

*Mara Lee*

# *När Andra skriver*

*Skrivande som motstånd, ansvar och tid*



*När Andra skriver*



*Mara Lee*

# *När Andra skriver*

*Skrivande som motstånd, ansvar och tid*

Glänta produktion

Av Mara Lee har utgivits på andra förlag:

*Kom*, 2000

*Hennes vård*, 2004

*Ladies*, 2007

*Salome*, 2011

*Min natur* (med Kristin Berget), 2012

*Om Eva Hesse*, 2013

*Future perfect*, 2014

*När Andra skriver*

*Skrivande som motstånd, ansvar och tid*

Avhandlingen ingår som nummer 50 i serien ArtMonitor

[www.konst.gu.se/artmonitor](http://www.konst.gu.se/artmonitor)

© Maria Lee Gerdén (Mara Lee) & Glänta produktion, 2014

Omslagsfoto: Annika von Hausswolff

Grafisk form: Johan Ahlbäck

Tryck: Munkreklam, Munkedal 2014

Isbn: 978-91-86133-58-0

[www.glanta.org](http://www.glanta.org)

## Innehåll

### Ingångar: Kroppar i brand 9

#### Kapitel 1: Att skriva med och mot 51

Att börja 53, Att skriva med och mot kroppen 56, Att skriva med och mot traditionen 61, Det kroppsliga dilemmat 63

#### Kapitel 2: Smärtpunkter, dagligen 69

Dagligen, detaljerna 71, Inkommensurabilitet 75, Den elfte timmen 79, Revans ögonblick: barbariet 82, Barbari 84, Punctum: att dua lidandet 86, Djurets ögonblick eller det som inte går över (Katarina Frostenson) 94

#### Kapitel 3: Främmande tider 107

Inte var, utan när blir vi främlingar 109, Queer time 110, Temporalitet som motstånd 114, Kroppars tid 115, Motmärkningen och konstnärlig praktik som kunskapsmetod 117, Tid, historia och njutande 120, Att njuta historiskt 122, Dubbla inskrivningar 124, Kroppen: en dubbel strategi 128

#### Kapitel 4: Förskjutningar 1 131

*There is no there there* 133, Hemmet – förskjutningen, gränsen 137, Gamla begrepp, nya innebörder 1 139, Gamla begrepp, nya innebörder 2 144, Det goda hemmet 154

#### Kapitel 5: Förskjutningar 2 161

Solitude sister / Stockholmssyndromet 163, Skeva rötter 175, Katakres – skönhet 183, Fånge 192

## Kapitel 6: Det dubbla greppet 197

När vrider vi härskarens redskap ur hens händer 199,  
Dubbelhet vs double bind 204, Mimikry 1: det tredje 210,  
Hejdandets tid – hotet 215, Hejdandets tid – en etisk  
gräns 223, Césaire och adressens politik 228, Mimikry 2:  
två svenska författare 235

Slutord: Traderingen av såret 245

Summary 253

Tack 261

Noter 263

Litteraturförteckning 279







## Kroppar i brand

Ingångar till avhandlingen *När Andra skriver:*  
*Skrivande som motstånd, ansvar och tid*



## Kroppar i brand

Skriva. Tyngden i ordet är konstant, men i rörelse. Dess tyngdpunkt flyttar sig med den som skriver.

För mig är gravitationen stark kring ordet göra, skrivandet som handling, eller snarare som den plats där binariteten mellan tanke och handling inte längre kan upprätthållas. Att skriva blir något tredje; en händelse som i grunden förmår förvandla jagets relation till Andra.

Titeln *När Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid* är uppfordrande, men inte lika uppfordrande som bokens innehåll. Att gå direkt till det som bränner har jag lärt mig från poesin. Men eld har en tendens att spridas. Vissa metaforer är lika snygga ”i verkligheten” som på pappret (som en ros). Eld är inte en av dem. Att skriva ord som känns, som bränner, är förenat med risker. Se, dikten har redan förvandlats till en hög med sot.

”Våra kroppar står i brand” är en bild med hybrida rötter, men så är också hybriditet mångas verklighet. Den tillhör en vardag där ”men du är ju precis lika svensk som jag” är just det svaret som en vill höra, samtidigt som det är det svaret som en minst av allt kan acceptera. *När Andra skriver* vill placera sig där, just i den smärtpunkten, och följa dess förgreningar, utifrån skrivandets fält.

Vad betyder det när denna – min – kropp skriver: ”Våra kroppar står i brand”. Vilka bilder skapas? Den starkaste associationen leder till passionen. Ett intensivt kärleksmöte. Men jag skriver ”kroppar”, jag skriver inte hjärtan. Detta för att förstärka den bokstavliga tyngden. Konkreta kroppar i brand. Bilder av häxbränning. Bål. Kvinnokroppar som i sekler stigmatiserats.

Finns det fler associationer?

Den tredje associationen är en provosten. Bilden för den risk som både författaren och läsaren måste ta.

Så här: när *jag*, denna kropp, skriver ”våra kroppar står i brand”, tänker åtminstone jag på brinnande munkar. Det gör möjligtvis också den som läser. Men i hemlighet, om hen är politiskt korrekt. Ty alla

kroppar i brand leder inte till associationen ”brinnande munkar”, men just denna – *min*, och vissa

Andra –

gör det. Och det är liksom inget att snacka om. Eller jo. För det är här som bilden också

öppnar sig.

Den blir

mer än enbart

passion och hat.

Den visar att bilden

”våra kroppar står i brand” – när den

yttras och skrivs utifrån

denna – *min* – kropp, och vissa Andras, *får ytterligare en meningsdimension*,

nämligen

motstånd. En konkret bild för motståndet mot förtryck.

Jag vill med detta exempel visa hur kroppen är avgörande i vår meningsproduktion. Att kroppar skapar mening. Att våra kroppar inte bara är skillnad, utan de *gör* skillnad. Även inom skrivandet. Och om läsaren vågar

erkänna

denna skillnad blir hen också belönad med en rikare läsupplevelse,

om än

inte alltid

lika

behaglig.

Med andra ord: i läsande och skrivande politiseras mening på ett annat sätt än i vardagen, och den optik som vi vanligtvis använder i mötet med Andra sätts delvis ur spel. Eller annorlunda uttryckt: om vi skriver *med* våra kroppar, finns det också en asymmetriskt motsvarande läsart – att läsa med kroppen, med affekterna, instinkterna, och det vi minst av allt vill kännas vid. På så vis börjar våra kroppar tala. Min kropp, bildens kropp, men även läsarens.

Samtidigt som den gestaltar den

risk

som är hela detta

avhandlingsprojekts pulserande hjärta.

Det är risken som består i att utsätta sig, men som lika gärna kan slå

över i att jag istället utsätter den Andra för en risk, inte riskerar något alls, och i värsta fall: exploatering av Andra kroppar.

Jag tar den risken. Bilden är för lockande för att låta bli.

En författare måste resonera

just så

fastän det är riskabelt

annars skulle hon

inte komma någon vart alls.

Jag tror också att det var så Katarina Frostenson resonerade när hon skrev om satyren Marsyas (mer om det i kapitel 2).

”Våra kroppar står i brand” är en bild som förenar passionen, hatet, motståndshandlingen och risktagandet. Jag vill börja där, här.

## Frågeställningen

*När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid* är en bok som utgår från den litterära, skrivande praktiken. Den handlar om erfarenheten av att skriva utifrån en Annan kropp, och vill visa hur denna erfarenhet är intimt sammanbunden med olika typer av temporaliteter som bryter upp och ifrågasätter vår linjära tidsuppfattning.

Det är en undersökning som försöker *göra teori*. Jag försöker skapa redskap – tankefigurer, metoder och kritiska verktyg vilka dels vill beskriva Andra skrivande kroppars belägenhet, och dels ska kunna användas som konkreta motståndspraktiker. Vissa av problemställningarna som jag tar upp – t ex hur representera utan att reproducera, eller om en måste välja mellan konstruktion versus dekonstruktion av identitet – är frågor som genom åren ofta har diskuterats både inom feministisk och postkolonial teori. Jag närmar mig dessa ”traditionstyngda” frågor från en delvis annan angreppsvinkel, nämligen den skrivande praktikens, för att därmed förhoppningsvis generera nya svar och möjligheter.

