättandets tomrum, det som inte berättas, utgöra ett slags centrum. Hos Blixen får berättelsen också en fysisk aspekt – som samtidigt blir metaforisk:

Se, Msabu, sade han, det [Odyssén] är en bra bok. Den hänger ihop från den ena ändan till den andra. Inte ens om man tar den i ryggen och skakar den kraftigt går den sönder. Den man som har skrivit den är klok. Men vad du skriver, fortsatte han föraktfullt, men också med ett visst uppriktigt deltagande, det finns ju inget sammanhang i. En del ligger här, en del där. När folk kommer in och glömmer att stänga dörren blåser det omkring, en del blåser ner på golvet och du blir arg. Det blir ingen bra bok.

67

Kamante läser här boken som artefakt och material – den fysiska boken saknar sammanhållning. Han anklagar Blixen för att inte göra en riktig eller bra bok, att inte vara en klok man – Blixens

skildring av hur Kamante då förstår boken som enbart fysisk kan då läsas som ett slags hämnd eller försvar mot kritiken. Det finns något skevt och till viss del komiskt i hur boken blir detta förmål vars delar flyger i vinden: en bild som passar som beskrivning av Fagerrolms roman, inte minst – men även som metafor för det internet på vilket det mesta skrivandet i *Vem dödade bambi?* äger rum. Samtidigt säger Kamantes kommentar något om berättelsens byggnad. Den goda och kloka boken ska hänga ihop och inte gå sönder. Den berättelse som inte fungerar så, genererar både förakt och medlidande.

Senare kopplas Blixens berättande till det jag som Matthis talar om i förordet, och en vilja att placera detta jag i världen:

Jag kan en sång om Afrika [...] Kan Afrika också en sång om mig? Darrar någonsin luften över slätterna med en färg som jag varit klädd i, leker barnen en lek vari mitt namn förekommer, kastar fullmånen en skugga över gruset på vägen upp mot huset som liknar min?

102

Här avslöjas ett slags egoism: jaget hade velat ha lika stor roll i världen, som världen har i jaget. Situationen parafraseras i Emmys bloggande – viljan att bli läst, att finnas i världen, få betydelse i den, upprätta en relation med Världen – inte med enskilda personer i den. Jaget blir härmed ett slags kollektiv angelägenhet, eller gör anspråk på att vara mer än en enskild del – det är ett jag som ser sig som nästan metafysiskt, och uttrycker en vilja att vara del av världen som mer är ett fysiskt jag. Denna relation mellan jaget och den andra formuleras vidare som:

En vit man som ville säga något vackert åt oss skulle ha skrivit:

”Jag kan aldrig glömma Er.”

Men afrikanen säger:

”Vi tror inte om dig att du någonsin kan glömma oss.”

104

Här omförhandlas (västerländska) idéer om komplimanger. Att minnas eller att bli ihågkommen. Vem gör avtryck på vem och vad är en gåva eller att uppmärksamma respektive influera? Är det mer av en bekräftelse av den andra, att påpeka att *jag* inte kommer glömma *den*, eller att *den* inte kommer glömma *mig*? Och vem har råd att inta vilken position i denna relationella minnespraktik? Det finns ett maktperspektiv här. Meningen: ”Vi tror inte om dig att du någonsin kan glömma oss”, hade kunnat sägas av Sascha, som den enda form av makt hon har, att inte låta sig bli bortglömd. Det är ett slags försök till makt, som rör sig genom klass och kön. En tvetydighet i relationen mellan jaget och kollektivet.

Nedan följer ytterligare några passager, som i en fragmentarisk helhet skapar ett slags prismaartad inblick i den navigering mellan etik, tvetydighet, makt och våld som Blixen gör och

som kan användas som förståelsehorisont för hur också Fagerholms roman (om)förhandlar juridik, kön och språk.

Men Lullu [hinden] var inte from. Hon var full av den så kallade fan. Hon hade till fulländning utvecklat den speciellt kvinnliga egenskapen att se ut som om hon befann sig i försvarsställning och uteslutande var inriktad på att bevara sitt oberoende, medan hon i verkligheten med varje nerv inom sig var inställd på ett blixtnabbt angrepp.

