

LÄSA SOM ATT PROJICERA & FUCKA UPP DEN VETENSKAPLIGA POSITIONEN, EN FAILAD DISTANS, ETC.

eller

ALTERNATIV MEN INTE NÖDVÄNDIGTVIS MOTSTÅND OCH IBLAND MÖJLIGGÖRANDE. OM HOMOSOCIALA OCH HOMOEROTISKA GRUPPERINGAR I MONIKA FAGERHOLMS *VEM DÖDADE BAMBI?*

I Céline Sciammas film *Water Lilies* (2007) berättar den populära Floriane för den mindre populära Marie (som är kär i Floriane) om hur hon blir sextrakasserad av pojkar. Hon säger: Du vet hur det är. Marie är tyst. Floriane insisterar: Visst har det hänt dig, att de vill ta på dig, kyssa dig, ligga med dig. Marie skakar på huvudet. Redan tidigare har hon konstaterat att hon är en freak, en alien.

Jag är Marie. När jag var tonåring hände det *ALDRIG* att någon kille ville ha mig, ville hångla med mig, ville våldta mig. Och jag lärde mig: Att en flickas existensberättigande baseras på det begär hon väcker hos pojkar. Det som kategoriserar henne som flicka (hennes enda möjlighet att vara mänsklig) är huruvida hon utsätts för ett begär hon inte vill ha (för vill hon ha det förlorar hon något annat, eller är det samma hon förlorar?).

I Sciammas film finns ett alternativ som inte är ett motstånd. Floriane ber Marie ta hennes oskuld – för att få det gjort. Något behöver ske, något behöver göras – i kroppen. Och för detta något kan man utnyttja den som älskar gränslöst. Ett alternativ som är mer ett motstånd är den *BLICK* som Marie träder in i när hon kollar på Florianes konstsimslag, när hon ser flickornas kroppar.

Jag tänker på Sciammas film och min erfarenhet av att (inte) vara Flicka när jag läser och läser om Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019). För den handlar just om begär. Den handlar om kollektiva begär. Om begären som öppnande av existenser.

Den här artikeln fokuserar på hur romanen skildrar homosociala eller homoerotiska kollektiv och grupper, och hur dessa fungerar som alternativ, men inte motstånd, eller som

möjliggörare, till det heterosexuella begäret som kulminerar i en brutal gruppvåldtäkt kring vilken hela romanen, och det samhälle den skildrar cirkulerar, och som utgör en utgångspunkt för all vidare sexualitet. I min läsning kommer jag vara en läsare. Min läsarposition kommer inte vara distanserad utan anekdotisk, introvert, intern, reflexiv. Det är en position som är etablerad inom den queera läsningen. Bland annat skriver Sanna Karkulehto ”Litteraturforskning och queerpolitisk läsning” i *Queera läsningar* (2012) om Hannu Salamas *Jag, Olli och Orvokki* (1967, på svenska 1970) att

Mina emotionella band till romanen [...] är påfallande affektiva (20) [texten] borde inte ge [...] läsnjutning, utan snarare ångest och rentav fruktan? [Det är en] skräckblandad förtjusning, som stundtals känns masochistisk [...] min positionerade förtjusning (21) [...] När jag skriver om läsning baserar sig min uppfattning om läsarrollen på läsandet som en ömsesidig, interaktiv, affektiv och emotionell process som alltså äger rum på känslomässig nivå. Då behandlas forskningsobjekten i enlighet med den feministiska kunskapsteorin som aktiva och föränderliga *blir det centrala* vid läsningen av litterära verk och texter läsarens egna begär och känslor, till och med rädslor, som reflekteras mot verken. (s. 22-23, min kursivering)

Objektet för min undersökning är alltså både texten och läsaren (jag). Min roll som läsare speglar också den läsning som de fiktiva gestalterna i Fagerholms text bedriver – en läsning av en läsning, genom en författares formulering, uppstår. Min läsning filtreras dessutom genom Fagerholms litterära position; Fagerholm är inte Salama, hon är inte man, hon uttrycker sin feministiska agenda, hennes texter har tidigare analyserats som queera eller skeva (Österholm, 2012, 2016; Lahdenperä, 2016, 2021; Lönngren 2016 mfl).

I samma queera antologi finns Maria Margareta Österholms ”Skrubben – skrivandets skeva utrymmen” som skildrar skrivandet av Österholms avhandling *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012) – vilken bland annat rör sig genom Fagerholms *DIVA* (1998) och som jag därför läser som besläktad med mitt lesbiska läsande. Österholm skriver om avhandlingsarbetets kladdighet:

En gång var jag en äcklig flicka. En gång när jag var en äcklig liten flicka skrev jag en avhandling om att vara en äcklig flicka. (s. 307)

Lägesrapport för dåtiden: ingen som helst distans till forskningsobjektet, tror att ”hon” och ”jag” hänger ihop och att subjekt rör på sig. Diagnos: något skevt. Ovetenskaplighet som i bästa fall är grund för god essäistik. (s. 309)

Det första citatet citerar eller omformulerar Kristina Lugns diktsamling *Percy Wennerfors* (1982), ”Det var en gång när jag var en äcklig liten flicka”. Och jag, nu, i min läsning av de

lesbiska bambisarna, känner mig som en äcklig flicka, som också finner tröst i Österholms användning av den poetiska stilen (jag känner när jag skriver: får jag skriva såhär? får jag låtsas att poesi är akademi? kommer jag bli straffad? är det försent nu, var det tillåtet 2012, eftersom det då var nyskapande och banbrytande, men nu, kanske bara en urvattnad härmning?) och av refererandet till andra verk *genom* deras exakta formuleringar (en gång den äckliga flickan) och den affektiva användningen av dessa. Denna inskrivning av andras formuleringar ligger i linje med Fagerholms språkarbete – vilket jag återkommer till i ett resonemang kring att älska sig som en främling (Simone Weil citerad och omformulerad i *Vem dödade bambi?*). Det andra citatet handlar om misslyckandet i den akademiska distansen. Också här tröstas jag, nickar bekräftande mot Österholms text och får bekräftande nickar tillbaka: Får jag skriva om mitt misslyckande, mina känslor, min läsning som ett fallande (där jag känner mig som en flicka som snarast bör tas in på Grawellska, varifrån jag kommer rymma, kommer släpas tillbaka, en sådan flicka som inte kan skilja på vård och våld, på rimlig och hjälpsam kritik och patriarkalt ointresse)? *Ja, det får du* (denna kursiva bit såklart citat från Astrid Lindgrens *Saltkråkan* där Tjorven ber Gud om tillåtelse att ta en tårtbit till).

Jag positionerar min läsning av det homoerotiska och homosociala i *Vem dödade bambi?* i förhållande till dessa texter, till den tillåtet personliga läsningen, för att jag inte kan bortse från det inflytande denna ståndpunkt har på mig. Jag kom till litteraturvetenskapen samtidigt som denna antologi gavs ut. Det är så jag lärt mig: Lärt mig reglerna genom motståndet. Jag kan inte återta distansen. Det påpekas för mig att jag borde göra texten mindre intern. Men den queera läsningen förutsätter ett visst mått av internhet (internskap? internalisering? internat?), *tror jag*. För jag skriver för de flickor som liksom jag inte lyckas vara Flickor, som sedan läser om andra flickor, som förstår sitt flickskap genom misslyckandet, ett misslyckande i relation till en lyckadhet som i bästa fall innebär en kropp definierad av en *male gaze*, i värsta fall en kropp deformerad (fysiskt-psykiskt) genom *våld våld våld*, en lyckadhet alltid i relation till utsatthet. Jag skriver till Saga-Lill och Emmy (kan omöjligt skilja på fakta och fiktion, läsare och läst), till läsarna av Weil, Bachmann, livsstilsbloggar. Men jag ska försöka vara klar och redig. Ändå.