## Écriture féminine?

Avhandlingen utgör ett svar samt ett försök att skriva vidare på den litterära/teoretiska skriftpraktik som lanserades på sjuttioalet av den

franska författaren Hélène Cixous under namnet *écriture féminine* (ett begrepp som också förknippas med Julia Kristeva och Luce Irigaray).

Trots att det är ett begrepp som Cixous själv inte längre använder spelar det fortfarande en viktig teoretisk och litterär roll i en feministisk skrifttradition.<sup>1</sup>

I Cixous skrivande omgärdas kreativitet av ett utopiskt drag och *écriture féminine* är en form laddad med begär. *Écriture féminine* är orienterat mot dekonstruktionen av fallogocentriska strukturer och delar vissa aspekter med Derridas skriftbegrepp, men, som hon säger själv: ”Jag talar inte om skriftbegreppet så som Derrida gör det. Jag talar på ett mer idealistiskt sätt.”<sup>2</sup> Hennes stil är ofta flödande, poetisk, och full av motsägelser. Den arbetar med olika stilnivåer samtidigt, och bär tydliga spår av Gamla testamentet och antik mytologi, men också av samtida filosofi. Derridas *différance* är en viktig förutsättning för Cixous skillnadsbegrepp, där betydelse inte uppstår genom binära oppositioner utan genom en skillnad i grader, vilket öppnar skriften för ”signifiantens fria spel”.

I tidiga texter som ”Den yngsta” (*La jeune née*) och ”Medusas skratt” (*La venue à l'écriture*)<sup>3</sup> är det utopiska draget som starkast.<sup>4</sup> Där kommer paradoxalt nog den så omhuldade *skillnaden* att delvis utraderas i och med ett slags försök till upphävande av den faderns lag som enligt Jacques Lacan installerar den symboliska ordningen – till förmån för relationer genomsyrade av det imaginära: här återfinner vi texter där jag, du, vi och samtliga grammatiska personer tycks fullkomligt utbytbara, och riktningen pekar mot en utopisk enhet där varje skillnad riskerar att upphävas.

Det utopiska draget till trots finns det språkligt och teoretiskt väldigt mycket att hämta hos Cixous. Min ambition är att aktualisera denna *skrift*-tradition som varit så viktig för skönlitterära författare och konstnärer, liksom för akademiker, i första hand verksamma inom humaniora. De böcker som utgör mina huvudsakliga följeslagare är *La venue à l'écriture* samt *Three steps on the ladder of writing*.

## Mitt bidrag till *écriture féminine*

Jag vill närma mig *écriture féminine* utifrån en samtida litterär och teoretisk kontext, vilket kräver en förskjutning av dess ursprungliga frågeställningar som ofta kretsade kring patriarkatets maktordningar och kvinnans roll i förhållande till dessa. Cixous står mitt i dekonstruktionen och i den lacanianska psykoanalysen, samtidigt som hon därifrån

rör sig vidare via ett flertal filosofiska och litterära tanketraditioner. Och om vi vill undersöka relationen mellan framför allt kvinnor, Andra och skrivande, samt skriva vidare inom *écriture féminine*, måste vi även ta hänsyn till (feministisk) postkolonial teori i ett närmande av de ambivalenser, motstridigheter, konflikter och affekter som synliggörs när ordet ”kvinna” slits sönder av *vitt* spridda intressen. Här bidrar författare som Trinh T Minh-ha och Gloria Anzaldúa med andra erfarenheter och frågeställningar. Båda två skulle kunna placeras inom denna tradition – i skärningspunkten mellan feministisk teori, praktik och konstnärligt skapande. Framför allt har båda bidragit till en utvidgad förståelse av *écriture féminine* genom att belysa Andra och rasifierade kroppar.

Genom att således förskjuta frågeställningarna och nyckelbegreppen (framför allt termen *skillnad*) men förbli trogen idén som finns i hjärtat av *écriture féminine* – att det poetiska språket är nödvändigt för att gestalta problematiker som inte nöjer sig med att cementeras i binära oppositioner – försöker *När Andra skriver* att approximera vad *écriture féminine* kan vara idag.

Så, min undersökning syftar till att ytterligare fördjupa och föra vidare denna tradition. Hur? Mitt huvudsakliga bidrag till *écriture féminine* är att försöka formulera främlingskap inte enbart som en funktion av spatialitet, utan också av *temporalitet*, samt att lyfta fram de kronopolitiska implikationerna för litterärt skrivande. Samtidigt vill jag visa hur denna kunskapsform kan ses som en föregångare till och ett sätt att vidareutveckla konstnärlig forskning.

## Grundfigurerna

### 1. Temporaliteten

Poeten Katarina Frostenson har en gång sagt: ”Platser och andra hör samman”. Detta är begripligt, men inte tillräckligt.

Utgångspunkten i denna text är därför:

*Tid* och Andra hör samman.

Jag vill försöka teckna konturerna av en Annanhet inom skrivandet som *inte* stödjer sig på rumslighetens definitioner, eftersom de tenderar att konstruera en annanhet som enbart kan situeras och identifieras i termer av inkludering/exkludering, utanför/innanför, här/där osv. Ett temporalt närmande däremot förmår beskriva den Annanhet som upp-



står mitt i en gemenskap, en Annanhet som ibland är inkluderad, och som ibland är integrerad, som är här innanför, men ändå skaver mot omgivningen. Detta är skrivandets belägenhet för Andra. Ty när vi skriver är vi innanför, i skrivandet, i likhet med alla andra författare. Vi är en del av en språkgemenskap, men vi är lik förbannat

Andra

för varje bokstav som lösgör sig mot den vita bakgrunden.

Varför? För att vi är människor av kött, blod. För att även författaren har en kropp, och temporaliteten kan åskådliggöra den annanhet som den Andra skrivande kroppen upplever som en del av sin existens. Att vara ur led med tiden, att vara för snabb, för långsam, för tidig, för sen, omogen och övermogen, lillgammal och infantil.

De viktigaste temporala figurationerna som jag urskiljer såsom utmärkande för Andra kroppar och som även kan knytas till skrivandet, är de som jag kallar för "revans ögonblick", "den elfte timmen" samt "hejdandets tid".

Viktigt att nämna här är även hur det etableras en temporal spänning/laddning mellan dessa nya figurationer och de äldre teoretiska begreppen som jag återvänder till och försöker sätta i rörelse, som exempelvis heterotopin, mimikry och det kusliga.

Härmed blir min studie ett slags "återvändande" i Fanny Söderbäcks och Kristevas bemärkelse, där jag rent konkret återvänder till äldre nyckelbegrepp och platser för att avlyssna dem från en annan horisont, en annan tid så att något nytt kan urskiljas. Men den vill också skapa en relation till en möjlig, annan framtid, och det är här som de nya figurationerna blir avgörande.

## 2. Disidentifikation och figurationen

*Vilka är Andra?* För att svara på denna fråga vill jag citera filosofen Gilles Deleuze: *jag vet inte*.<sup>5</sup> Jag önskar att jag kunde svarat: åtminstone vet jag detta, att jag är en Annan. Men inte ens detta vet jag. Min framställning utgår från att identiteter inte är fixerade, vare sig i eller utanför skrivandet. Andrafiering är en process som tilltar och minskar i styrka beroende på vilka relationer, skillnader och likheter som framhävs. Just detta begrepp, Andra, vill jag vara extra försiktig med, och inte omgärda med stängsel. Vikten av porösa begrepp är här inte en fråga om poetisk "mångtydighet", utan kan vara ett sätt att möta den aldrig sinande produktionen av *epitet* som pressas ner över Andras kroppar. Lika plågsamt som det är att exkluderas från en

gemenskap, lika kvävande kan det vara att påtvingas en gemenskap i form av epitet där vi känner både hemmahörighet och främlingskap. Inte sällan sammanfaller dessa motstridiga känslor i ett och samma epitet (t ex ”underordnad” – beror *verkligen* på, ”kvinna” – *ibland*). Och om begreppet disidentifikation – förstått av Judith Butler som ”denna erfarenhet av misskännande, denna olustiga känsla av att stå under ett tecken som en både tillhör och inte tillhör” – är möjligt att politisera genom att understryka hur skillnader och fragmentering kan bli en förutsättning för politisk mobilitet,<sup>6</sup> så hoppas jag att min vilja att bevara en öppenhet i begreppet Andra kan åstadkomma en likartad rörelse för den skrivande kroppen. Disidentifikationens betoning av det som inte passar in, det som faller utanför varje försök att rama in, benämna, kategorisera och ge epitet, tvingar var och en av oss att uppmärksamma skillnaderna, deras arbiträra och provisoriska status, vilket därmed inbjuder/uppmäns oss till ett språkligt, kritiskt arbete. Nina Lykke beskriver hur hon under sin egen, feministiska historia har lärt sig att även disidentifiera sig med sina egna utgångspunkter – både teoretiska och politiska, bland annat föreställningen om att vara ”sig själv”, ett enhetligt subjekt ”på tvärs af tid, rum og kropslighed”.<sup>7</sup> Den disidentifikatoriska situationen syftar varken till att överbrygga eller att cementera skillnader, utan till att erkänna dem, och undersöka på vilka sätt de skapar betydelse.

