

ATT SVARA PÅ MISSLYCKANDET

ÄR DET MISSLYCKADE MISSLYCKANDET ETT SÄTT ATT LYCKAS ELLER BARA MERA FAILFAILFAIL?

Jag får ett mejl om att min exposition blivit godkänd och utvald: jag får panik och det resulterar i att det bryter samman. Jag tänker på allt jag skrivit om det misslyckade, hela det 200 sidor långa dokumentet jag kallar PARALLELLAKADEMIN där jag skrivit om mitt misslyckande som ett uppbrytande av den akademiska strukturen *failure as strategy* /// *strategic failure* /// *shame as play* /// *shame as knowledge* /// *fail as method* etc etc etc. och nu ska den publiceras det är ju galet jag kommer skämmas ihjäl och nån kommer säga men det STÄMMER JU INTE du har ju ändå lyckats. Och jag kommer skämmas ännu mer och jag kommer...

Jag har fått kommentarer från redaktionen:

- Ditt expositionsförslag talar direkt till temat för #11 och har potentialen att verkligen konstnärligt utmana vår förståelse av verklighet, sanning och originalitet som metod, material och/eller tema. Vi föreslår att du, förutom det du själv nämner att expositionen ska innehålla, utvecklar din beskrivning av dina forskningsmetoder. Du nämner den akademiska slumpen, akademiskt häleri, erfarenhet som material, relationen mellan det personliga materialet, läsningen och skrivandet, att läsa utifrån textens premisser, läsandet som fusing osv. Där finns många teman och trådar som på något sätt samspelar, och skapar friktion, i din beskrivning. Det vore fint om du kunde resonera kring det, inte för att avgränsa utan för att öppna upp för läsaren.
- Du ställer dig frågan Vad innebär det att läsa denna text? Det finns ett etiskt krav, upplever jag. Där vidrör du den etiska aspekten och det skulle vara spännande och utmanande för det konstnärliga forskningsfältet om du utvecklade det vidare.
- Kan hun foreslå andre måter å arbeide tekstene inn i eksposisjonen på enn å legge dem ved som pdf?

Jag måste svara. Kan jag svara kommer det att misslyckas: den brutala ärligheten genom citat av kritik (och beröm) som äkthet och metod, öppenheten som skam och som misslyckande att göra det färdigt...

Jag kommer i detta dokument göra följande:

- 1: angående forskningsmetod
- 2: angående etik
- 3: angående pdf

Rita Felski skriver i *Literature After Feminism* (2003) om läsning och läsande och det feministiska-feminina. Hon skriver om läsningens *farlighet* och refererar till hur läsningen liksom fuckar upp det för Don Quijote och Emma Bovary:

They are both foolish readers. Their stories remind us of the perils that await the intemperate lover of fiction. As readers ourselves, we are asked to think of our activity as **both a poison and a cure**: through the act of reading we will discover the dangers of certain ways of reading. (2003, s. 23, min gulmarkering)

Men i Emmas fall så händer detta:

”Her errors of interpretation are not factual but psychological and emotional.” (2003, s. 28)

Emma är alltså en kvinnlig läsare, och därför blir hon så *emotional* och hon har nåt i psyket som gör att hon inte kan *tolka texten*. Jag har varit inlagd på psyket flera gånger, det är säkert nåt i mitt psyke som gör det omöjligt för mig att bli en Riktig Läsare, eller att liksom, läsa, utan att... dö. ”Dö”. Å. läsningen är alltså helt farlig, men den är också, *the cure*. Kanske, är den också farlig JUST FÖR ATT den kan läka och hela: om jag omfamnar mitt misslyckande genom att skriva om det, genom att läsa det jag skriver om det, genom att... kommer då det giftiga i *mig* att bli det som helar mig, är min väg till det hela att splittra mig...