93

Det är något egendomligt ödesdigert och avgjort över ett enstaka skott om natten, det är som om någon ropat ett budskap åt oss i ett enda ord och inte vill upprepa det.

110

Men han fördjupar sig lidelsefullt i invecklade beräkningar över hur en förbrytelse eller olycka ska omsättas i ett visst antal får eller getter [...] När jag först kom till Afrika gick denna tankegång stick i stäv mot mina egna begrepp om rätt och orätt.

123

Förklaringen till att infödingarna själva ville ha mig till domare och att de tillmätte mina domar något som helst värde måste emellertid sökas i deras säregna mytologiska eller teologiska läggning.

127

Allt detta var sorgligt att tänka på. Jag red hem.

132

[...] ritual som hörde samman med det jungfruliga idealet och dess dyrkan [...] Bakom flickornas eviga, ståndaktiga Nej, nej, nej! fanns det en stor givmildhet och bakom deras pryderi skrattlust och dödsförakt.

211

Jag vill vara en civiliserad människa, jag vill älska min motståndares stolthet, mina tjänares, min älskares stolthet, och i all ödmjukhet ska mitt hus mitt i vildmarken vara en civiliserad plats.

299

Men inför oxarna på farmen kände jag det som jag antar en kung måste känna det inför sina arbetslösa: Ni är jag och jag är ni.

301

I många avseenden liknar förhållandet mellan den vita rasen och den svarta rasen i Afrika förhållandet mellan de båda könen.

Om det ena av de båda könen fick veta att det inte spelade större roll i det andra könets liv än detta andra kön spelar i dess eget liv skulle det bli djupt skakat och sårat.

303

Men Europas rättsbegrepp är olika Afrikas och den jury av vita män som fick saken om hand sysselsatte sig först och främst med frågan om skuld. Anklagelsen kunde komma att lyda på: mord,

dråp eller misshandel. Domaren inpräntade till att börja med hos juryn att en förbrytares natur måste bedömas efter avsikten och inte efter utgången.

320

Blixens text rör sig, genom det koloniala, kring frågor om rätt, rättvisa och det juridiska – och hur juridiken består av personer som dömer. Makten är en vit domare, och rättvisan framstår som mytologiskt, narratologiskt motiverad. Rättvisan skrivs fram som ett västerländskt kapital – vilket reflekteras i hur Sascha säger till Gusten att hon ”skiter i hans rättvisa”, medan den ekonomiska uppgörelsen framstår som mer gynnsam, och därigenom moraliskt oförsvarbar, men konkret ekonomiskt motiverad. Här finns också det religiösa med, i en navigering mellan stolthet och kärlek – där dessa förmågor också knyts exklusivt till ”det civiliserade”. Kön förhandlas fram genom avståndstagande och djurmetaforer, och ett utsnitt ur en bröllopsdiskurs som bygger på flickors utsatthet och icke-konsent. Slutligen utgör texten också en komplex strukturering av jag-kollektiv: Jagets position är sådant att det kan lämna (rida iväg). Samtidigt sker ett slags hierarkisk subjektupplösning: kungen blir del av ”sitt rike”, och upplöses som enskild person.

Kollektivet, som kompliceras i Blixens verk av det koloniala, av ägandet, av kön och klass, framstår som komplicerat i relation till ett jag som omöjliggörs, oavsett vilken plats det försöker ta i samhällshierarkin. Farmens mikrocivilisation, kan fungera som en spegel, genom vilken Gråbbos och villastans civilisationsförsök kan förstås eller missförstås. Att Fagerholm skriver in Blixens verk som referenspunkt, bygger en konkret intertextuell relation. Min läsning har endast plockat ut ett fåtal motiv och episoder, där jag hittar paralleller och möjliga konversationer. Frågan som dock hela tiden cirkulerar kring denna parallell läsning rör kolonialismen och rasismen: Hur förstå denna i den vita kontext som Saga-Lills Gråbbo utgör? Öppnar den upp för något, synliggör den något – eller blir den ett stickspår som endast förvirrar?