Så, att inte identifiera eller definiera Andra i denna avhandling, handlar om en vilja att bjuda in läsaren att möta skillnader – sin egen, andras – under ett begrepp som ibland inkluderar dig, ibland inte.

En term som förhoppningsvis ytterligare kan förtydliga hur jag närmar mig begreppet Andra är *figurationen*. Själva ordet *figuration* skvallrar om dess närhet till litterära troper – figurer – vilka tar sin utgångspunkt i vår förmåga att skapa, fantisera, och tänka på nytt. När Rosi Braidotti argumenterar för *figurationens* relevans pekar hon på det imaginäras roll i våra sociala praktiker, och att det pågår en maktkamp om våra sociala imaginära universa.<sup>8</sup> Det imaginära kan inte längre lika enkelt beskrivas som fantasi, skenbild eller något oåtkomligt, utan har blivit en del av vår vardag genom ”cyberrymden”, som det kallades på nittonhundratalet. I Braidottis *figurationsbegrepp* läser jag in ett föregripande av en samtid där det imaginära registret är oupplösligt sammanlänkat med, samt griper in i vår konkreta, materiella verklighet – som därmed skulle kunna beskrivas som materialiserade fantasier. Därför kan *figurationsbegreppet* inte avfärdas som ”enbart metafor”,

utan måste läsas förkroppsligat, som kött, som kropp. Samtidigt är det en ”myt, eller politisk fiktion, som tillåter mig att tänka genom och röra mig över etablerade kategorier och erfarenhetsnivåer”, ett rörelsemönster som både bär med sig det imaginära potential och det förkroppsligade motståndet.<sup>9</sup> Genom den imaginära nivån förmår figurationen förkroppsliga det som ännu inte är, det som är stätt i ständig förändring och i ett blivande, medan det materiella förkroppsligandet å andra sidan situerar och lokaliserar figurationen i både tid och rum. Rosi Braidotti anför nomaden som den figuration vilken dels förkroppsligar Donna Haraways idé om situerad kunskap, dels uttrycker en mångskiktad subjektivitet vars motsvarighet hittills inte varit tänkbar inom en patriarkal, fallogocentrisk regim.

Inom en svensk, samtida kontext har bland andra genusvetarna Ulrika Dahl, Anna Lundberg och Hanna Hallgren samt litteraturvetaren Maria Margareta Österholm på ett fruktbart vis närmast sig figurationen såsom redskap för en feministisk teori om subjektivitet.<sup>10</sup> Dahl skriver att ”[e]nkelt uttryckt är en figuration ett sätt att skrivtekniskt och analytiskt tänka sig andra subjektförståelser”.<sup>11</sup> Anna Lundberg betonar figurationen såsom förkroppsligad teori, och att den kan binda samman ”teoretiska resonemang med fantasi, begär, kreativitet, materialitet och levd erfarenhet”.<sup>12</sup>

På liknande vis vill jag försöka använda mig av figurationen Andra för att tänka om främlingskap och annanhet *för den skrivande kroppen*. En omedelbar invändning skulle kunna vara att jag borde utgått från ett ord som inte redan är så inarbetat. Ja och nej. För mig är öppenheten i begreppet Andra en väsentlig sak. Om en figuration är ett teoretiskt verktyg som kan sägas återbörda kroppen, köttet, känslorna etc till teorin, finns det oändligt många aspekter av Andra som ännu inte formulerats utifrån hens egna orienteringspunkter. En betydelsefull korsning i sammanhanget är den där begäret efter Andra slår över i bortstötande, samt frågan om det subjektiva begärets utrymme och historia i en kropp som fungerar likt en projektyta för omvärldens begär, hat och fantasier – en intersektion som torde vara identifierbar för många Andra som skriver. Och kanske är det denna punkt som vi alla – vilka då och då ryms inom begreppet Andra – har gemensamt: ett olustigt, klibbade ovälkommet begär efter oss, som hotar att invadera oss. Det vill säga – inte bara exkluderingens hot, utan också motsatsen: *Här ska vi in*, lite för långt in, lite för nära. Granska med mikroskop och sonder, spekulum och skullmätning. En blick som andre-fierar, hyper-sexualiserar,

exotiserar, rasifierar. En av mina utgångspunkter är att skrivandet är en plats där erfarenheten av detta ovälkomna begär kan belysas, förhandlas och skrivas om.

Andra i skrivandet är den figuration jag använder mig av för att närma mig frågan om motstånd och ansvar i skrivandet, och här blir frågan om temporalitet extra viktig. Utöver min etablering av de nya temporala figurationerna *den elfte timmen*, *revans ögonblick* och *hejdandets tid*, kan även *Andra* läsas i temporala termer och ses som en figuration som anakronistiskt försöker överbrygga klyftorna mellan ett modernistiskt författarsubjekt, ett decentrerat författarsubjekt och ett mer samtida muterande och rörligt författarsubjekt. Hur då?

Här vill jag inledningsvis poängtera att för *Andra* kroppar är återupptäckten av tidigare positioner och veck av motstånd, vilka vi aldrig hade tillträde till då, när det begav sig, av yttersta relevans. Att närma sig den skrivande erfarenheten *anakronistiskt* för att undersöka potentialen i tidigare motståndspositioner – vilka kanske är fullkomligt avskrivna av vissa men för *Andra* fortfarande har något fruktbart att ge – utgör en del av figurationen *Andra*.<sup>13</sup> Undertecknad har till exempel ägnat halva sitt liv åt omöjliga identifikationer med de bländvita skriftställarna, inte modersmjölkens, utan de pappersvita, blanka arkens vithet – Mallarmé, *Blanchot*, men även de fördömda, les poètes maudits etc etc. Det är en erfarenhet som inte kan uttraderas. Det handlar inte om att gå tillbaka och ”erövra” traditionellt manliga eller vita författarpositioner – denna tröttsamma retorik som anammar segrarnas språk – utan om att börja samtala med historien. Detta samtal kan säga oss många saker. Exempelvis kan den tvinga fram ett erkännande av kraften – och inte bara förtrycket – i exkluderingens figur.<sup>14</sup> Att gå tillbaka i historien och spåra en tradition av exkludering inom skrivandet innebär inte heller ett naivt romantiserande av utanförskap, utan kan hjälpa oss att förstå den splittring som säkert många erfar mellan dels viljan att representera, dels oviljan inför exakt samma representation. Denna splittring skulle, inom skrivandets erfarenhet, delvis kunna härledas till det faktum att *Andra* kroppar traditionellt varken haft tillgång till siarens författarposition eller till den författarposition som utplånar sig själv för varje bokstav hen skriver. Att gå tillbaka och undersöka båda dessa författarpositioner idag är varken konservativt, okritiskt eller historielöst, tvärtom är det historiskt nödvändigt om *Andra* kroppar som skriver inte ska förbli en statisk (stereo)typ, fastnaglad vid de ytterst få subjektskap som samtiden erbjuder oss (den arga unga, den starka inlevelsefulla eller alibit, ”the token”).