Jag tänker:

MIN METOD ÄR DET OFÄRDIGA, DET ÄR OFÄRDIGANDET AV DET FÄRDIGA
DET ÄR UPP-FUCKANDET AV RIKTIGHETEN DET ÄR MISSLYCKANDET OCH
OFÖRMÅGAN SOM DET ULTIMATA MOTSTÅNDET (jag inser att det finns en risk i detta, att likställa ett subversivt och medvetet skevande med en faktisk oförmåga att klara av något, men jag inser också problemet i att inte likställa, för vem har bestämt att det *måste vara medvetet*: inom ekokritiken och posthumanismen är det en etablerad tanke att det är nödvändigt att ifrågasätta idén om det medvetna kontra det omedvetna, om det ska bli möjligt att omvärdera synen på det icke-mänskliga, den som inte vill fastna i en syn på det icke-mänskliga som passivt måste fränkoppla agensen från det medvetna tänkandet (eller fränkoppla idén om medvetenheten från det mänskliga) (detta har tex Karen Barad skrivit om, men nu minns jag tyvärr inte var-när-hur, och jag vet att andra gjort det MEN JAG MINNS INTE: vad är risken och fördelen med att använda GLÖMSKAN SOM METOD: jag menar, strategisk selektiv glömska har väl liksom använts som en effektiv förtryckarmetod under cirka hela patriarkatets existens ELLER) (hur många parenteser bör jag nu avsluta, minns ej))))))))))))))))

För Felski är läsningen knuten till sex & skam & pleasure:

As a solitary activity that can be compulsive and quilt-ridden, women’s reading conjured up the specter of auto-erotic pleasure. Popular images of the female reader often conveyed a distinct sexual pleasure. (2003, s. 29)

När jag läser: känner jag en stark erotisk känsla, inte inför personer (det finns skitfin fan-lit som handlar love & obsession mellan läsare och fiktiva gestalter, ofta queer sådan, jag älskar den LÄSAR-MAKT som ligger i att omtolka och vägra läsa straight, men, min erotik är inte sådan) men inför värld och ord: WOR(L)D. Min metod handlar om att följa lusten. Felski skriver:

Increasingly, scholars are interweaving political analysis with a keen interest in the power of pleasure, fantasy, and imagination. Feminist scholarship, while keeping a firm grip on critical analysis, has clearly overcome its fear of feeling. In this respect, it is far ahead of most other forms of contemporary criticism. (2003, s. 56)

Jag har i mina läsanteckningar skrivit:

JAG VILL SKRIVA OM BEHOV AV IDENTIFIKATION. IDENTIFIKATION SOM EROTIK. ATT DET INTE GÅR ATT DRA GRÄNSER. ATT KRITIK KAN VARA EN ACT OF LOVE. ATT DET INTE FINNS NÅGRA GRÄNSER. ATT TRIGGAS AV PROBLEMATISKA SAKER: DET KAN VARA SOM BDSM!!

Min metod är att uppmärksamma och tillvarata känslomässig kunskap. Min metod är att fucka (upp). Min metod är att vara en trixster i texten. Min metod är att vara mellan min vilja att vara denna busiga lilla grej, och min vilja att vara en duktig flicka, och min vilja att bara lyckas och va framgångsrik och min vilja att va rik osv

Jag är rädd att jag kommit bort ifrån vad jag skulle säga:

Något om forskningsmetoden. Eller kanske är det just vad jag sagt??

Jag tänker att det skulle kunna sammanfattas som att metoden är ett

PASSIONERAT RÅKANDE.

Alltså. Det *bara råkade bli så*.

Råka (*Corvus frugilegus*) är en **fågel** som tillhör **kråksläktet** inom **familjen kråkfåglar**. Råkan förekommer i stora delar av **palearktiska regionen** och har **introducerats** i **Nya Zeeland**. Den utmärks av sin långa, spetsiga och något nedåtböjda **näbb** med det ljusa nakna hudpartiet vid näbbbasen och sin metalliskt glänsande svarta **fjäderdräkt**.