För denna studie används både skev- och queerbegreppet för att försöka gestalta å ena sidan just köns- och sexualitetsaspekter, men också allt annat i relationerna som skaver mot normen. I ett temanummer i *lambda nordica* om skev, skriver Hilda Jakobsson och Maria Margareta Österholm att:

Skevbegreppet har sina rötter i queerteori och växer därifrån. Nya korsningar dyker upp och sticklingar tas. De flätar in sig i varandra och i andra teoretiska begrepp. Att växa sidledes, menar Kathryn Bond Stockton (2009), är något annat än att växa upp. Att växa upp antyder att det finns en slutpunkt, att växandet tar slut vid en viss längd eller ålder och att det är linjärt. Sidledesväxande är oregelbundet, dröjande, egensinnigt och oberäkneligt – kanske kan det beskrivas som just skevt? José Muñoz (2009/2019) menar att queer är det som befinner sig vid horisonten, som vi måste kisa för att se. Det innebär att begreppet är i rörelse och att dess innebörd växlar. Vi tänker på skev på ett liknande sätt. Att tänka med skev är att stå med tårna djupt nedgrävda i jorden där de queera rötterna växer, men kanske delvis med blicken riktad åt ett annat håll. Kanske hålls huvudet lite på sned. Kanske kisar vi, låter blicken vinda. (2022, s.7)

Det är en beskrivning av ett begrepp som på många sätt verkar på ett poetiskt plan. Begreppet, och/eller det det beskriver, rör sig genom ett växande, ett växande som inte slutar eller följer ramarna. Jakobsson och Österholm använder plantmetaforer för att skildra det skeva teoribygget: korsningar, sticklingar, rötter; liksom en kroppslighet: här finns tår i jorden, huvuden som vrids och blicken (som är frekvent förekommande i feministisk teori) är förankrad i kisande, vindande ögon. Jag läser denna skevhet som ett sätt att försöka tänka, från sidan, in i normer som rör sig i gränslandet till kön och sex. Det passar därför för en undersökning av samkönade relationer i *Vem dödade bambi?* För dessa rör sig hela tiden i en periferi där centrum utgörs av kön, sex och inte minst, könat och sexualiserat våld.

När skevbegreppet finns med, kan det queera tillåta sig att fokusera mer på just frågor om kön och sexualitet – vilket i och för sig blir motsägelsefullt i mitt fall, eftersom det till viss del är just gränserna för vad som kan räknas som kön och sex som jag vill undersöka. Skev och queer får här utgöra tvillingbegrepp, och jag hoppas kunna göra relationen mellan begreppen spännande, och genom de gränsland och överlappningar som uppstår i ett undersökande av relationer, temporalitet, kroppar, språk och rum. Att ”växa i sidled” på de platser som Fagerholm skildrar i *Vem dödade bambi?* får som konsekvens att uppväxten blir något som kröker sig (Bond Stockton 2009; Malewski 2021) och relationen till omgivningen och dess normer blir till en komplex röra.¹

Romanen, handlingen, intentionen.

Monika Fagerholms roman *Vem dödade bambi?* utspelar sig i den fiktiva småstaden Villastan. Berättelsen är inte kronologisk, utan utspelar sig på flera tidsplan och innehåller flera olika

¹ (Jag vill skriva tack och förlåt till Miranda Geust här, för formuleringar i process! Vad göra med texten som ännu inte finns att referera till?)

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. Vidare skildrar Fagerholms roman en utpräglat patriarkal struktur – Emmy har en äldre älskare, och Nathans pappa svävar som ett spöke över Nathans våldshandlingar. 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, smitade, otrogna hundar. Ingen, tror jag, kan vara så djupt allvarlig som Fagerholm och samtidigt så lekfull.”² Bosseldal fångar därmed in hur Fagerholms roman arbetar med ett undanglidande – både i det att de vuxna försvinner ut ur ungdomarnas värld och frånsäger 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.

² Ingrid Bosseldal, *GöteborgsPosten*. 10.9.2019. ([Recension: "Vem dödade bambi?" – Monika Fagerholm | GP](#))

I *Vem dödade bambi?* finns en rad homoerotiska och homosociala kollektiv eller grupperingar: ”våldtäktspojkar namedguldskedimun” som begår våldtäkten, bästisarna Emmy och Saga-Lill och deras triangelrelation med Gusten Grippe, bloggsfärens digitala gemenskaper och mammorna Angela och Annelise som följer varandra genom karriären i det senkapitalistiska samhället. Lena Kåreland noterar hur lesbiska begär i Fagerholms *DIVA* (1997) och *Den amerikanska flickan* (2005) kräver att förståelsen av flickskap som trop omförhandlas (Kåreland, 2016, 35). Emmys och Saga-Lills relation – som landsbygdsflickor som flyttat in till staden – speglar i mångt och mycket Doris och Sandras relation i *Den amerikanska flickan*. Deras historia inkluderar ett blodigt kaninfält och deras nutid präglas av deras gemensamma kärleksintresse, Gusten. Parallellt med denna relation finns pojkgruppen, de killar som i grupp blir till våldtäktsmän. Patriarkatet presenteras därmed som ett destruktivt homosocialt kollektiv. Min intention är att undersöka hur homosociala och –erotiska kollektiv placeras ut i förhållande till våldtäkten, samt vilka språk som möjliggör och möjliggörs av dessa grupperingar.

Invändningar och feltolkningar

Jag oroas av mina egna begär. Fastän jag försökt motivera dem. (Kan ett begär någonsin motiveras?) Min lesbiska vilja att läsa lesbiskhet – att hitta min historia, knyta min berättelse till allt jag läser. Är det något mellan Emmy och Saga-Lill? Eller är det bara i mitt huvud? Och vad förslags narcissistiskt övergrepp är detta, är det okej?

Carolyn Allen skriver in *Following Djuna. Women Lovers and the Erotics of Loss* (1996) om den tradition och genealogi som hon spårar till Djuna Barnes *Nightwood*. Det är en tradition av berättelser som handlar om ”obsession about the loss of a lover” (2) och det lesbiska begärets ”dark side” (16). Allen använder sig av uttrycket ”erotics between women” (3) för de fall där det lesbiska inte är en identitet, och hon använder sig av en metod som (delvis) går ut på att utgå från de ”’girl’s girls’ who may also have husbands” och att ”micro-read only the narratives within each text that engage affective exchanges between women as lovers” (17). Utifrån denna metod vill jag därmed försvara min lesbiska läsning, som möjlig just i dessa mikroögonblick. Och både Emmy och Saga-Lill kan tveklöst hänföras till dessa ”girl’s girls”. En stor del av Emmys bloggande går exempelvis ut på att skildra livet med Mats och försöken att bli mamma. Moderskapet ställs här som en kontrast till relationen med Saga-Lill och temporaliteten hamnar åter i fokus. Vidare vill jag i sammanhanget lyfta det Allen beskriver

som "intertextuality as an erotics of citation" (14). Fagerholms texter är just citatfyllda – och de subjektpositioner som sätts i centrum genom citaten av Weil ("att älska sig själv som en främling"), Bachmann ("vem är jag i gyllene september") och Smith ("just kids"), ställer också den identitet som är en del av det queera livet, och dess temporalitet, på sin spets:

Det är när Emmy och Saga-Lill är "just kids" som deras lesbiskhet får fullt utrymme, och den subjektivitetsposition som uppstår genom jaget som temporalitetsstyrt (ett jag i september förutsätter ett föränderligt och flytande jag, vilket kan inkludera en flytande sexualitet), eller synen på jaget som främmande – eller snarare likställandet mellan främlingen och jaget, som det samkönade begäret får ett både fysiskt och existentiellt utrymme.