Men, att söka sig till anakronistiska strategier innebär också att vi tvingas möta okända, icke-välkomna identifikationer. I litteraturen uppstår intersektioner som vi inte är vana vid, som vi inte känner igen, och som kanske inte ens existerar utanför konstens domäner: poetisk skärpa som delar utrymme med mörkbruna idéer. Storslagen kreativitet som samsas med småsint borgerlighet. Annanhet och underordning som tilldelas en plats i centrum. Häri består konstens lockelse och fara, dess sprängkraft och subversiva potential. I riktigt bra litteratur vet du aldrig vilken din plats är, eller blir. Ett exempel är Nabokovs *Lolita*. Det är en roman vars storhet först upplevs när läsaren, på tvärs mot alla invanda identifikationsmönster, vågar placera sig tätt, tätt intill den gränslöst vidrige huvudpersonen Humbert Humbert. Med andra ord: mästerverket *Lolita* är helt och hållet avhängigt ett svek mot karaktären Lolita. Att fördöma denna insikt och läsoplevelse är både enögt och oärligt. Konsten och litteraturen måste förmå människan att möta också det som är förkastligt i henne själv, annars är det inte en litteratur värd namnet, utan bara programdikt, bara ideologi.

Med andra ord: förhandlingen mellan närvaro och frånvaro, representation och icke-representation, är inte unik för Andra kroppar, men för att inse det krävs det att vi förmår se bortom oss själva, samt närma oss litteraturhistorierna i termer av material, kött, kropp, lyssnande efter de motinskrptioner som skrivits in mellan raderna. Att någon gång under sitt liv yttra: ”Jag är Blanchot”, och tro på det.

Vi skapar allierade i skrivandet, men inte de som vi kan förvänta oss. Våra identifikationer går ofta på tvärs mot gängse förväntningar: ”Har du inte varit din systems far? Har du inte, som hustru, varit din äkta mans make, och kanske din brors bror, eller har inte din bror varit din storasyster?”<sup>15</sup>

Andra är en tvetydig, mångformig figuration på alla sätt och vis. En sak är dock säker: den utlovar inga säkra löften om lycka, men däremot kunskap, förhoppningsvis, och redskap i skrivandet.

Och det är den figuration som jag hoppas kan förmå öppna upp det tredje genom att förskjuta den första positionen (*deras* fientlighet, *deras* begär) men också den andra (*vårt* begär och *vår* fientlighet). Att peka ut eller definiera vad och vilka som ryms inom denna figuration skulle vara att underminera dess teoretiska kraft, eftersom en figuration ”både utgör och överskrider vad som kan representeras”, enligt Roland Barthes.<sup>16</sup>

Ibland säger jag "Välkommen in", samtidigt som jag själv smyger ut bakvägen. I nästa stund slår jag igen dörren mitt för era ansikten. Någon enstaka gång kan vi förenas i en förrädisk känsla av samklang. Men hoppet delar vi, förhoppningsvis, oavsett om vi står innanför, utanför eller dröjer kvar på tröskeln till denna figuration.

### 3. Performativiteten

Ett av de viktigaste metodiska och teoretiska grundverktygen i denna avhandling är förståelsen av språket såsom performativt. I viljan att synliggöra och ifrågasätta rådande maktordningar har performativa strategier visat sig vara fruktbara för de olika konstnärliga fälten, samtidigt som varje område står inför sina egna, mediespecifika utmaningar.

Performativitet är idag ett modeord inom konstnärliga discipliner: det används ofta och gärna, men definieras sällan. Men för att performativitetens omvälvande kraft inte ska gå förlorad genom ett slentrianmässigt och slarvigt bruk bör vi vara på det klara med vad vi säger när vi säger det. Vilken tradition vilar vi på? Vilka källor återopas?

För de flesta som skriver litterärt utövar den performativa ansatsen en stark lockelse, *att skriva* blir genom att hänvisa till denna figur *att göra*. Författaren vill att hens ord ska *göra* något, utöver att enbart förmedla något. Göra något med läsaren, med litteraturen, med samhället. Detta "görande" har intresserat mig alltsedan jag skrev min magisteruppsats i litteraturvetenskap; en undersökning av talhandlingarnas funktion i den erotiska klassikern *Berättelsen om O*.

I *När Andra skriver* stödjer jag mig dels på J L Austins klassiska språkvetenskapliga förståelse av performativitet, dels på en mer dekonstruktivistisk tolkning med föregångare som Jacques Derrida, Shoshana Felman, J Hillis Miller och dels en mer genusorienterad med företrädare som Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler m fl.

Termen performativ kommer som sagt från den brittiske filosofen J L Austin och hans föreläsningsserier från 1950-talet *How to do things with words*.<sup>17</sup> Här delar Austin upp yttranden i två kategorier. Den första kategorin består av yttranden som mest tycks konstatera och beskriva saker – konstativa yttranden. Dessa låter sig värderas i termer av sanning och falskhet: "alla björkar är träd", "istiden har kommit". Men sedan finns det en annan typ av yttranden, som inte låter sig beskrivas som vare sig sanning eller lögn, utan som tycks adressera ett helt annat

register: dessa bedöms i termer av ”kraft” eller ”verkan” och kallas för performativa yttranden. Exempel på performativa yttranden är ”Härmed döper jag dig till ...”, ”Härmed dömer jag dig till livstid”, ”Jag förklarar er man och hustru”. Det första yttrandet utför ett dop, det andra yttrandet utfärdar en dom och det tredje en äktenskapsförbindelse. Men om jag, undertecknad, under ett seminarium plötsligt vänder mig till seminarieledaren och säger: ”Härmed döper jag dig till Napoleon”, så skulle det inte utgöra en performativ handling, eftersom jag inte utfört ett riktigt dop. De performativa handlingarna realiserar, legitimeras och möjliggörs i kraft av vissa institutioner, och kräver att vissa förutsättningar ska vara uppfyllda – de ska äga rum på en viss plats, i närvaron av en viss person med ett visst ämbete etc. På så vis ser vi hur de performativa yttrandena är avhängiga sociala strukturer och inrättningar såsom vårt rättsliga system, äktenskapet etc. Det finns koder, ritualer, ett samhälle, en kultur, en lagstiftning och en auktoritet som står bakom de performativa yttrandena, så att dessa kan möjliggöras såsom performativa handlingar.

Insikten om att vissa yttranden också är handlingar har öppnat upp för en mängd tolkningar och vidare reflektioner kring fenomenet performativitet, vilket alltsedan dess har utövat stor dragningskraft, i synnerhet inom områden där ordet står i fokus: om ordet kan ses som en potentiell handling vidgas med ens författarens, skribentens och filosofens handlingsutrymme markant.

Den person som förknippas starkast med en radikaliserings av performativetsbegreppet är jämte Eve Kosofsky Sedgwick den amerikanska forskaren Judith Butler.<sup>18</sup> För Butler är performativa akter auktoritativa; de har en bindande kraft, ja till och med tvingande och hon betonar att det är konventionen och citeringen (av lagen etc), ett ”arv av citeranden”,<sup>19</sup> som skapar den performativa kraften.<sup>20</sup> Detta betyder att det inte är enskilda viljeakter som styr huruvida talhandlingen blir performativ eller ej, utan den ”’fungerar’ i den utsträckning som *den utnyttjar och skyler över* de konstitutiva konventioner som mobiliserar den.”<sup>21</sup> Betoningen av citeringarna<sup>22</sup> – och inte en ensam persons vilja eller intention – såsom konstitutiva, blir också betydelsefull för Butlers förståelse av subjektformereringen. Hon stödjer sig här på Louis Althusser och hans interpellationsteori: subjektet *fram-kallas* genom att svara på lagens och maktens interpellation, samtidigt som detta svar innebär ett erkännande och inrättande i en redan befintlig subjektstruktur såsom underkastad denna.<sup>23</sup>

Varje individ formas och tillskrivs härmed sin identitet genom en väv av gester, citeringar, åtbörder och handlingar. Dessa erhåller sin performativa kraft genom att stödja sig på *tidigare* liknande handlingar vars utföranden cementerar invanda kategorier. Ingen av dessa kategorier är ursprungliga eller eviga, men lik förbannat hänger de sig segglivat kvar eftersom de upprätthålls genom upprepade citat, formuleringar och handlingsmönster som gång på gång reproducerar samma föreställningar om vad som är en kvinna, en man, en främling osv. Och på samma sätt som att det finns traditioner i form av institutioner, som giftermålet osv, så finns det traditioner och citeringar i form av våld, förolämpningar, skambelägganden. En kör av talande som ekar tillbaka genom sekler, och i kraft av detta arv fungerar deras yttranden också performativt. Och här börjar det brännas.