Råkan har ett **palearktiskt** utbredningsområde och förekommer som **häckfågel** framförallt i ett bälte som sträcker sig från **Irland** och **Skottland** via **Centraleuropa** genom **Centralasien** och österut till **Kina**. Den delas upp i en västlig och en östlig **underart**. Den är en **kulturföljare** och föredrar stora jordbruksslätter där den häckar i **kolonier** men förekommer också lokalt som häckfågel i städer, då framförallt i parker. Den födosöker på marken, på åkrar och utmed vägkanter och är som de flesta kråkfåglar en allätare. Den lever i livslånga **monogama** förhållanden och blir könsmogen vid två års ålder. Boet byggs av honan men även hanen förser bygget med material. Boet påminner till utseendet om kråkans och kan nyttjas i flera år. Honan ruvar de 3–4 äggen under 16–20 dagar och matas under denna period av hanen. Ungarna tas sedan om hand av båda föräldrarna som matar dem med uppstött föda. Ungarna blir **flygga** efter 28–35 dagar men blir självständiga långt senare. (Wikipedia)

Att råka på något-någon, att det *inte var meningen*: det vill säga: jag söker efter något jag vet inte vad jag är på väg jag vet inte vart det är kunskapen innan den blivit kunskap, och detta mållösa, denna oriktade riktadhet, tänker jag mig som passionerad. Passionerad och rastlös. Att köra på till jag inte orkar mer (stava det som årka, för att göra det till ett anagram på råka...) Jag tänker på det som ett monotropiskt arbete.

Dinah Murrays begrepp ”monotropism” (2005) beskriver ett tillstånd som är centralt för den autistiska perceptionen: ett hyperfokuserat intresse för ett avgränsat område. 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).

(2021, s. 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, 2005, s. 140, min kursiv).

INSERT PICTURE.

PAUS.









Förlåt. Jag ville bara visa att jag hade läst kommentaren om bilderna.

Detta är: en illustration: över den oriktade riktadheten. Inuti Regn.

Nu: angående etiken.



Jag skrev i avhandlingen om litteraturen och våldtäkten och traumat:

(forskningsöversikt etc...)

Robin E. Field argues for a “participatory reading” of what she calls the rape novel. That means a reading that “encourage their readers to become activists” (2020, p. 108). Field’s study of rape in American novels from the late twentieth century thus take a similar stance as Marinella Rodi-Risberg’s analysis of incest and intersectional trauma in American novels from the 1990’s; that of theory meeting activism (2022, p. 4). For Field and Rodi-Risberg, it is clear that fiction and reality is linked (cf. Horeck (2004), Hogeland (1998)), and that the borders between literature and real life experience, as well as language and the physical world, including its violence, are porous. This broadens the view of the collective in these texts, or the readings of the texts, to include also the reader.

Rodi-Risberg further “stresses the significance of an intersectional approach for trauma theory, and argues that through an appeal to readers as witnesses, performed by belated witnessing in the here and now, staged by imaginative testimonial writing, the intersection of individual collective trauma becomes productive” (2022, p. 3). Sabina Sielke notes that “talk about rape has its history, its ideology, and its dominant narratives – narratives that, as I argue, are nationally specific, even if they rely on widely established textual predecessors” (2002, p. 2), thus pointing at how discourses of and around rape are specifically bound to national, or local, contexts – a fact that is highly relevant for the reading and understanding of the rape in Fagerholm’s novel; the Nordic discourse on rape is, as Sanyal notes, different from the US discourse, on which most theory of rape narratives depend – while the feminist movement in US specifically pointed out rape as a feminist question, the feminism of Nordic countries were more interested in child care (2018, p. 309). Pamela Barnett’s *Dangerous Desire: Literature of Sexual Freedom and Sexual Violence Since the Sixties* places rape, and narratives of rape, in a temporal context, focusing on the sixties. Placing rape narratives within spatial and temporal contexts also functions as a way of contextualizing ideas of gender, race and class. It is not only the time or place that affects the reading of rape, but the rape narrative also affects the understanding of time and place. Barnett notes that “rape is a gendering and racializing violence” (2004, p. xv). The phrase could also be written as “rape narratives is a gendering and racializing (and in other ways categorizing, structuralizing) violence”. Sielke stresses “that the rhetoric of rape conduces not to rape but to readings, interpretations, a cultural literacy concerning matters of rape. These readings in turn determinate the signifying power of real rape” (2002, p. 11). She argues for the need to “recontextualize and challenge readings of rape, paying close attention to the relation between rape and representation” (2002, 4), referring to how Eve Kosofsky Sedgwick has pointed out how “rape and its meaning circulate in precisely opposite directions” (1985, p. 10), and how