Vidare skriver Allen in läsaren i den lesbiska litterära traditionen: "In performing it (erotics between women) readers project, identify, remember, imagine, fill in, and reshape ... they are ... both the subjects and objects of textual desire" (11)

Klara var min bästis och jag älskade henne av hela mitt hjärta, och hon övergav mig för andra och coolare (Riktigare) flickor och pojkar, när vi var cirka tretton, och jag är fortfarande heartbroken. Klara bor på en gård med ett stall och en höskulle och vi ligger i höet, (*hövolmarna, glittret, råttorna, rucklet vi alla härstammar från i rösten*), och höet har packats till hårda balar och vi springer ovanpå balarna fast Klaras pappa har sagt att vi inte får. Klara tycker om att leva farligt. Jag tycker om att följa Klara. Klaras kropp är en tydlig och stark kropp, bredvid hennes är min porös och glappande. Alltså behöver jag Klaras kropp. Klaras storasyster går en kurs i fotografering och har gjort om den oanvända bastun till en mörkrum. Där framkallas bilderna av mig och Klara. Kropparna, kropparna, glittret. En dag hittar vi en död råtta på stallgången. Klara tycker den är så äcklig att hon nästan spyr, men då är jag av starkare virke. Jag kan skyffla upp råttan på en spade och bära ut den, gräver ett hål i marken (vi har svårt att avgöra var en rimlig råttgrav kan vara och råkar välja en plats mitt på stallplan, där jorden och gruset är hårt packad, det är nästan omöjligt att hacka hål för råttkroppen). Jag är kompetent, men här borde jag varit mer äcklad, aldrig gör sig Flickan rätt i mig. Råttkroppen glider in i mig. Kan Klara ännu fatta att jag älskar henne, fastän jag nu är en råtta?

Det Allen skriver om är en form av queera läsargemenskaper som bygger in den egna berättelsen i litteraturen. Att läsa om hur "readers project, identify, remember, imagine, fill in,

and reshape” lugnar mig. För jag har lärt mig att vara paranoid i förhållande till den egna queerheten, det egna läckaget. Rädd att jag genom att vara jag råkar missförstå och feltolka. Rädd att avslöjas i mina begär och behöva skämmas, det är så pinsamt.

Tove Solander utgår i sin artikel ”Queerblivanden – försök till en queer-deleuziansk litteraturläsning” (2012) från Eve Kosofsky Sedgwicks deleuzianska läsning i *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (2003). Solander påpekar att Sedgwick kallar sin läsning deleuziansk, utan att referera till någon specifik text av Deleuze. Solander redogör också för Sedgwicks texttolkning, som inte finner mening ”under, bakom eller bortom” utan är en ”ytlig’ tolkningsmodell där *bredvid*” är det centrala, ett bredvid som inte har samma tendens som bortom att ”glida över i kausala förklaringsmodeller eller dualistiskt tänkande” (43). Det är ett läsande som alltså, verkar vilja lägga sig bredvid texten. Solander menar att detta är en öppning mot en lyhördhet för vad texten *gör* snarare än vad den *betyder*. Är det så min affektiva läsning funkar? Så skriver Solander att ”Deleuze är inte lätt att läsa eller förstå, men i den mån jag har feltolkat Deleuze hoppas jag att det är en *strategisk feltolkning* som bidrar till min queera litteraturvetenskapliga metod” (44) och något öppnas i mig. Får jag misstolka – och använda detta som strategi? Och är denna strategi i så fall politisk, ideologisk, aktivistisk, akademisk, filosofisk, psykologisk, existentiell, personlig eller, kärleksmässig? Kanske är den allt. Solander är medveten om att en sådan läsning för med sig risker: ”En optimistisk-kritisk version av queerteori som ägnar sig åt att lyfta fram och hylla motstånd går inte fri från denna risk, eftersom vad som räknas som subversivt och värt att hylla fortfarande definieras av den rådande ordningen” (47). Och jag tänker på Emmys och Saga-Lills blickar, jag tänker på lesbiskheten som krydda i heterosexualiteten, jag tänker på narrativiteten kring dessa *girl crushes* och hur möjligheten att göra en erfarenhet till en berättelse också säkrar något som kanske borde fått vara osäkrat. Att läsa och tänka i det queera, eller det skevt queera, innebär alltså att alltid röra sig mellan paranoia och affirmation, mellan möjligt och omöjligt motstånd och reproduktion, representation, repetition.

Kåreland skriver:

A lesbian desire expressed in both *DIVA* and *The American Girl* and the heterosexual standard called into question points to a revision of girlhood in the direction of a lesbian continuum, that is, according to Adrienne Rich, a fluidity in femininity considering the amount of desire between women. An erotic and lesbian desire, noticed between Sandra and Doris is crucial for the rewriting of the girls’ books. (2016, 35)

Och jag tänker: Hur lesbisk kan en icke-relation vara? För Emmys och Saga-Lills relation blir ju, ju närmare nutiden vi kommer, mindre och mindre. Vad för begär ligger i avundsjukan? För den cirkulerar ju kring Gusten. Jag läser Emmy och Saga-Lill som uppvuxna Doris och Sandra. Som om de funnits i flickbokens lesbiskhet, men att flickboken – för *Vem dödade bambi?* är inte en flickbok! – mött en verklighet där kärlek är våldtäkt, där klasskillnad och utsatthet och tystnadskultur präglar alla möjliga relationer.

Blickar och berättelser

Nedan följer en läsning av ett fåtal av de situationer som skildrar begär mellan flickor, sedan mellan pojkar, och argument för hur dessa läcker in i och influeras av patriarkala strukturer. När det gäller flickorna fokuserar jag på Emmy och Saga-Lill – jag väljer att kalla dem flickor eftersom flickbegäret främst existerar i ett innan, innan de blivit unga kvinnor. Emmy och Saga-Lill växer upp i Gråbbo, på landet. Deras begär präglas av BLICKEN. När vi möter deras barndomsvänskap sägs det att

Det att om och om igen gripas på detta sätt av hänförelse för varandra – liksom imaginärt och på riktigt fotograferande varandra. (22)

Jag noterar hänförelsen – det att flickvänskapen, landsbygdsrummet, är präglad av denna hänförelse. Här är fotograferandet en tydlig blick, men också ett exempel på hur blicken är en berättelse, den finns för att förevigas. Julia Tidigs noterar att *Vem dödade bambi?* centreras kring uttrycket ”att tänka på sig så som en berättelse” (Tidigs 2021, 99), och berättelsen om berättelsen tematiseras ytterligare genom Cosmos dokumentärfilm. Men genom Saga-Lills och Emmys foton får blicken ett annat ursprung och en annan riktning, den uttrycker ett lesbiskt begär mellan Emmy och Saga-Lill, ett begär som tar sig uttryck i hänförelse. Fotograferandet blir alltmer konkret. Saga-Lill fotograferar Emmy. Vissa partier av romanen är skriven i jag-form, och då är det Saga-Lill som är berättaren. Hon skriver:

(Bilderna bilderna alla tusen miljoner på henne, Emmy, tar andan ur mig. Jag sätter mig på toalettlocket i mitt mörkrum i barndomshemmet, och hör hur mitt hjärta bultar bultar.) (66)

Bilderna skapas i rummet och tiden. De gör kropparna, Emmys kropp, spatial och temporal. Det finns också en så tydlig erotisk ton i Saga-Lills upplevelse, det bultande bultande hjärtat, den tappade andan. Dessa fotografier av Emmy, tagna av Saga-Lill, kan jämföras med

Cosmos bild av Emmy; han söker upp henne på hennes arbete i en djuraffär, och fotograferar henne med en kanin i famnen – bilden ska bli affisch till hans dokumentärfilm om Sascha:

Flickan med kaninen i famnen, en siluett [...] och kaninen hade blixtnabbt skuttat ur hennes grepp och hon hade blixtnabbt fått fånga upp den igen [...] och när Cosmo hade gått [...] hade hon suttit med kaninen i sin famn ett långt tag. Kämt den varma kroppen mot sin, den lena pälsen, innan hon satt den i sin bur igen. (58)

På affischen har Emmy ryggen till ”och därtill siluetten av en kanin i famnen – syntes bara huvudet, och de långa öronen” (97). Emmys kropp smälter här samman med kaninens, och deras såriga symbios blir uppenbar. Innan har kaninen fått stå för en hjälplöshet och en närhet till döden, nu kommer denna död nära Emmy (också i det att det antyds att Sascha, som filmen handlar om, tagit livet av sig). Kaninerna blir för Emmy konkreta kroppar som samtidigt får hårbärgera sårbarhet, och därmed gör även Emmy sårbar. Sårbarheten framstår dock här som något attraktivt – genom Cosmos blick på Emmy. Fotografierna och blickarna skapar en intrikat berättarstruktur med lager på lager av symboltyngda narrativ och narrativa material. Sascha symboliseras av kaninen i Emmys famn. Emmy får bära den utsatta flickan, hela flickskapet, genom närheten till den varma djurkroppen.

I det sammanhanget blir Saga-Lills fotograferande av Emmy ett alternativt narrativ. Cosmos blick likställer Emmy med Sascha – med en flickposition som innebär våldtäkt, utsatthet och död. Emmy genom Cosmos blick är dessutom sammanväxt med kaninen – en position som också ligger nära utsatthet och död i romanen – genom en episod där Emmy och Saga-Lill också ägnar sig åt fotograferandet:

De har kaninerna – de döda, som de släppte ut ur burarna på Emmys gård för att de var idioter (de själva alltså, inte kaninerna). Saga-Lill skulle fotografera; fotografera Emmy med kaninerna, fånga ögonblicket då burarna öppnas och de skuttar ut i friheten omkring henne [...] allt urartar (blir överkörda av jordbruksmaskiner) de plockar upp de döda och de skadade dödar de [...] och så tar de dem till bäcken, slänger i dem på ett ställe där det är djupt och strömmar hårt – döda kaniner, slappa, blodiga kroppar. (65)

Fotograferandet per se, kompliceras här. Kan ett fotografi någonsin vara annat än en våldsamt blick? Och mot vem riktas våldet i bilden? Och var, i relation till detta våld, befinner sig Saga-Lills blick när hon sitter på toalettlocket i mörkrummet med ”*bilderna bilderna alla tusen miljoner på henne, Emmy [...] och hör hur mitt hjärta bultar bultar*” (66). Hur mycket av ett alternativ kan den lesbiska blicken vara? Och hur mycket begär kan finnas i våldet? När Saga-Lill är jagberättare placeras läsarens blick, lojalitet och begär hos henne. Det gör att Cosmos blick – som i förlängningen blir en form av offentlig blick, eftersom affischen ska

fungera som marknadsföring – skevas. Samtidigt befinner sig Saga-Lills blick *innan* Cosmos, vilken kan ge uppfattningen av att Saga-Lills lesbiska blick i och med Cosmos rätas ut, blir heteronormativ, görs ogiltig. Jag vill dock stanna i en annan temporalitet.

Temporaliteten och platsen utvecklas genom en fragmenterad argumentation, som återkommer då och då i romanen – motiven upprepas och cirklar genom texten:

Du är mitt favoritmotiv, brukar hon säga men nu fotograferar hon alltså inte... nu talar hon, om vänskap, lågt, fingrarna i Emmys hår. "En vänskap som inte tillåter förändring är inte någon vänskap", säger hon och Emmy håller med – på tal om framtiden alltså, varthän i vida världen, vad som ska hända sen, när de lämnar Gråbbo och kanske går olika vägar, för de ska ju studera olika saker också, och kanske förändras med det. I framtiden. Innan Emmy träffade Saga-Lill hade hon inte någon framtid. (60)

Det är en vänskapens temporalitet, och en sorg, som beskrivs. Jag undrar – är begäret bundet i tonårskroppen? Vad innebär det att det lesbiska begäret finns just i denna sorgeskontext? Gör det begäret mindre relevant? Berättelsen gör också att tiden förtydligas. Det är ett skrivande av gemenskap och identitet. Saga-Lill beskriver hur:

Och det var exakt så som vi skulle älska att beskriva oss själva. Och vi älskade att beskriva oss: en skruv lös, reckless, "tokiga" (vilket man också bra kunde vara om man var två). (68)

Här skriver sig flickorna som ett slags *madwomen*.³ Och denna position blir en möjlig agenssituation, just eftersom de är två. De är inte ensamma på vinden. Kollektiviteten ger en möjlighet att inta en position som bryter mot en psyknorm. Där den norm inte i första hand relaterar till sexualitet eller kön (även om dessa strukturer är starkt och komplicerat intersektionellt sammanvävda), och därmed det queera, blir det relevant att lyfta in ett skevt perspektiv i diskussionen. Det skeva är, som tidigare nämnts, svårt att ringa in. Begreppet förhåller sig till troper som uppväxt och växande och till temporalitet. I det sammanhang jag genom citatet aktiverar vill jag påstå att texten skapar ett, föränderligt, utrymme för relationer mellan romanfigurerna, Emmy och Saga-Lill, och deras känsloliv – men också relationer mellan berättaren (som här är Saga-Lill) och dess maktposition, och läsarens blick på berättelsen. Det är ett utrymme som uppstår och formuleras genom ett isolerat rum: Gråbbo utgör en typ av rural miljö där normerna om det "tokiga" eventuellt fungerar på andra sätt, och där relationen mellan Emmy och Saga-Lill isoleras från omvärlden – vilket bland annat