Ponera att den väv av citeringar som format ens subjektivitet har bestått av förolämpningar, okvädningsord och tillmälen? Eller att vi inte alls känner igen oss i den tillskrivna identiteten, att den blir en tvångströja? Denna oönskade, påtvingade identitet formar oss vare sig vi vill det eller inte, ty ingen väljer själv att *bli* en "svartskalle", "hora" eller ett "cp". Detta betyder inte att det mänskliga subjektet är svagt eller motståndslöst – det betyder att hon ingår i en social kontext som finns där *redan före henne*. Sätillvida att du är en socialt integrerad varelse kommer omvärlden att påverka dina identiteter.

Men lyckligtvis finns det kryphål, metoder att destabilisera systemet – ty enligt Butler ingår vi ofrånkomligen i ett system – nämligen genom verkställandet av en *systematisk* olydnad. Olydnaden kan gå ut på att felcitera och överdriva de diskurser som kodar oss som "svartskalle", "hora" eller "cp", att överdriva och på så vis blottlägga de mekanismer som i vanliga fall är verksamma på ett mer dolt och svåråtkomligt vis. En av de strategier som Butler föreslår, och som har blivit den mest kända och mest misstolkade, är *drag*: när den manligt kodade kroppen klär ut sig "som en kvinna" och överdriver de kvinnliga yttre egenskaperna, blottläggs dessa egenskaper som just något yttre, snarare än som något essentiellt. Det handlar med andra ord om att visa på hur sådant som vi tar som naturligt, grundmurat och givet, genom omskrivningar och förskjutningar avtäcks som konstruktioner byggda på ideologi, normer och fördomar. Men strategier som bygger på parodi eller drag är inte nödvändigtvis subversiva i sig, utan kan i lika hög grad reproducera givna föreställningar och normer, och i



värsta fall även förvärra, det vill säga stärka dem. (Stora delar av det mediala landskapet ter sig idag mer eller mindre som en parodi på sig själv, utan att det ter sig det minsta subversivt.)

Jag vill också framhäva performativitetens tveeggade svärd: genom sanktionerandet av en viss typ av bindande kontrakt – äktenskapet etc – brännmärks andra. Ett slags dubbelverkan som legitimerar och straffar med en och samma rörelse. Men genom denna dubbelhet kommer vi närmare språkets betydelse för identitetsformering, och uppmärksammandet av citeringarna gör det också möjligt att urskilja hur upprepningar alltid innebär en upprepning med en skillnad. Något annat förmås synliggöras, en skillnad. Och härmed har vi närmast oss performativitetens subversiva potential.

Ett av de viktigaste särdragen i *écriture féminine*, i synnerhet hos Cixous, är just det performativa draget. Cixous *gör* teori, performativt, och det är denna strävan jag vill göra till min i den här undersökningen. När att säga är att göra. Det performativa incitamentet kan förstås som en kritisk del i ett feministiskt projekt där konstativa, informativa eller faktabaserade yttranden inte är tillräckliga för att förstå vår värld, utan där affekternas betydelser är minst lika viktiga för hur vi formar begrepp, kategorier och ”sanningar”. Hur då?

Cixous performativa, teoretiska skrift använder sig av poesins medel, inte för att det poetiska språket är ”vackrare” utan för att det poetiska språket kan *göra* saker där det enbart relaterande, refererande och dokumenterande språket säger saker. Min övertygelse är dessutom att performativa yttranden – och kanske litterära, performativa yttranden i synnerhet – inte bara är handlingar, utan som jag redan nämnt, *händelser som i grunden förmår förvandla jagets relation till Andra*. Med Jacques Derridas ord är det performativa yttrandet en ”händelse som producerar ytterligare en händelse”, nämligen min förvandling, vilket också för oss till kunskapens gränser, till ”icke-vetandets natt”.<sup>24</sup> Härmed blir behovet av att reflektera kring ansvar i relation till litteratur och performativitet lika viktigt som frågan om motstånd.

#### 4. Motståndet

Att använda sig av Austins klassiska talaktsteori för att peka ut hur språk blir handling låter sig kanske göras, men att sedan ta steget från talhandlingen till den skapande akten, och från den skapande akten till motståndshandlingen, är en annan fråga, som kan formuleras: vilket

är släktskapet mellan konstverket och motståndshandlingen? Deleuze svarar alltså: *Jag vet inte*. Han säger *jag vet inte*, men svarar också att motståndshandlingen har två sidor: den mänskliga och den konstnärliga handlingen. I hans resonemang är en del av konstverkets motstånd dess motstånd mot döden, och en annan tycks bestå i dess förmåga att adressera en mänsklighet som ännu inte existerar – alltså ett utopiskt drag.<sup>25</sup>

Mitt intresse för motståndets betydelse för skrivandet kan spåras till skapandets handling, skrivakten. *Utgångspunkten för denna avhandling är den skrivande kroppen*. Det är den skrivande kroppens motstånd, ansvar och tid som undersöks. Om vi utgår från den skrivande kroppen (och inte den skrivna texten) blir steget till handling mindre. Att skriva är att utföra en handling. Frågan är bara när, hur och om den alls blir en motståndshandling.

Jag kommer att undersöka denna fråga utifrån två specifika förutsättningar: dels att kroppen som skriver är Annan, och dels utifrån en horisont där motståndets rörelse *temporaliserar* på alternativa vis, vilket ytterst leder fram till frågan om skrivandets ansvar.

## 5. Att skriva och läsa

När Cixous säger att ”[s]krivande och läsande är inte åtskilda, läsande är en del av skrivande”, så håller jag med.<sup>26</sup> Att skriva inbegriper läsande, och läsande kan vara lika performativt som att skriva. Men det betyder inte att jag hävdar att skrivande och läsande är samma sak. Distinktionen dem emellan är inte knivskarp men ändå betydelsefull för min undersökning av *skrivandets* arbete.

Denna avhandling handlar om att skriva, och därmed om att läsa, men läsande utifrån skrivandets horisont. Och det är detta som konstituerar den som en konstnärlig avhandling, och inte en avhandling inom, säg, litteraturvetenskap. Jag ryggar dock inte inför litteraturvetenskapen och dess instrument, tvärtom – stundtals placerar jag mig i dess omedelbara närhet. Men en viktig skillnad utgörs av det empiriska materialet. Jag arbetar visserligen med traditionellt litterärt material – böcker, dikter, texter, teori – men inte enbart. Skrivandets rum måste även rymma erfarenheter, upplevelser, begär, känslor. *När Andra skriver* är genomsyrad av empiri, men inte primärt faktasamlandets, utan skrivandets, *den skrivande praktikens empiri*. Det är min identitet som författare och skrivande som styr mig mot detta nya fält – konstnärlig forskning – eftersom skrivandet som handling och förkroppsligad akt historiskt sett inte har rymts inom humaniora. Att teoretisera den skrivande erfarenheten är och förblir än så länge en aktivitet som i bästa

fall kan spåras i den reflekterande, estetiska essän eller i subjektiva poetiker; mer sällan i avhandlingar, och då troligtvis förpassade till en inledande ”metod-del”.

Att hävda att läsande och skrivande inte är samma sak är enkelt, och sannolikt skulle ganska många vara benägna att hålla med. Men hur ska vi i så fall beskriva denna skillnad på ett sätt som blir meningsfullt i förhållande till detta projekts ambition?

Denna fråga återkommer jag till i första kapitlet, där den återaktualiseras mot bakgrund av figuren med/mot, samt en diskussion kring den reparativa läsart som Österholm ansluter sig till i sin avhandling i litteraturvetenskap. Med hjälp av distinktionen mellan reparativa kontra paranoida läsarter försöker jag där i ett approximativt närmande att definiera förhållandet mellan läsande och skrivande.

## 6. Ansvar

Ansvar är det tredje ordet som ingår i titeln, förutom motstånd och tid. Och det är återigen ett enormt begrepp med förgreningar inom alla möjliga discipliner. Dess plats här är inte motiverad av det som inom humaniora kallas för ”the ethical turn” eller dylikt, inte heller kommer jag att gå in på Levinas syn på etik och tid, eftersom hans närmande till etik är ontologiskt och ontologi inte är ämnet för denna avhandling. Jag närmar mig ordet ansvar på ett konkret vis, i relation till skrivandet. Detta resulterar dock inte i formuleringen av en definitiv slutsats, utan snarare i en öppen fråga: *kan Andras skrivande också vara ett särskilt sätt att ta (est)etiskt ansvar?* Jag kommer att ställa denna fråga i samband med en reflektion kring sårbarhet och utsatthet.