////////

I parallellen till Blixens roman kommer en aspekt av kolonialism och mission in i berättelsen – Blixen framstår som en gudslignande instans, kanske beskriver hon sig själv som sådan, och hon görs också till ett tydligt jag. Jag har ännu inte utvecklat detta spår så långt som jag vill, men ser det som en möjlighet att också visa hur nordisk kvinnlig agens kan ha en kolonial aspekt – som inte direkt framskrivs i Fagerholms roman, men som genom exempelvis skulle kunna förstås genom begreppet ”suburban gothic”.^{vi}

Läsningen av såväl Blixen som Weil bidrar dessutom till att lägga ett lager av *jag* till diskussionen. Weil navigerar kring jaget, förkastar det och försöker bli av med det. Matthis förord till Blixens bok visar hur Blixen också arbetar för att berätta sig som ett jag, en berättare, en röst, ett subjekt. På det sättet kan det bibliska, det narrativa, och det kvinnliga subjektskapet parallellläsas och ses som delar i ett nätverk av agenser och förvridningar.

AVSLUTNING

Min hypotes i ingången till detta arbete är att Fagerholm använder bibliska referenser (konkreta ord och yttranden, såväl som narratologiska strukturer) för att berätta om kvinnlig handlingskraft och brist på handlingskraft. De bibliska motiven används också som ett sätt att understryka berättelsens narrativitet; att ge berättelsen, som berättelse, en viss tyngd och nästan helighet. Strukturer som det gudomliga, det juridiska och det samhälleliga sätts i relation till användningen av religiösa referenser i populärkultur och vardagligt tal, vilket skapar ett komplext språkmönster inom vilket en feministisk och kvinnlig kamp för frigörelse äger rum.

Min förhoppning är att kunna utveckla detta resonemang. Hur kan jag läsa detta? Är det enbart ett slags postmodernt sätt att förhålla sig till text, till modernitet, till narrativitet? Eller bär det bibliska någon sorts gudomlig mening? Och står dessa positioner i motsats till varandra?

En idé för fortsatt utveckling är att studera våldtäktsberättelser i Bibeln. Rhiannon Graybill menar i *Texts after Terror: Rape, Sexual Violence, and the Hebrew Bible* (2021) att det är allmänt känt att den hebreiska bibeln är fylld av våldtäkter och sexuellt våld, men att feministiska förhållningssätt till ämnet domineras av en kritisk analys av berättandet av sorgliga historier. Graybill använder istället queer och affektteori och aktivistiska positioner mot sexuellt våld och våldtäktskultur som filter för läsningen, utifrån begreppen *fuzzy*, *messy*, och *icky*.

Fuzzy syftar till den tvetydighet och förvirring som ofta omger erfarenheter av sexuellt våld. *Messy* identifierar konsekvenserna av våldtäkt, samtidigt som det också beskriver ”messy” sex och ”messy” kroppar. *Icky* pekar på hur sexuellt våld inte låter sig inordnas i prydliga mönster av onda förövare och oskyldiga offer. Med utgångspunkt i detta gör Graybill ett slags ”olycklig läsning” där det tragiska, olyckligheten (jämf. Ahmeds ”unhappy queers”) och öppna slut görs till viktiga feministiska platser för möjligheter.

Jag tror att det kan vara en ingång också till Fagerholms roman, som både lyfter upp narrativitetens och berättandets betydelse, och möjliggör att förstå flickans eller den unga

kvinnans position som mer än ”bara” en berättelse – en existentiell problematik och position och tillvaro. Att läsa den våldtagna Sascha som inte hora-eller-madonna, utan som både hora-och-Jesus, öppnar också för en förståelse dels av offersituationen som en ledarposition, dels av flick-/kvinnorollen som en möjlig gudomlig instans.

OCH NGT ANNAT ...

Your right to be suspicious (or even paranoid (para-noid^{vi})?) reading this text. You might have already noticed: I'm not interested in: TECHNO-LOGY. I hate my computer (“But our hatred is almost indistinguishable from our love.”)