Mieke Bal stresses that “rape is by definition imagined; it can exist only as experience and as memory, as *image* translated into signs, never adequately “objectifiable”” (1990, p. 142), in line with a broader idea that rape in many ways resists representation. The “rhetorics of rape”, within a media discourse as well as literary aesthetics are temporarily specific, as Field’s study of rape narratives during the seventies, eighties and nineties. The media as such – extremely present in Fagerholm’s novel – also influences both the understanding of rape and the possibilities to write literary about it. Judith Herman writes that in the 1980s “The press seemed to be tired of hearing about victims and eager to take the side of those who insisted that they had been wrongly accused.” (1992, p. 246). Field then notes how

In the 1980s, traumatic realism proved an effective narratological strategy to portray rape and sexual violence, as sexual trauma and its physical and psychological symptoms of post-traumatic stress could be portrayed in minute detail or intuited from the gaps in the text. In contrast, the rape novels of the long 1990s rely far less upon realism to depict the story of rape, instead employing the rhetorical techniques of traumatic narrative in order to depict the experiences of victim-survivors. These novels are characterized by complicated narration, fragmentation, temporal discontinuities, and often a lack of tidy resolution. (2022, p. 152)

Even though Field does not specifically point to it, I suggest there is a (partly causal) connection between the media’s tendency to not believe victim-survivors stories, and to search for different narratives, and the literary aesthetic of discontinuity. Field argues that “a lack of narrative closure in fact offers readers a chance to create their own understandings—or “endings”—for these novels” (2022, p. 108), thus “encourage their readers to become activists who learn from this literary depiction of rape and go on to challenge the rape culture still at work in society” (2022, p. 108). Channette Romero argues: “Compelling readers to piece together disparate plot elements, debate unresolved issues, and question dominant worldviews, participatory reading positions readers actively to engage in creating knowledge, a necessary component of the public sphere.” (2012, p. 44) This points to a relation between the event of rape, the talking and writing about rape – which includes the actual words and whether it is possible to use language for the representation of rape *and* the ideological, mediated discourse that very clearly do use language – and the ethical and political aspect; and how all this is a matter of the individual-collective complex.

Roger Lockhurst notes that “trauma, in effect, issues a challenge to the capacities of narrative knowledge. In its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate the trauma” (2008, p. 79). The idea that the traumatic experience cannot be narrated, creates an overwhelming amount of narratives, according to Lockhurst. This relates in a complex way to Fagerholm’s repetition of