³ Gilbert och Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979)

innebär att det behov av kategorisering som annars kanske kvävts – att exempelvis benämna relationen som lesbisk – uteblir. Det möjliggör också, menar jag, ett utforskande av en skev lesbiskhet, starkt kopplad till miljön (hövolmarna, tandläkarmottagningen, kaninerna). Miljön bygger upp en nästintill drömsk och surrealistisk tillvaro som ofta gränsar till det obehaglig – som i ovan nämnda scen med de döda kaninerna. Känslor och handlingar knutna till känslolivet tycks ofta ”spåra ur”, bli okontrollerbara. Att då, som citatet ovan visar, omfamna det ”tokiga”, beskriva sig som sådan, blir ett sätt att berätta om sig själv som normbrytande, som obrydd om normen, som öppen för det obehagligas potential. Det skeva är här starkt knutet till såväl det temporala (barndomen, ungdomen, flicktillvaron) som det spatiala (landsbygden). Foucaults heterotopibegrepp betecknar ett utrymme i marginalen av etablerade maktordningar, en liminal plats som befinner sig i rörelse och förändring (Foucault 1967). För Emmy och Saga-Lill kan denna liminala plats sägas utgöras av Gråbbo – men även av lämnandet av Gråbbo och den mentala resan tillbaka. Eftersom barndomen i Gråbbo inom ramen för romanen inte är en avgränsad del utan förekommer som minnesarbete och återblickar genom hela texten, skapas en litterär-temporal rörelse mellan då och nu, mellan där och här. Detta innebär att Gråbbos skeva potential öppnas av den temporala rörelsen – där landsbygden kanske oftast kan betecknas som (hetero)normativ i förhållande till staden, innebär blicken på landsbygden utifrån staden att det normbrott som landsbygden innebär; brott mot storstadsnorm, kapitalistisk norm, marknadens norm, den kategoriserade sexualitetens norm – synliggörs och lyfts upp. Det skeva begäret skapas därmed genom ett slags förlustens erotik (Allen 1996). Rita Paqvalén (2021) och Liv Saga Bergendahl (2010) har uppmärksammat de queera rum som skapas i avskildhet i hemmet. Genom att växla mellan hemmet, eller minnet av hemmet, och resan, eller skapandet av nya hem, synliggör Fagerholms skildring av Emmy och Saga-Lill ett flickskapets skeva närhet, starkt präglad av en skev temporalitet (Freeman 2010; Halberstam 2005) – skev genom fragmentering, minne, avgränsning, återberättande. Där Bergendahls läsning av dolda lesbiska relationer har haft sin tyngdpunkt på identitet, vill jag i denna läsning snarare uppmärksamma hur det isolerade rummet tillåter en trygghet som annars saknas i queera relationer och därmed ger personerna utrymme för undersökande av det obehagliga eller kusliga, konstnärskap (genom fotograferandet) och närhet, samtidigt som det riskerar att orsaka begränsningar av självets utveckling och konflikt. Emmy och Saga-Lill betecknar aldrig sig själva som lesbiska. Snarare finns det ett slags destruktiv dragningskraft i deras relation – som efter flytten från Gråbbo resulterar i ett triangeldrama med Gusten som tredje part. Utveckling i romanen skildras genom en anpassning till en storstadsnorm, en medienorm och en utbildningsnorm.

Emmy söker efter framgång med sin blogg och sin musikerkarriär, Saga-Lill läser på universitetet. Den skeva barndomen och de återkommande minnena blir därmed närmast ett hinder för denna utveckling. Likaså fungerar Saga-Lills relation till sin cancersjuka mamma som ett sådant hinder. Mor-dotter-relationen framstår som klaustrofobisk; Saga-Lills bror har dött i en olycka och pappan har lämnat familjen för en yngre kvinna – och präglas samtidigt av den berättelse om familjen som Saga-Lill skriver fram som en intertextuell kommentar till Karen Blixens *Den afrikanska farmen* (1937). Tillvaron i Gråbbo blir därmed ytterst komplex – den relaterar till Blixens koloniala främlingsposition, till ett cancermotiv som gör den egna kroppen, det egna inre, till en opålitlig och brutal kraft, till en kletig närhet som gör uppväxten omöjlig. Det är inte så positivt eller hoppfullt. Men, jag läser detta knöliga och snåriga, genom Saga-Lills formulering av det psykiskt sjuka, det ”tokiga”, ”reckless” som ändå befriande. Minnet, oförmågan att lämna minnet, skapar ett utrymme för alternativ, och ett utrymme för sörjande av den gemenskap som fanns i den geggiga, blodiga, djuriska barndomen.

När Emmy och Saga-Lills närhet försvinner, efter flytten från landsbygden, uppstår ensamheten:

Flickan, *den unga kvinnan*, som var hon – utan berättelse, ingen kamera som fotade henne, kvinnan bara. Ensam på den där vinden där hon satt och knäppte på gitarren och skrev sånger, egna sånger, *hillbilly*, *country*... (29)

I ensamheten saknar Emmy berättelse, det visar på ett behov av bekräftelse. Behovet av flickblicken. Som ett alternativ uppstår musiken – en tematik som präglar hela Fagerholms författarskap – och musiken handlar om uppväxten och landsbygden. Alltså blir skapandet en plats där historien kan återuppstå. Emmys sånger rör sig dock inom ramarna för det klichéartade. Hon skriver om kärlek och små hundar. Blicken på hennes verk är dömande, det håller helt enkelt inte. Allen påpekar, i relation till den lesbiska kärleksberättelsen och specifikt Jeanette Wintersons *Written on the Body* (1992), om ”the risk of genre and cliché” (67). Allen påpekar att det finns en oundviklig samhörighet mellan kärleken och klichén. För Fagerholms text och för Emmys sånger blir påpekandet (inklusive genreaspekten) särskilt intressant eftersom Fagerholms språk ofta leker med och inverterar det klichéartade till en värld där det språkliga klyschiga skapar nya världar och (o-)möjligheter för relationer. Det som blir tydligt i Emmys sånger, är att klichéerna främst rör sig inom det heterosexuella begärsmönstret, och i relationen till den egna berättelsen om uppväxt och utveckling. Emmys heterosexuella berättelse överlag rör sig också inom ramarna för det klichéartade: hur hon möter den äldre mannen, Mats, hur han hör hennes sång och förälskar sig, hur han lämnar sin

flickvän, hur Emmy är svartsjuk, hur hon längtar efter barn. Denna heteronormativa berättelse kontrasteras mot både de homoerotiska motiven i Emmy-Saga-Lill-symbiosen, och i de homosociala, separatistiskt kvinnliga/flickiga miljöerna som utgörs av Grawellska flickhemmet och det identitetsbyggande som omger det, samt bloggossfärens internetfemininitet. Alla dessa semi-lesbiska miljöer präglas av en oklarhet kring huruvida de är sunda eller (själv-)destruktiva. I Gråbbo finns de blodiga kaninerna. Grawellska är ett hem för fallna flickor, där både Sascha och Annelise spenderat tid under uppväxten – ett faktum som Annelise använder för att bygga upp sitt varumärke som framgångsrik entreprenör; där skapas en flickgemenskap som har det socialt problematiska som sin utgångspunkt, och låter detta bli en del av en identitetsformation. Bloggvärlden är fylld av troll och avundsjuka – men också mentorskap (om än ett opålitligt sådant). Flickornas och kvinnornas världar, med deras lesbiska kontinuum, är alltså världar där det begärliga och det som bygger upp en, samtidigt framstår som farligt, brutalt och svårdefinierat – och därmed kanske mindre klichéartat. Dock blir det tydligt att den verkliga *risken* inte ligger i de gränslösa flickrelationerna, utan i den heterosexuella kärleken: Sascha älskas av Nathan, han hanterar denna kärlek genom gruppvåldtäkt.