## Formen – essän

I en avhandling där ”att säga är att göra” är vägledande, blir självfallet formen avgörande. Visserligen kan en kanske hävda att den konstnärliga avhandlingen endast har få, om ens några, formkrav, men samtidigt är det överflödigt att påpeka att för alla som arbetar inom detta fält är framställningsformen av största vikt. Inom konst och konstnärlig forskning är form aldrig ”bara form”. Form skapar mening.

Inom konstnärlig forskning finns hittills ganska få metoder som kan anses vara generellt giltiga och delbara. Det är svårt att finna en

uppsättning metodologiska regler som kan tillämpas av många. Våra metoder är oftast härledda ur och förankrade i vår konstnärliga praktik, och därmed blir *formelementet en del av metoden*.

Men ett försök att komma närmare kriterier och element som kan ”delas” av många inom konstnärlig forskning, och som är mer generell syftande, görs av poeten och litteraturprofessorn Gunnar D Hansson. Hansson skulle knappast tala om ”metod”, och inte heller om ”kriterier”, men hans sätt att närma sig *essän* utgör en litterärt gestaltad metod som inte kan begränsas till enbart ”form”.

I Gunnar D Hanssons bok *Var slutar texten* cirkuleras således tre fält inom det litterära skrivandet vilka utgör ett slags grundpelare för hur litterär och konstnärlig forskning skulle kunna bedrivas: *essän*, poetiken och samtalet.<sup>27</sup>

Det är framför allt *essän* som blir betydelsefull för denna avhandling, och därför vill jag säga några ord om hur den blir det, i förhållande till mitt projekt.

Essäbegreppet är enormt och spänner från den estetiska reflektionen *essä*, som Susan Sontags eller Carl-Johan Malmbergs texter om fotografi, konst och litteratur, till den vetenskapliga *essän*, som Karin Johannissons *Melankoliska rum*, Julia Kristevas *Fasans makt*, eller varför inte Horace Engdahls *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*. Den sistnämnda blir extra viktig att nämna i detta sammanhang eftersom den även lades fram som en avhandling i litteraturvetenskap. Engdahl skriver i sitt förord:

Beteckningen *essä* skall inte markera någon ungefärlighet i arbetet med texterna. *Jag uppfattar essän som en sträng form*.<sup>28</sup>

Det som jag vill understryka här är just *essän* som en sträng form som samtidigt inte förnekar sina montaigneska rötter i ett kreativt prövande modus – det som vi på svenska ofta översätter med det lite klumpiga uttrycket ”försök”.

I den föreläsning där jag hämtat Deleuzes odödliga citat ”Jag vet inte” talar han bland annat om vad som konstituerar en kreativ disciplin. Det gemensamma är den gräns som samtliga dessa skapande discipliner har: Rummet/tiden. Och varje skapande disciplin (filmskapande, skrivande etc) producerar en gräns för rummet/tiden som är specifik och nödvändig för just *den* skapande handlingen: Att ha en idé i film är inte samma sak som att ha en idé inom skrivande, menar Deleuze.

När Horace Engdahl betonar att essän är en sträng form, samtidigt som vi känner till dess rötter i provandet och den subjektiva reflektionen, förstår vi att vi närmar oss den gräns som konstituerar essäns hjärta. Jag skulle vilja föreslå att essäns rum/tid karakteriseras av *stränghet* och *förvandling* kombinerat med det undflyende ordet *stil*.

Eftersom jag har ägnat mycket tid åt att undervisa i essäskrivande på olika lärosäten i Sverige, vet jag att essän är den genre inom skrivande som ter sig svårast att enbart kommunicera via ord, föreskrifter och information. Ty hur kommunicerar vi stil? Hur informera om vad det subjektiva kan vara? I den pedagogiska situationen blir insikten att konst aldrig kan reduceras till ren kommunikation eller information högst påtaglig.<sup>29</sup>

Theodor W Adorno har talat om essän som den kritiska formen par excellence, medan Gerhard Haas betonar att promenaden är en topos som gång på gång dyker upp vid beskrivningen av essän,<sup>30</sup> vilket också bekräftas av Gunnar D Hansson som skriver att ”den skrivande är på spatsertur i ett ingenmansland mellan konst och vetenskap”.<sup>31</sup> Även Montaigne, essäernas fader, liknar ofta sina tankeförsök vid en promenad, medan Haas betonar omvägarna: ”Den som släntrar utan mål och mening, öppen för detaljer och slumpartade möten, kan också gå omvägar [ ... ]. Prövande utforskar essäisten de olika utvägarna, prövande går han omvägar”.

Bilden av essäisten som en spatsierande flanör är bitvis provocerande eftersom den förutsätter en frihet och osårbarhet som knappast delas av alla kroppar.<sup>32</sup> Men samtidigt är det denna frihet som ter sig så lockande – kanske i synnerhet för Andra. Att få vara ”[d]en som släntrar omkring utan mål och mening” på ett sätt som utanför tankens vägar, dvs ute på de riktiga gatorna och på asfalten, skulle förvandla dig – inte till en flanör, men till ett lovligt byte. Men på tankens vägar omskapas denna utsatthet, delvis. I essän kan också flickorna, de avvikande och de Andra få släntra omkring, rikta blicken utåt.

Att förvalta denna frihet och öppenhet utan att förlora strängheten ur sikte, är essäns utmaning. Subjektivitet uppnås inte genom ett godtyckligt tyckande/släntrande, och pålästhet allena gör ingen essäist: subjektivitet är inte samma sak som att säga ”jag”, och spränglärdhet är inte samma sak som stil.

Om vi adderar en smula ”livserfarenhet”? Och eventuellt betydelsen av rörlighet, vändningar? Montaigne: ”Quand je me joue à ma chatte, qui savait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle?” När

jag leker med min katt, vem vet om det inte är jag som är hennes förströelse och inte tvärtom? Det är en bild som gestaltar vikten av en tankens rörlighet. ”Essän är ett slags *litterär förvandling av tanken under skrivandets gång*”, säger Gunnar D Hansson.<sup>33</sup> Det är för övrigt en beskrivning som stämmer på några av de mest anmärkningsvärda samtida essäisterna, som Anne Carson, och även Carl-Johan Malmberg. Hos Malmberg finner vi inte sällan momentet ”när jag leker med min katt”, det vill säga en elegant förskjutning av perspektiv och positioner som plötsligt uppenbarar något nytt, men som egentligen funnits där hela tiden.<sup>34</sup> Den genomgående gestaltningen av det erfaraande och reflekterande sinnet i Malmbergs essäer skapar den subjektiva dramaturgi som tillsammans med hans sublimes vändningar utgör den malmbergiska stilen särart.

Hos Carson är stilen ännu mer accentuerad, och den känns igen från hennes diktning. Den carsonska essän karakteriseras av egen-sinnighet, exakthet och starkt förtätad kunskap som dock aldrig upplevs som tung, utan tvärtom som påtagligt lätt, eftersom den tycks integrerad som en erfarenhet och därmed kan *delas* med läsaren. I essäer så olika som ”The glass essay” (egentligen en lång dikt), *Eros the bittersweet* och *The economy of the unlost*, arbetar hon gärna kontrapunktiskt, samt med kollisioner och stilbrott. Emily Brontë bredvid Alzheimers, Celan bredvid Simonides, pengar bredvid poesin. ”Vad är det som är erotiskt med alfabetisering?” frågar hon sig i *Eros the bittersweet*.<sup>35</sup> Hennes svar går via en meditation över förhållandet mellan kroppen och införandet av det grekiska alfabetet. Och om det malmbergiska särmärket utgörs av den sublimes vändningen, är Carsons särmarke snarare kanten, eller stupet.

Det som jag vill framhäva genom att kort beröra dessa två författare och essäister, är att de förenar ämneskunskaper med levd, gestaltad, skrivande erfarenhet. En levd kunskap. Inte något att vifta med, glänsa med, utan en nödvändigjord kunskap nedsmält till subjektiv prägel och stil.