the phrase “to think of oneself as a narrative”, in *Who killed bambi?*, where the narrative as a concept and as a word, is “manically” repeated in failed attempts to reach *something*. The narrative in this aspect, is an individual action – the thinking. On another level, the narratives are tied to media. Lockhurst describes it as “competing and contradictory accounts, obsessive repetition of the same, unedited footage, and a collapse of distinction between knowledge rumour and speculation” (2008, p. 79). According to Michelle Balaev, the idea of unrepresentability of trauma is relevant and complex, because it is linked to “larger questions about the relationship between violence experienced by individuals and cultural groups, or the relationships between victim, perpetrator, and witness” (2014, p. 5). As I understand it, the silence occurs at the limit of understanding others, as well as the unwillingness to accept this non-understanding. Cathy Caruth notes that “trauma is never simply one’s own,” and that “we are implicated in each other’s trauma” (1996, p. 24). And Balaev points to the problems with this, “involving the assignment of responsibility for violence as well as understanding the relationship between direct and indirect action”, and notes that the “attempt to include everyone as victims of trauma runs the risk of including everyone as perpetrators” (2014, p. 7). In the case of Fagerholm’s novel, this is certainly true – but perhaps even more so the opposite: the risk that when everyone are perpetrators, they might also be included as victims. Trauma, and specifically rape, thus is an event or a phenomenon, that lingers on the border between representation and real life experience, between an acute now and a belatedness, between the local and global ideological structures, and finally; as something that structures ideas of language, silence, witnessing, and individual and collective understanding. Lockhurst, referring to the use of non-linear narratives and fragmentation, means, that “disorders of emplotment are read as mimicking the traumatic effect” (2008, p. 88). He then refers to Nicola King (2000), who suggests that the novel is particularly suited to a hermeneutic understanding of traumatic memory, because of its possibility to linger on the belatedness of the experience. This is similar to with Bakhtin’s view of the novel as the genre specifically open to dialogic structures. King’s point draws on temporal aspects of the novel, which I argue, might be connected to the collective aspects that Bakhtin draws on, thus suggesting that time and temporality are central to the understanding of the collective, as well as the violence, trauma and their languages.

Repetera:

Robin E. Field argues for a “participatory reading” of what she calls the rape novel – a reading that “encourage their readers to become activists” (2020, p. 108).

Jag tänker att min läsning av Fagerholms roman är en sådan *participatory reading*. Men jag vet också samtidigt inte om det är så enkelt. För jag blir ju samtidigt (enligt Balaev) också indragen som både offer och förövare, och jag tänker att jag blir det GENOM TEXTEN, GENOM LÄSANDET OCH SKRIVANDE, PGA: SPRÅKPOSITIONEN INNEBÄR EN MAKT OCH DEN ÄR FARLIG (SÅSOM LÄSNINGEN ÄR FARLIG, SÅSOM LÄSNINGEN ÄR POISON & CURE OCH SÅSOM BERÄTTELSEN OM VÅLDTÄKTEN FRAMSKRIVS SOM HELANDE, SOM ATT DET BERÄTTANDE SKA HELA, MEN DET KOMMER OCKSÅ FÖRGIFTA: DET FINNS EN KOMMERSIALISERING AV TRAUMABERÄTTELSEN SOM GÖR TRAUMAT TILL EN SÄLJBAR VARA, OCH JAG TÄNKER ATT SAMMA KANSKE GÄLLER FÖR DEN AUTISTISKA BERÄTTELSEN, JAG SKRIVER TILL HANNA:

Hej!!

Jag har skrivit mina anteckningar om Strong Female Character nu.
(Skrev just ett mejl om att jag inte får fram vårt dokument dock...)

Jag tänker detta:

När jag läser SFC tänker jag 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" – t.ex. 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. På det sättet liknar den Claras bok. 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. 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? (I min avhandling om *Vem dödade bambi?* är jag liksom helt fast vid hur romanen upprepar frasen "att tänka på sig såsom ett narrativ" och att romanen i sig liksom genomlyser berättelsen som (omöjlig) form för att berätta om trauma/flickskap/lesbiskhet/sex/begär/övergrepp/sammansmältningar av dessa,

och upprepningen av frasen blir ett exempel på narrativets sammanbrott. Kan autism förklaras genom en berättelse? Vem rör sig berättelsen mot? Vad innebär det att förstå sig själv genom en berättelse?)