Skevheten: Jag läser i Inger Christensens *Del av labyrinten* (2017) att ”barock” (från portugisiskans ”barroco”) betyder ”skev pärla”. Jag tänker på flickskapets pärlande skratt, på det hånfulla skrattet som samtidigt innehåller *all denna ömhet*. När jag läser om det brutala i Emmys och Saga-Lills kaninäventyr är det det skeva begäret som framträder. Det är ett begär som kräver blod, som ligger runt med det våldsamma, som inte kan göra annat vara kusligt (un-heimlich, vara hemma, vara o-hemma, göra hemmet, landsbygden, Gråbbo, till en klaustrofobisk plats för underbara begär). Jag skriver som vanligt på en liten dikt eller en novell om min relation till Klara, skriver landsbygden som ett fettigt lager av damm på huden. Friktionen i denna smuts. Hur den triggas mig, hetsar upp mig, lockar mig. Jag vill vara i den knöliga flickkroppen – jag vill aldrig (mer) vara i den – jag kommer aldrig komma ut ur den. Läsningen av Fagerholms text drar in mig i en skräckromantisk realism (tandläkarmottagningen! skylten med det stora leendet! vita tänder (tänker direkt på Zadie Smiths *Vita tänder* (2000), och tänker på det koloniala som kommer in genom Saga-Lills berättande om den afrikanska farmen, om Karen Blixen, tänker på hur detta *lager* liksom lägger något över flickskapet, eller?), och

känslan av tändernas friskhet och sjukhet och ätandet, munnen i detta... minnet av Klaras fräscha svalg, hur hon lyckas bära upp tandställningen och göra den till en cool accessoar). Jag tänker på det krasande i denna *girl crush* och hur det, trots den enorma smärtan, ändå rimligtvis är att föredra framför en gruppvåldtäkt vilket verkar vara den enda möjligheten till heterosexuella relationer (känslan av att allt heterosex ändå är en gruppvåldtäkt, eller?). Kanske dömer jag för hårt. Växandet genom minnesarbetet. Rötterna, sticklingarna, att aldrig komma bort ur Gråbbo, att aldrig komma in i staden.

Heterosexualitet och tystnad

Hur ser då Nathans relation till Sascha ut – och i förlängningen: hur görs detta det tydligaste heterosexuella begäret i romanen? Efter läsningen minns jag bara:

Det är ingen kärlek, det är ingen erotik, det är bara våld, de vill bara krossa.

Men när jag går tillbaka till texten återkommer det och upprepas hur Sascha är Nathans första kärlek:

[...] och Sascha Anckar. Sascha, som plötsligt en höst i början av sista året i skolan 2007, dyker upp vid utflyktsplatsen, vild, förstörd (enligt somliga) och vacker – *den första kärleken* för Nathan som faller pladask för henne. (121)

Det är ett tydligt *uttalande* av den kärleken. Den *sägs* – till skillnad från relationen mellan Emmy och Saga-Lill, som i sitt talande rör sig runt kärleken, undviker kärleken, aldrig uttalar den. Men uttalandet stannar vid första mötet, vilket repeteras: ”dyka upp”, ”plötsligt”. Och detta uttalande av kärleken, denna namngivna kärlek – från Nathans sida – står i kontrast till den massiva *tystnad* som omger Sascha, framförallt efter våldtäkten (vägran att tala om den), men även innan (Sascha uttalar sig ibland om sin mamma, men sällan om annat).

Hur ska jag läsa detta spel mellan tal och tystnad? Mia Francks läsning av Charlaine Harris *Sookie Stackhouse*-serie i ”Vampyrens makeover – tystnad som normbrott i vampyrfiktion” (2012), skulle kunna vara en potentiell öppning för förståelsen av tystnad. Enligt Franck är vampyren ”en djupt motsägelsefull karaktär som både framhäver anti-ideal i samhället och avspeglar sin samtid” (227). Denna beskrivning skulle kunna passa Sascha: i och med hur hon behandlas framstår hon som den mest begärliga och samtidigt den som förtjänar minst

respekt, begäret mot henne är ett maktbegär, ett våldsbegär, och hon blir därmed en projektionsyta för idéer om flickor och kvinnor – genom sitt ibland farliga skratt och sin brutala väna ironi:

Alltså "den som gör de bästa sugjobben i Santa Monica med omnejd, möt Mammssen alltså", som hennes väna dotter Sascha säger. Piggt, det där heta skrattet naturligtvis – och "väna", det är ironi förstås. (145)

Är det därmed möjligt att läsa Sascha som en form av vampyr? Kanske. Delvis för att hon genom större delen av texten (troligen) är död – men ändå ständigt närvarande, delvis för att hon skrämmer, hotar jämvikten och det respektabla, samt för att hennes närvaro präglas av denna tystnad. Franck undersöker vampyrers tystnad och menar att "tystnadsnivåerna genererar mänskliga vampyrer/monster och omänskliga människor" (228). I Francks förståelse av tystnaden finns en rad olika former av tystnader, med olika funktion och öppningar för analys:

[...] 1. Berättad tystnad inskriven i berättelsen. Hur gestaltas karaktärers tystnad? [...] 2. Kamouflerad tystnad, som ett stråk närvarande i oskyldiga samtal. På vilket sätt kan en diskussion som på ytan behandlar normativt acceptabla samtalsämnen dölja underliggande frågor om normativitet? [...] 3. Performativ tystnad. Vilka handlingar utförs för att iscensätta mänsklighet, könstillhörighet och sexualitet? 4. Ritualiserad tystnad som åläggs karaktären för att hemlighålla strukturer inom samhället. [...] 5. Existentiell tystnad. Hur gestaltas tystnaden som kunskapsbrist? (233-234)

Allt detta kan sägas förekomma i *Vem dödade bambi?* men det jag här ser som relevant är hur tystnaden medverkar till att skapa ett omöjligt narrativ för den heterosexuella kärleken. Den kan förekomma som talakt: "den första kärleken", den kan uttalas, men uttalandet blir aldrig mer än just ett uttalande, det utvecklas inte till berättelse. Därmed blir Saschas begär, hennes begärlighet, hennes icke-begär, hennes motstånd och hennes vägran till motstånd, en akt av tomhet.

Tystnaden. Tomt och tyst. Att jag trots det brutala läser en sexualitet i Sascha som rör sig bortanför offret, ett begär till sig själv (?), ett begär till den egna berättelsen, som är omöjlig att berätta, ett begär som finns i tystnad för att det inte kan sägas utan att bli sagt, och det sagda kommer ta begäret in i något sorts patriarkalt språk ("den första kärleken"), och kommer därmed begränsa och förminska och jag vill fortsätta älska Sascha i vreden.

Franck skriver att

Trots att den moderna vampyren gestaltas som om den eftersträvar normalitet, understryker vampyrens ”closetedness” att förändringen, vampyrens ”makeover”, egentligen är skenbar och fortsättningsvis är queer och gotisk. (248)

Jag fastnar för ordet: *skenbar*. Jag tänker på förändringen – Sascha efter våldtäkten, Emmy efter flytten till villastan, och mitt insisterande på att den förändring som sker här är *skenbar*! Jag tänker på Saschas tystnad som en vägran att byta sitt heta skratt och sina råa kommentarer (berättelsen om mamman, som jag läser i bästa Kathy Acker-stil), mot en offerberättelse, och Emmys försök som ett *misslyckande* att röra sig mot den heterosexuella singersongwriterscenen (endast klichéerna är uttalbara där). Jag bläddrar i Jack Halberstams *The Queer Art of Failure* (2011) som påstår att misslyckandet är ett motstånd mot kapitalism och heteronormativitet. Jag tänker på misslyckandet i att inte vara en god mor, inte vara en trofast vän, inte vara begärd *på rätt sätt*, inte hantera sin utsatthet på ett Riktigt sätt. Och framförallt kanske: att inte kunna hantera tiden, inte kunna gå vidare, komma över, utvecklas, skärpa sig. Enligt Halberstam är barndomen till sin *natur* queer och skev. Enligt barndomen kan de vuxna inte tala, tänker jag.