Ett tredje och sista exempel gör bilden mer fullständig: Jean Genet. Om Horace Endahl betonar stil som ett slags essäns intelligens, visar Genet att det är passionen, engagemanget och begäret som blåser liv i stilen. Och att det i slutänden är omvandlingen av dessa krafter till skrift som låter oss ana det sublimes höjder i ”Lindansaren” och ”Det som återstår av en Rembrandt som rivits i små regelbundna fyrkanter och slängts i toaletten”, för att sedan visa på avgrunden nedanför. Det är passionen och begäret som danar essäisten Genet, som skapar laddningen mellan hopp och förtvivlan. En trampolin och en språklig

motor – begär som förmår förvandla oss och världen. Uteliggaren, lindansaren, förvandlingen pågår ständigt och möts då och då i en ekivok bild: tiggarpåsen.

Den essäistiska kunskapen och framställningen är min förebild, och jag försöker i den mån det är möjligt att inte göra avkall på min framställningsform.

## Några ord om att göra teori, poetiskt

Detta är en avhandling i konstnärlig forskning, och möjligtvis också en av de första inom denna nya disciplin som har som ambition att *primärt* göra och skriva teori. För det första: hur göra teori inom konstnärlig forskning? För det andra: vad är det för rum som öppnas när vi gör det?

Redan genom att beskriva avhandlingens syfte som att ”göra teori”, har en första dikotomi uppmärksamats och misstänkliggjorts, nämligen den mellan teori och praktik. Att göra teori inom konstnärlig forskning utgör också mitt svar på det som jag anser vara ett av den konstnärliga forskningens kanske största dilemman, nämligen frågan om konstverkets relation till kommunikation.

Jag, och många andra författare och konstnärer, anser att konstverkets integritet förbehåller sig all rätt att *inte* jämföras med kommunikation, och att det ofta är nödvändigt att upprätthålla den skillnaden. Inom forskning däremot står kommunikation i förgrunden, såsom en av kunskapsproduktionens närmast allierade. Detta skapar konflikt för de allra flesta konstnärer med ett uns av integritet. Hur förhåller sig konstnären till forskningens krav på kommunikation, och i förlängningen reproducerbarhet, delbarhet osv?<sup>36</sup> Hur löser konstnären detta dilemma? Jag måste återigen vända mig till Deleuze: jag vet inte. Jag vet bara att konstruktionen av ”vetenskapliga” strukturer kring mitt eget skrivande torde vara det sista jag skulle ägna mig åt i detta liv.<sup>37</sup> Men jag älskar teori. Så mitt svar på hur konstverket förenas med kommunikation är inte något svar, utan snarare uppfinnandet av en annan fråga, en annan idé. Och härmed följer jag Deleuzes tankegång kring att ha en idé: att ha en idé är inte en generell sak, utan är alltid redan bunden till ett visst kunnande, ett visst fält. *Min idé om hur jag vill bedriva konstnärlig forskning är således att göra teori, poetiskt.*

Och genom att på så sätt visa hur jag dessutom snappat åt mig

formuleringsprivilegiet kommer vi osökt in på nästa viktiga fråga, nämligen den om makt.

Vad är det för rum vi kliver in i? Och vad betyder det att kliva in i detta nya rum? Dels kan vi betänka Elizabeth Grosz påminnelse om att vi inte bara måste fråga oss vilka positioner som vi intar i rummet, utan också *hur* vi intar dem.<sup>38</sup> Och dels rikta uppmärksamheten mot den intima relationen mellan kunskap och makt.

Det finns något djupt paradoxalt, ännu mer paradoxalt än ovan nämna dilemma gällande konstverket och kommunikation, i att som konstnär beträda den konstnärliga forskningens arena. Utöver att det är en ny diskurs där vi måste förhålla oss till hur makt fördelas i nya rum, känner kroppar som kan identifiera sig som Andra en *kuslig* ilning av igenkännande. Denna nya diskurs – konstnärlig forskning – anmodar oss, konstnärerna, att självmant kliva upp på podiet och förevisa våra speciella metoder, våra habitat och kontexter, vår näring och våra referenser, samtidigt som vi förväntas erbjuda en kartläggning av hur våra kreativa processer går till, i utbyte mot försörjning under några år samt tillgång till ett sammanhang, en (forskar)gemenskap. Spekulum, sond och skallmätning. Om en dessutom är skolad att urskilja relationer mellan kroppar och offentlighet i enlighet med en modernitetsdiskurs som aldrig är sen med att framhäva marknadens betydelse för denna relation i termer av antingen objektifiering eller varuifiering, finns det stor risk att helt enkelt fastna i de hysteriska positioner som är denna objektifierings mest slående uttryck: Charcots tisdagsföreläsningar på La Salpêtrière; den vackra Augustine som vecka ut och vecka in förevisade sina hysteriska symptom – resultatet av ett förmodat övergrepp – inför en intresserad publik.<sup>39</sup> Eller varför inte Strindbergs dikt ”Vid avenue de Neuilly” vars gränssnitt *skyltfönstret* utgör den moderna epokens kronotop par excellence för att beskriva hur litteraturen i den nya borgerligheten blir underställd en varuform.<sup>40</sup> Författarens inre liknas här vid en slakteriprodukt – ett kalvhjärta, som inte bara är till för begäpande och beskådan, utan i sista hand även för konsumtion, och härmed avslöjar Strindberg den nya marknadslogik där författarens inre förtingligas och blir en produkt bland andra varor. Diktens slutrader talar sitt tydliga språk: ”Där hänger på boklådsfönstret / en tunnklädd liten bok / Det är ett urtaget hjärta / som dinglar på sin krok”.

Även om de tekniker och strukturer som formar konstnärens förhållande till marknaden idag inte är lika genomskinliga som på Strindbergs tid, är frågan om makt lika aktuell som någonsin.



Inför nya kunskapande diskurser, som konstnärlig forskning, ställs vi inför en rad viktiga frågor: Vilka subjektskap möjliggörs? Vilka kroppar kan ingå, och vilka utesluts? Vilken typ av kunskap produceras, och hur? Vilka metaforer är det vi måste vara vaksamma inför, och när förvandlas kunskap till disciplin, kontroll eller rentav biopolitik?

När vi träder in i den konstnärliga forskningens rum kan vi inte vara riktigt säkra på om vi rör oss ett steg i riktning mot starkare aktörskap, eller om det tvärtom cementerar en slutgiltig eftergift inför ”viljan att veta”. Det är en fråga som jag låter bli hängande i luften; det viktiga är att den har formulerats. Men detta kan jag säga: hotet om (över)exponering, och att bli ”la vendida” enligt Anzaldúas terminologi, den som ”säljer ut” sina erfarenheter,<sup>41</sup> är intimt förknippad med ett senkapitalistiskt rum där (kvinno)kroppen ytterst sett fortfarande betraktas som ett (konst)objekt vars ”aura” riskerar att gå förlorad så fort hon kliver ut i offentligheten. Denna syn på kroppen och på kunskap stödjer sig på den gamla uppdelningen mellan privata och offentliga rum, där det privata – och i synnerhet kvinnans hemliga rum – måste skyddas med svärd och högaffel. Och när väl hennes innersta hemlighet är exponerad har hennes aura förlorat sin lyster – hon är ”förbrukad”.

Min önskan är att konstnärlig forskning ska kunna utgöra ett rum som omfördelar och motarbetar invanda spatiala logiker, ett slags mot-offentlighet där subjekt- och objektskap kan omformuleras på konstnärens villkor, inte marknadens, och inte en reglerad kunskapsproduktion.

*När andra skriver* adresserar inte primärt frågorna om privat och offentligt, marknad och varufiering, men samtidigt går de inte helt att kringgå i ett tidevarv när frågan om geopolitiska och spatiala relationer har ställts på sin spets. För mig är det snarast en fråga som aktualiserar en annan, ännu mer brännande sak: nämligen vikten av att själv ta beslut om *när* och *hur* skillnader ska adresseras och framhävas, vilket i sin tur pekar mot ett teoretiskt arbete som i hög grad går ut på att försöka urskilja nya frågor, ställa dem på andra sätt, och att göra teori, *poetiskt*.