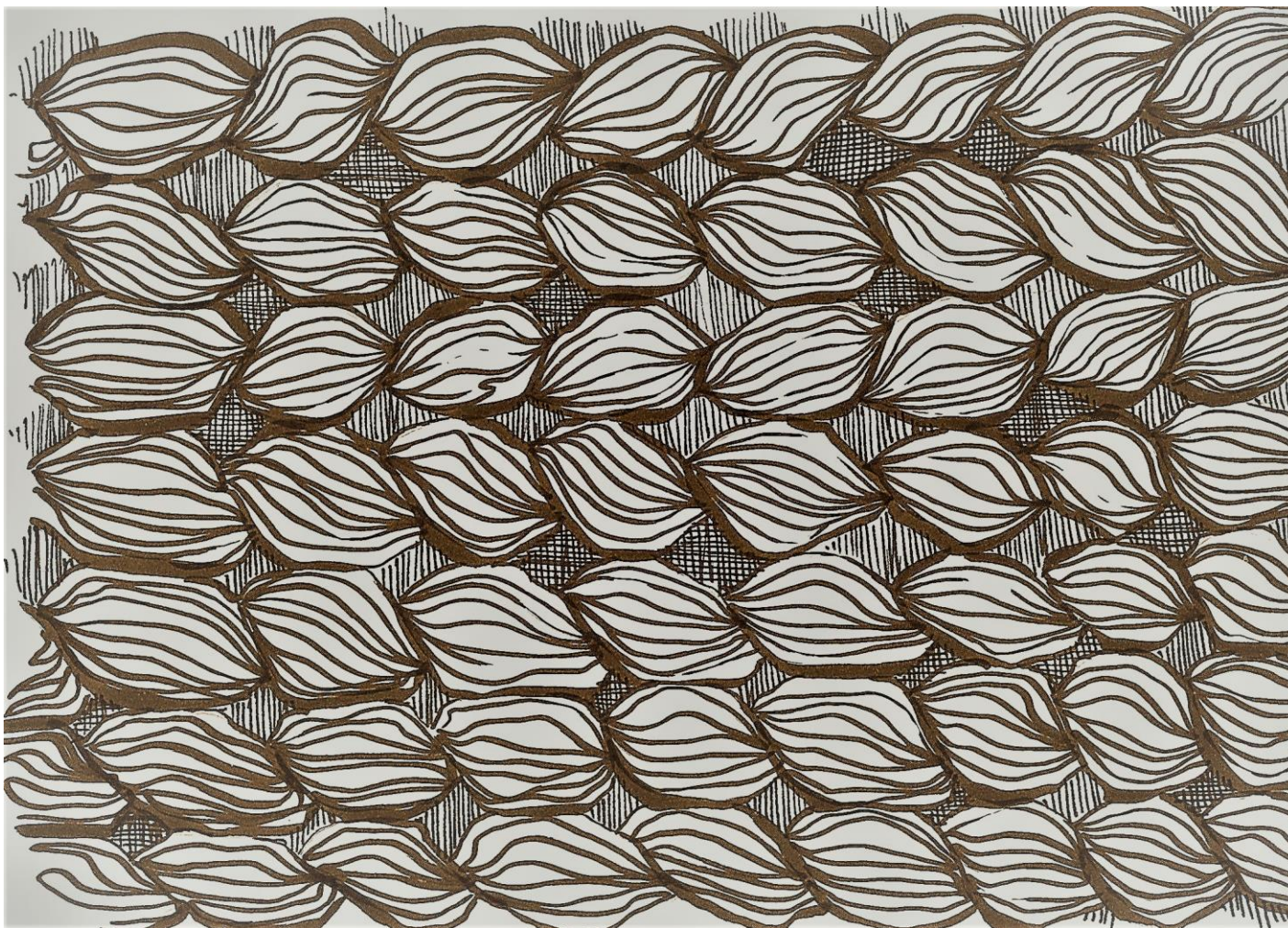
Och jag tänker på hur jag jobbar med-mot narrativ i Agnes. Att den på ett sätt verkligen är en berättelse, kronologisk, men att jag försöker att inte förklara mig utan skriva inifrån liksom... Jag tänker också på tiden – att SFC är skriven från ett EFTERÅT. Att det finns en norm kring skrivande om mental illness (menar inte att autism är detta, såklart, men tänker att Agnes på många sätt handlar om att må rätt dåligt...), att det ska göras utifrån ett efteråt då man blivit frisk och kan liksom "döma sitt sjuka jag", förklara vad som hände – den sjuka röst som inte är ute ur det sjuka. På så sätt liksom medikalisera sig själv... och det finns samma tendens i SFC, att beskriva sig som ett problem, att döma sig själv, att förklara sig, inta en nt-position också i dömandet av nt-personer (nt = neurotypisk, redaktörens kommentar)