Pojkbegär som likhet och förbannelse

Pojkarna är Nathan och Gusten. De introduceras som barndomsvänner:

Två pojkar i likadana kepsar.

Som var kompisar (och deras mammor, Angela och Annelise, så stolta över den vänskapen).

Två pojkar i keps (eller ”*De utbytbara*”, en av lekarna de lekte).

Prisgivna varandra. (14)

Detta är första berättelsen om vänskapen, relationen, och det är första gången denna duo namnges – jag ska återkomma till detta. Identiteten byggs in i en lek. Och leken heter ”De utbytbara”. När Nathan och Gusten beskrivs som utbytbara och i likadana kepsar, uttrycks deras vänskap genom likhet. Inom queerläsningen har spegelmetaforen – som en symbol för samkönat begär, undersökts av bland andra Carolyn Allen (1996). Och Claudia Lindén (2012) plockar upp motivet i sin undersökning av Karen Blixens *Sju romantiska berättelser* (1934) – är det en slump att Blixen figurerar också i Fagerholms skildring av Saga-Lills uppväxt och

familjesituation? Spegelmotivet och spegelmetaforen – här smälter motiv och metafor samman, motivet blir en metafor och den förkroppsligade bilden, genom spegeln, blir samtidigt en metafor för begäret. Lindén läser spegelmotivet med en lesbisk undertext – i *Vem dödade bambi?* rör det sig istället om ett pojkbegär – samt med en koppling till Narcissus (Lindén 112). I den lesbiska kontexten har spegeln använts för att beskriva hur en kvinna som begär en annan kvinna är någon som älskar sig själv (Lindén 112, Fjelkestam 2000, 92, Paqvalén 2007, 216), men det finns också en kluvenhet i metaforen – positivt sett kan den stå för en jämställd kärlek, negativt sett för en kärlek som påminner om könsförtryck (exempelvis genom rädslan för att reproducera sin mammas öde) (Lindén 112, Paqvalén 2007, 2017, Bergendahl 2010, 135).

Denna samhörighet genom likhet som aktiveras genom Nathan och Gusten, står i kontrast till den samhörighet genom komplettering eller olikhet som Fagerholm gestaltar genom Doris och Sandra i *Den amerikanska flickan* (2005). Om Doris och Sandras lek skriver Kåreland som:

Sandra and Doris like to keep company in the empty swimming pool in Sandra's house. The pool is a good place for Loneliness and Fear, the feelings that join the two children and these words are painted on their sweaters. Sister Night and Sister Day are other names they give each other. When the girls play, they deal with existential questions of life and death, conflict and reconciliation. (2016, 34)

Även Hanna Lahdenperä uppmärksammar Doris och Sandras världsbyggande i den tomma simbassängen, och hur leken förskjuts in i kärlek och sexualitet:

The world grows in the swimming pool as a result of stories, intertextual as well as the ones Sandra and Doris make up, but at the same time it shrinks as they disregard and even reject the rest of the world. This is underscored as the greenery outside the window grows and thickens until the visibility is next to zero. The swimming pool becomes "a world in a small rectangle" ("världen i en fyrkant minimal"), and Sandra and Doris exclude everything else in favour of focusing on each other, first through childhood play and later through love and sexuality (Fagerholm 2009, 261–76). The pool changes from something half-finished to something more than a concrete square in the basement floor and finally to a world full of potential. It is endless, but also very much anchored in the girls' personal and emotional space. (2021, 268)

Motivet för samhörighet mellan Nathan och Gusten å ena sidan, och Doris och Sandra, å andra, är alltså de motsatta. Medan Gusten och Nathan hör ihop för att de är lika, utbytbara, praktiskt taget samma, hör Sandra och Doris ihop just för att de är motsatser. Vad innebär det för deras samhörighet? Och är denna samhörighet därigenom könad? Båda dessa relationer är begränsade till barndomen eller uppväxten – när personerna blir äldre förändras relationen: Doris tar livet av sig vilket avslutar relationen med Sandra även om den redan innan avtagit, och våldtäkten av Sascha förändrar Nathans och Gustens relation. Men där Sandra och Doris

beskrivs som traumatiserade och behövande, är Gustens och Nathans situation (på ytan) tryggare: det är genom mammorna, de framgångsrika, som de blir vänner. Är det just på grund av denna (förrädiska) trygghet som de blir ”prisgivna åt varandra”?

Men vad innebär det egentligen att vara utbytbara och prisgivna åt varandra? Det är omöjligt att inte koppla det till hur Nathan senare blir den drivande i våldtäkten, medan Gusten är den som känner skulden. Det är som om vänskapen skapar skulden. Som om den framtida historien gräver sig in i barndomen – som om pojkarna är DÖMDA. Där den negativa speglingen i den lesbiska relationen utgör en påminnelse om utsatthet (Lindén 112, Paqvalén 2007, 2017, Bergendahl 2010, 135), påminner bögrelationens spegel istället om det obehagliga i att vara den som utsätter. Men dömdheten består i en möjlighet. Det är pojkarna som är välbärgade och från staden, medan flickorna är från Gråbbo eller Grawellska:

Ånej, Gusten kan röra sig och föra sig, skiljer sig inte i den bemärkelsen alls från de flesta i den krets av välbärgade ungdomar han och Nathan växte upp med här i villastaden: från småskolan till gymnasiet och vidare ut i vuxenlivet som för ganska många av framförallt pojkarna, lika lediga och smidiga om det behövs, under de fem-sex år som gått sedan skolan slutat, kommit att betyda snabba avancemang till höga poster inom näringslivet eller finansbranschen. (39)

Namn-givandet fortsätter som ett tema för pojkkollektivet. Namnen kommer inifrån och utifrån. I en episod glider berättelsen om våldet in i själva våldet – språket blir ett andra lager av våld.

”Nåd”, sa hon, Sascha.

Men de hade ingen nåd.

”Skräckfyrklövern”, som de skulle kallas.

”Grippe!”

Being in a Band, called the Disciples –

“Brutal gruppvåldtäkt.”

“Ung kvinna misshandlades i timmar.”

”... de fyra förövarna, ’gossarna’, alla ur samma gäng – skolkamrater alla...”

Nathan dansar, Gusten dansar betraktar Nathan, kan inte se sig mätt.

Nathan blir varse Gusten. I dansen, ser på honom, dansar, Nathan dansar, Gusten dansar –

Nathan stannar till, vänder sig om och ser på honom – (46)

Jag noterar namnen: Skräckfyrklövern, Gossarna, The Disciples. Disciple betyder lärjunge. Det är en beteckning som är mer än en elev – det antika bibliska ordet syftar till en person som aktivt imiterar mästarens liv och lära med målet att bli ett slags kopia. Kopian återkommer – Nathan och Gusten som utbytbara. Att vilja vara del av ett band som har det namnet, att vilja vara nära, så nära att man blir utbytbar. Erotiken i Gustens blick på Nathan.