— Virginia Woolf, The Waves)

Ok. I come from Sweden. I write primarily in Swedish which means this text is partly google-trans-lated into English. I use the hyphen between trans and late to mark: (1) the trans-thing in translation : like, it's a gender thing, it's a queer thing it's a thing i like because it bears a resemblance to my experience and (2) it points out the TEMPORALITY of always *being toooo late*. (though i, as an autistic time-pessimistic person is always^{vi} 2 early. 2 much on time waiting waiting for the normal (those without ab:s in their normality) to arrive (yes too early is only an inversion of too late). SO. OK.

I write from the diagnosis of autism finding writing as my primary language, never being able to speak. Only heard doctors telling me my auti-biography, googling my traits of personality as symptoms. Speaking-in-text from the point of an anorectic semi-girl googling her starvation-cravings being abandoned from instagram and forbidden to go on-line (no yes i was always out of line, no straight line, no curved line, no line and no no).

Sorry to speak about me. Should be precise: A text of any style of writing that discuss the controversial topic of kitsch and ethics in the field of art and technology

Con-tro-vers-ial:

Con : pros&cons

Tro: Translations of tro

Part of speech TranslationReverse translations

Frequency

help_outline

Verb believe

tro,
förmena,
tänka

think	tänka, tro, tänka efter, anse, tycka, finna
keep faith	tro
trust	lita på, tro på, sätta tro till, förtrosta, tro, anförtro
guess	gissa, gissa sig till, uppskatta, tro, anta, gissa på
imagine	tänka, tänka sig, tro, föreställa sig, förmoda, tycka
confide	anförtro, förtro, lita, tro
fancy	tro, vara förtjust i, vara pigg på, föda upp, föreställa sig, tänka sig
suppose	anta, tro, antaga, förmoda, ponera, förutsätta

	reckon	räkna, tro, beräkna, uppgå till, anse, förmoda
	faith	tro, förtroende, tillit, religion, lära, trohet
Noun	belief	tro, övertygelse, tilltro
	Vers: Translations of vers	
Part of speech	Translation	Reverse translations
		Frequency
		help_outline
Noun	verse	vers, poesi, strof

Con-clusion: the controversial is a disadvantage of a belief in part of a song.

So. I sing.

I wanted to write about the kitsch-ness of the gurlisque tradition.

The gurlisque tradition is an aest-ethics of girliness, working with the infantile and the girl-room-aesthetic to distort the expected emotions of cuteness. It is central for the understanding of the gurlisque that the word comes from the GIRL and the GROTESQUE and the GIRL is always essentially connected to the “kitsch” –as defined by Wikipedia:

Kitsch ([/kɪtʃ/ KITCH](#); [loanword](#) from German)^{[a][1]} is a term applied to art and design that is perceived as [naïve](#) imitation, gratuitous, or of banal [taste](#).^{[2][3]}

The [avant-garde](#) opposed kitsch as [melodramatic](#) and superficial affiliation with the [human condition](#) and its natural standards of [beauty](#). In the first half of the 20th century, kitsch referred to products of [pop culture](#) that lacked the depth of [fine art](#).

The girl, the infantile girl the naiiiiiive girl, bluest-eyes, wants, like Toni Morrison's Pecola (1970) the bluest eyes in their non-white face and through their wish to be blue-beautiful –naiiive (does blue-eyed, like the Swedish blåögd mean : un-critical, naive, easily fooled etc??? Or is my argument already BROKEN) they die, get crazy, become GHOSTS.

I wanted to say something about the girly superficial super-human-condition(er).

Kim Hyesoon's (mother* of the gurlisque tradition???) *Autobiography of Death* (which i read in Swedish, translate from corean through the English translation, making a point of its translatedness) includes 49 verses of non-individual DEATH. I quote:

Two middle school kids come forward. They are rooting in your pockets. They kick. Camera shutter clicks. Your funeral photo is in the boys' cell phones. (mvh google transl.)

The DEATH is here dis-personalized, while at the same time digitalized.

I propose:

Internet, as well as the GIRL-position as a site for critique of the human subjectivity through dis-individualized individualization. I read myself as:

|||||

I cant even. OMG.

The letter "I" in Swedish means: "in" – by extension: with-in, in-side, etc etc.

I read my I as an inside, which per se is empty (?) only full of blood and hearts, the (slowly?) dying organs. Never alone.