Hur hör detta ihop med feminism? Vilken våg? Jag tänker på narrativ och feminism... jag tänker på att vara arg, men att ilskan måste formuleras, för att kunna vara ilska, jag tänker på det jag upplever som ett sammansmältande ofta, av det problematiska/destruktiva och det som ger njutning (en o-gränsdragning som ofta uppfattas som i sig destruktiv) jag tänker på dömande genom tydlighet och genom begripighet genom berättelser.

Så mitt förslag var då liksom:

NARRATIV (ELLER ALTERNATIV NARRATIVITET) OM "KVINNLIG" AUTISM.

Tänker också på avsnittet i *Autistic Disturbances* där Rodas skriver om Melvilles *Bartleby* (läste om det nyss), och hur det där finns en uppdelning mellan berättelser OM autism (kan vara positiva stärkande osv. osv.) och text som GÖR autism (poetics), och att Bartleby hör till den första, och att Rodas uppmärksammar risken med att litterära figurer betraktas som facit för vad autism är... Tänker att SFC också har en facit-känsla...



NÄSTA GREJ OM ETIK: ett raderat utdrag ur min avhandling:

Den filosofiska läsningen: motiv och metod i rörelse.

Lahdenperäs avhandling om *DIVA* utgår, som nämnts, från det hon kallar ”den filosofiska läsningen”. Denna läsning tar avstamp i Toril Mois teoretiska perspektiv, vilka i sin tur ligger nära Rita Felskis hållning i *Uses of Literature* (2008). Dessa perspektiv, som vänder sig mot en läsning som utgår från det teoretiska – som vill använda en teori och applicera texten i denna – utgör i sig en undersökning av vad läsning är – eller vad det kan vara. Det är ett förhållande till texten som ligger nära det Eve Kosofsky Sedgwick kallar en ”affirmativ läsning” – vilken är motsatsen till den ”paranoida läsningen”, och som kanske lättast definieras som motsatsen till denna (Sedgwick, 2003). Den paranoida läsningen försöker avkoda texten, avslöja den och dess dolda strukturer. Med utgångspunkt i Nietzsches, Freuds

och Marx teorier har en ”hermeneutics of suspicion”, enligt Sedgwick (samt Ricoeur), blivit norm – så mycket så att en bör vara misstänksam mot misstänksamheten:

Paranoia has by now candidly become less a diagnosis than a prescription [...]. 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. (Sedgwick, 2003)

Som ett alternativ till denna läsart lyfter Sedgwick fram en *reparativ* läsning, som tar tillvara på det som finns synligt i texten. Detta är, för Sedgwick, särskilt relevant i en queer läsning:

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 queeridentified practice of camp, for example, may be seriously misrecognized when it is viewed, as Butler and others view it, through paranoid lenses. (Sedgwick, 2003)

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 teman, 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 performancen 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: ”Kråskeppet 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 dramas 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 tvetydigt 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 dramatikens, 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 ser showen som ett slags ideal. Slutligen läser jag också om:

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 (s. 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 det performantiva i romanen är att jag, en bra bit in i avhandlingsarbetet, läser Petra Franssons 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 Elfriede 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, autenticitet 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, Jelinek 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 skådespeleriet. 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 i vägen? 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 bloggkulturen, 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 till, 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 motsägelsefulla och olydiga: det ligger visserligen ofta på textens yta, men vart för det mig? Visar det motstånd eller fastnar motståndet i sig självt? 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 ställs 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, s. 208, Beauvoir, 1947/1992, s. 87). För mig framstår mystifikationen som en väv; trådar korsas för att skapa mönster och ytor – som sedan tvättas och missfärgas eller krymper eller filtas 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 framhävas 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 teman 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, s. 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, s. 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 ”ourselves” 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, s. 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, s. 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