Men den emancipatoriska kraft som finns i Emmys och Saga-Lills invertering av blicken blir omöjlig för pojkarna. Istället blir pojkkollektivet synonymt med våldet. Mediadiskursen kring pojkarna är alltid öppen, i förmildrande och uppskruvade drag, sägs det att:

*”Förövare! Vanliga pojkar är det ju bara. Som pojkar är... Jag menar, förövare, det låter som rövare, nåt slags banditer. För guds skull, säg nu **gärningsmän** i stället!”* (141)

Och:

*... för man ju vet hur ungdomar är, det händer att leken blir hårdhänt och till och med spårar ur... Cut the crap nu! En våldtäkt är en våldtäkt och Gusten Grippe är en i skaran av jämnåriga pojkar, även kallade ”gossarna”. Och sedemera i media: *Skräckfyrklövern*. (155)*

Pojkarna görs till en massa, massan namnges. What’s in a name? (säger Shakespeare i *Romeo och Julia*) Är det det enda möjliga sättet att vara pojke? Är makten en förbannelse? Media namnger, och vilka begär är här möjliga att namnge? Och är omöjligheten att namnge en förutsättning för ett mindre våldsamt (?) begär? Är namngivningen i sig en form av våld?

Det slutar i att:

”De utbytbara.” Pojkarna gick ner till bäcken på vars andra sida det väldiga huset där de en gång bodde låg. Och den andra pojken, som bodde där nu, vid stranden mittemot. Nu fanns ingenting kvar. (193)

Jag läser det som en sorgesång.

Allen skriver angående relationen mellan det narcissistiska och homosexualiteten om ”love of self in another like the self” och om “sameness” respektive “doubled subjectivity of resemblance” (22), och att hon vill ”rewrite ‘sameness’ as ‘resemblance’” (30), genom att samtidigt diskutera hur blicken (i spegeln?) i samkönade relationen gör den tittande till ”both the subject of power and the object of the gaze” (26). Detta kluster av likhet och skillnad finner en samtalspartner i Fagerholms citering av Simone Weils ”att älska en främling som sig själv innebär att älska sig själv som en främling”.

Här kollapsar likhet och skillnad, jaget och främlingen, in i varandra, blir utbytbara, blicken blir ett öga som blir sett och granskat och *dömt* och... VAD SKA JAG GÖRA MED SORGEN? Med sorgens skeva tid?

Avslutning: Impulsen.

För att återgå till flickorna: Jag inledde min presentation med hur jag sett Sciammas film om tonårstjejer, lesbiskt begär i en patriarkal värld, en värld där också ett slags motståndsbegär formas av de möjliga begärsriktningar som samtiden pekar ut. Filmen slutar i att Floriane och Marie, de bästa vännerna, lämnar sina (lesbiska och straighta) kärlekar på festen, för att hamna i en simbassäng där de ligger och flyter tillsammans. De kommer tillbaka till sin bästisrelation, även om det är tillfälligt, bara för att få en snygg slutbild i filmen. *Vem dödade bambi?* följer ett mönster som liknar detta. Saga-Lill berättar i jag-form:

Emmy – hövolmarna, glittret, råttorna, rucklet vi alla härstammar från i rösten. DEN Emmy.

Och här nu: impulsen är så stark.

Jag kör in till vägkanten, stannar bilen, tar fram telefonen, jag måste ringa henne. (219)

Slutet handlar alltså inte om Saschas trauma och död. Det handlar inte om skulden eller lagen eller straffet. Det handlar om att det finns ett slut som är en tillbakagång, till orten och barndomssymbiosen, om så bara för ett telefonsamtal. Det handlar om att det finns alternativ, alternativ som kanske inte är motstånd, och som ibland snarare är möjliggörare till den normativa våld-sex-spiralen. Enligt Karkulehto så:

Också queerläsningen letar medvetet efter dessa platser för öppningar, brott och sprickor samt de möjligheter som texterna kan innehålla eller producera, och med hjälp av vilka det går att analysera de intersektionella betydelser som de skapar framförallt i korsningen av kön, sexualitet och andra identitetskategorier. (26)

Jag läser impulsen, vägkanten, som en sådan, spricka.

Och jag läser sprickan som en möjlighet till såväl fiktion som till teori. Ann-Sofie Lönngren relaterar sin syn på den queera läsningen till Robert Azzarella som

betraktar den litterära texten som "en teoretisk text i sig själv, fiktivt skapad, naturligtvis, men som lär ut teoretiska kunskaper" (Azzarella, 2008, 139) Denna ingång sammanfaller med Tiina Rosenbergs resonemang om att de flesta texter förvisso är heteronormativa, men inte nödvändigtvis heterosexuella, samt att varje text inrymmer potentiell queerhet. (210)

Jag uppfattar kanske, till skillnad från Lönngren, Azzarellas och Rosenbergs resonemang som två helt olika, men inspireras likväl av båda i min läsning av *Vem dödade bambi?*

För jag tänker att den är, tung av teori, genom sin fiktion. Och jag tänker att den är, tung av queer potential. Och jag tänker att det är, fiktionen, som genom läsningen, riktar blicken mot begäret, som rör sig mellan de fiktiva, textuella, kropparna. Jag tänker på språket som en händelse i vägkanten, som ett telefonsamtal till en fiktion, som kommer ur en obestämd tid, en tidlös tid (som ett alternativ till den fixerade 2008 och 2014), ett telefonsamtal som bär *rucklet i rösten*, som möjliggör en Röst.

REFERENSER

Allen, Carolyn, 1996. *Following Djuna. Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington.

Bergendahl, Liv Saga, 2010: *Kärleken utan namn: Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner*. Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet, Umeå

Björklund, Jenny & Lönngrén, Ann-Sofie, 2020: "Now You See It, Now You Don't: Queer Reading Strategies, Swedish Literature, and Historical (In)visibility". I *Scandinavian Studies* 92/2, s. 196–228

Björklund, Jenny, 2018: "Queer Readings/ Reading the Queer". I *lambda nordica*, vol. 23/1–2, s. 7–15

Bond Stockton, Kathryn, 2009: *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press, Durham

Fjelkestam, Kristina, 2002. *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manshaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm: Stehag.

Foucault, Michel 1967: "Of Other Spaces" ["Des Espace Autres"]. I *Architecture, Mouvement, Continuité* nr 5/1984, s 46–49

Freeman, Elizabeth, 2010: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press, Durham

Halberstam, Jack, 2005: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. NYU Press, New York

Karkulehto, Sanna, 2012. "Litteraturforskning och queerpolitisk läsning" i *Queera läsningar* (red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén), Rosenlarv förlag, s. 18-41.

Lindén, Claudia, 2012. "Är historien alltid redan queer? – Karen Blixens lek med gotiken" i *Queera läsningar* (red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén), Rosenlarv förlag, s. 90-121.

Paqvalén, Rita, 2007. *Kampen om Eros. Om kön och kärlek i Pahlensviten*. Helsingfors.

Solander, Tove, 2012. "Queerblivanden – försök till en queer-deleuziansk litteraturläsning" i *Queera läsningar* (red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén), Rosenlarv förlag, s. 42-63.

Österholm, Maria Margareta, 2012. "Skrubben – skrivandets skeva utrymmen" i *Queera läsningar* (red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén), Rosenlarv förlag, s. 306-326.