I read the girl position (the dead girl in Hyesoon's poem, harassed by the boys, the girl as a YOU) as a haunted place. She can never be at home. Jamaica Kincaid writes in *Lucy* (1990):

[Where would I start?](#) Here at home or there at home? Anywhere would have done, but my heart raced with my tongue, and as soon as I tried to say something I stumbled over the words and bit my tongue (mvh google transl.)

The HOME is not here or there, it is in need of constant searching.

In swedish: SÖKA HEM : HEMSÖKT

The word hemsökt means: HAUNTED.

So, the word-game in my title refers to the Swedish word for haunted:

Hauntedness as meaning: in search for a home.

I read: the girl-position (on the internet, in the body) as a searching for a home. as [melodramatic](#) and superficial affiliation with the [human condition](#) and its natural standards of [beauty](#)

The HOME: further refers to Sigmund Freud's concept of the *un-heim-lich*. HEIM means home. The English translation "uncanny" totally lacks the home-connection which DESTROYS EVERYTHING. So please [loanword](#) from German read my language. The UN-HEIM-LICH refers to something similar and well-known that still feels foreign and strange. THE GIRL IS A FOREIGN THING IN YOUR BODY.

I take the word HEIM (german) dividing it (working with segregation as a political tool cause it seems to be a-la-mode) into H&M and EI.



U all know H&M

EI in german means "egg". Poetically:

There is an egg with-in the H&M website.

There is an egg that bears a life.

The Swedish word for pregnant is: GRAVID. Segregate it into: GRAV-ID:

GRAV means GRAVE. ID is o.c. IDENTIFICATION.

Identify your grave and you will be the mother of an egg within the H&M-shopping centre.

PLEASE PLEASE HELP ME.

No wonder i am in and out of the psych ward.

The autistic child can can-can.

- **Repetitive or rigid language.** Often, children with ASD who can speak will say things that have no meaning or that do not relate to the conversations they are having with others. For example, a child may count from one to five repeatedly amid a conversation that is not related to numbers. Or a child may continuously repeat words he or she has heard—a condition called echolalia. Immediate echolalia occurs when the child repeats words someone has just said. For example, the child may respond to a question by asking the same question. In delayed echolalia, the child repeats words heard at an earlier time. The child may say “Do you want something to drink?” whenever he or she asks for a drink. Some children with ASD speak in a high-pitched or sing-song voice or use robot-like speech. Other children may use stock phrases to start a conversation. For example, a child may say, “My name is Tom,” even when he talks with friends or family. Still others may repeat what they hear on television programs or commercials.

The KITSCH OF AUTISM is the impossibility of a deep-learning, and an obsession with superficial facts, knowing it allllllll.

I no-know.

I decided i wanted to write about GIRLS* & AUTISM & INTERN-ET & TRAN-SLATION.

Definitions of slate

Noun

1

a fine-grained gray, green, or bluish metamorphic rock easily split into smooth, flat pieces.

slate quarries

a flat piece of slate used for writing on, typically framed in wood, formerly used in schools.

the teacher was demonstrating, the children **copying** onto slates

Verb

cover (something, especially a roof) with slates.

he was working for his father slating a new roof

SORRY I GET TIRED VERY FAST. I SPEAK-WRITE FOR A PERIOD OF TIME AND. RUN INTO.

I CAN'T BE ME BECAUSE. Autistic children don't really have a sense of self, with para-dox-ically results in a self-obsession. I DON'T BELIEVE THAT.

The ETHICS OF iiiiii and the aest-ethics of IIIIII and i am very tired of mee. Being forced to formulate my needs in relation to:

Intern-et-

In relation to: Other People. (My name is Anna N. Annan in Swedish means "other")

ART in swedish means SPECIES.

Art is a species of *their own*.

I write kitsch on the wall:

How did you feel when they called your work childish?

I said:

I'm working on a little text about God.

Sorry for this. Blurring the line. I wanted to make a point about the aest-ethics of the fragmented formula. But i forgot.

I wanted to question the idea of the girly style as chaotic but i forgot. Makes 2much
SENSE/SENSORY OVERLOAD.

Anna Nygren is a teacher of literary composition at Gothenburg University and a PhD student in literature at Åbo Akademi.