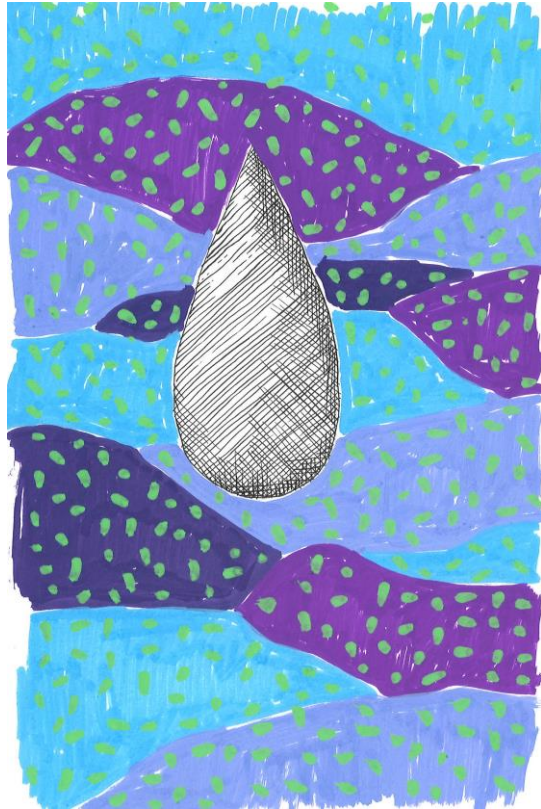
I am also, in the present project, interested in doing justice to the powerful reparative practices that, I am convinced, infuse self-avowedly paranoid critical projects; as well as to the paranoid exigencies that are often necessary for non-paranoid knowing and utterance. (1997, 8)

Här överbryggas delvis den distinktion som Sedgwick 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.”¹ 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, s. 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.

¹ [Monika Fagerholm | Nordiskt samarbete \(norden.org\)](#) (10.2.2023)



ANGÅENDE pdf.

Jag försökte göra om pdf:en till en ytterligare sida i expositionen men jag gjorde fel och allt blev fel och jag satt i flera timmar och sen raderade jag, och sen orkade jag inte mer.

Jag tänker:

FAIL AS METHOD.

Eller:

ÄR JAG BARA LAT.

Sen försöker jag lite krystat motivera att PDF ÄR DET BÄSTA FORMATET.

Det är inte en lögn. Jag älskar pdf! Jag älskar att kunna skrolla på ett enkelt sätt jag älskar att sakerna inte hoppar runt jag vet vart jag har pdf:en. Det är enkelt. För jag orkar inte (årkar inte). och jag klistrar in bilder. Pdf är så mysigt.

Jag är rädd ibland att jag tror att formen är för oviktig men sen tänker jag att jag bara är rädd för att nåt fancy ska ta över när jag inte vill – ibland vill man ju att det ska va fancy och att det ska va förvirrande och rör(l)igt men just nu är min tanke tillräckligt rör(l)ig och jag tror inte det behövs mer. pdf:n har ett fast format men jag har just lärt mig göra kommentarer i pdf:en dessutom kan min telefon enkelt öppna pdf:en och jag älskar att jag kan bära den.

AUTI-GIRLS <3 PDF

BAD GIRLS <3 PDF

GO (O) D GIRLS <3 PDF

DEER GIRLS <3 PDF

CAT GIRLS <3 PDF

LAZY GIRLS <3 PDF



detta är min katt hon heter zlatan döpt efter en diktsamling jag skrev om en katt som hette zlatan döpt av min brors bästis efter en fotbollsspelare som var zlatan. Jag kommer inte skriva mer om katten i texten.