## Kunskapsvägar; traditioner

I en intervju har Luce Irigaray sagt:

footnoterna [är] ofta den plats där kvinnor är minst synliga. Anledningen är att där måste författarens namn anges, vidare titeln på

boken eller artikeln, samt exakta hänvisningar till texten, åtminstone enligt de regler som jag fått lära mig. Det händer att vissa kvinnors verk redan ingår i korpusen i olika böcker, men de har ofta assimilerats utan att någon exakt uppgift ges om vem som har producerat dem. Vi har av kulturen lärt oss att konsumera såväl den naturliga som den andliga moderns kropp utan att behöva gengälda dessa och att, vad männens värld angår, markera detta beslagtagande med deras namn.<sup>42</sup>

Detta är bara ett av många yttranden som beskriver hur vissa kroppar osynliggörs inom akademiska och litterära rum. Härskarteknikerna är många, och en av dem är osynliggörandet.

Att citera någon innebär att ge hen betydelse, och att ge hen en plats i fotnoterna innebär att tillskriva vederbörande vederbörlig respekt. Akademiska fält, som humaniora, tar form mot en kör av citeringar. Genom att upprepa dessa visar vi vilken tradition som är viktig, och vilken vi väljer att förhålla oss till: vi väljer vår gemenskap.

Mitt arbete består huvudsakligen av ett försök att skapa teori, att göra teori som undersöker vad det är att skriva från en Annan kropp. Denna strävan får naturligtvis konsekvenser för hur jag förhåller mig till mina källor, tidigare kunskap och forskning.<sup>43</sup> Vad bör framhållas, vilken kunskap är viktigast? Fotnoterna säger något om vägen dit, och hur en kommit till kunskapen.

Frågan om ”vägen dit” aktualiserar två spår: dels ”kunskapen” i en mer akademisk mening, den som vi läser om i böcker. Men också frågan om hur kunskapen/vetskapen om hur ens egen Annanhet har traderats. Dessa två vägar tycks vid första anblicken åtskilda, men anledningen till att jag vill belysa båda här är att dessa vägar möts i den skrivande kroppen. I Andras skrivande.

För det första: *hur traderas Annanhet?* Å ena sidan traderas Annanhet via ett upprepat sårande – interpellationer som skambelägger och anropar dig som sår, pekar ut dig som ett skambelagt, Annat subjekt. Dessa interpellationer iscensätts performativt av samhälleliga inrättningar men också i vardagen. Men Annanhet kan också traderas på andra sätt, som inte i första hand adresserar ditt sår, och det är dessa vägar som jag kallar för ”motmärkning”.<sup>44</sup> När det gäller uppsökandet av kunskap som formulerar Annanhet som en väg till egenmakt, får vi ofta gå utanför de upptrampade kunskapsvägarna. Detta kommer också att

innebära ett ifrågasättande av vedertagna genealogiska fiktioner om hur kunskap traderas – mödrar/döttrar, fäder/söner. Du kanske märker hur mödrarna droppar av en efter en under den nattliga vandringen genom parken? Eftersom de vägrar att förstå att i ditt liv, för dig, kan mödrarna genom en enkel bokstavsförskjutning bli mördarna. De säger att du överdriver och att du inte ska tro att du är speciell. Att det är hårklyverier, och vänder sig sedan till de döttrar som åtminstone fattar vad en mor är. Cixous: ”Det finns döttrar som bara är ’döttrar’ [...] och det finns mödrar som inte är moderliga, som är avundsjuka systrar likt Askungens tre eller fyra moder-systrar”.<sup>45</sup> Min förhoppning är att Annanhetens trädning genom motmärkningen förmår skapa nya, alternativa genealogier, kunskapsvägar och släktskap.<sup>46</sup>

För det andra: *hur ser min väg till kunskap ut*, i en mer traditionell mening. Vilka bereds utrymme i mina fotnoter?

För att åskådliggöra detta måste jag ta en omväg via litteraturvetenskapen.

Jag kom i kontakt med écriture féminine under mina studier i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, samt när jag följde Julia Kristevas seminarium vid Université de Paris VII. Inom svensk humanistisk forskning har Kristeva fått betydligt större genomslag än Cixous,<sup>47</sup> framför allt inom litteraturvetenskapen. Ebba Witt-Brattström som både introducerade, översatte och arbetade med Kristevas teori-bildning, var och förblir en viktig litteraturvetenskaplig influens för mig, liksom Carin Franzén, vars avhandling *Att översätta känslan*, samt hennes essäböcker om etik och litteratur, öppnade ett fält inom forskning där både teori och sinnlighet fick rymmas.<sup>48</sup> Både Witt-Brattströms och Franzéns böcker introducerade litteraturvetenskap för mig *som något mer än litteraturvetenskap*. Det jag försöker säga är att en kan komma till skrivandet via andra vägar än en initial kärlek till poesin. För mig var det nästan tvärtom: det var Ulf Olssons teoriseminarier vid Stockholms universitet som gjorde att jag inte hoppade av litteraturstudierna som redan då hade krympt till ett slags korvstoppsning där hela västerlandets litteraturhistoria skulle avklaras på en termin. Efter de imbecilla ”Q&A”-orienterade lektionerna var det en nåd att komma till ett seminarium som inleddes med orden ”I en värld tömd på mening...”, för att sedan fortsätta med en utläggning om Walter Benjamins allegoribegrepp. Olsson levandegjorde teorierna och visade på deras förgreningar in i litteraturens själva hjärta.

Att arbeta med teori på det sättet som Kristeva gjorde på 80-talet, med sin triptyk över de psykiska grundtillstånden abjektion, melankoli och kärlek, eller som Franzén gör i sina essäböcker, visar hur teori och litteratur, kännande och tänkande, inte utesluter varandra. Även Witt-Brattströms bok om Edith Södergran – hennes rasande uppgörelse med tidigare forskning samt övertagandet av Birgitta Trotzigs litteraturvetenskapliga metod – ”synvinkeln samtidigt som” – pekar mot ett utrymme mellan kreativt skrivande och litteraturvetenskap som omfamnar fantasins, inbillningsförmågans och fiktionens kraft. Witt-Brattströms metod, som hon kallar ”som om”, lämnar bevis tvånget därhän för att istället närma sig författaren utifrån en litterär, idémässig och kulturell kontextualisering,<sup>49</sup> och hennes gärning som litteraturvetare kan inte underskattas.

Med andra ord: min väg till kunskap och skrivande hade sett annorlunda ut, och hade kanske inte sett ut alls, om det inte vore för litteraturvetenskapen.<sup>50</sup>

Litteraturvetenskapen är min ständiga förälskelse som jag mötte på ett tidigt stadium och aldrig riktigt kom över. Möjligtvis går det att jämföra med den relation som flera litteraturvetare har till det litterära skrivandet – en undanskymd passion som inspirerar och ger styrka åt den huvudsakliga verksamheten. Och denna verksamhet är i mitt fall det litterära skrivandet.

Idag är det inte Julia Kristeva som jag läser mest, och hon har heller inte en avgörande plats i denna avhandling. Kanske blev hon allt mindre intressant för mig när jag började skriva själv. *After all*: Kristeva är i första hand teoretiker, och i andra hand författare. Och kanske är det därför som mitt intresse för Hélène Cixous tilltog i takt med att jag blev författare. Även Cixous är teoretiker, men hon identifierar sig som författare, och hennes viktigaste texter handlar om skrivande. Texter som jag som litteraturvetare fann fullkomligt ointressanta (som ”Medusas skratt”) framstår nu som ovärderliga.

Det är genom litteraturvetenskapen som jag börjat intressera mig för begär, sexualitet, och i förlängningen feministisk teori och queerteori. Och det är genom litteraturvetenskapen som insikten om språkets och skriftens betydelse både för psykoanalys och dekonstruktion, och sedan även för poststrukturalistiska postkoloniala tänkare som Homi Bhabha, blir som mest begriplig (åtminstone för mig). Om en inte

har en aning om vad som konstituerar litterär realism, blir till exempel Bhabhas kritik av koloniala diskurser i bästa fall allmän, och i värsta fall obegriplig. Och om en inte uppfattar skillnaden mellan ett journalistiskt reportage och en kritisk essä, blir Julia Kristevas tal om det poetiska språkets revolution rappakalja.

Den gemensamma nämnaren för de teorier som jag navigerar med och mellan i denna avhandling – psykoanalytiskt färgad feministisk teori, postkolonial (feministisk) teori och queerteori – är relationen till skrift, språkliga processer samt litteraritet. En kanske kan tycka att jag exempelvis i min diskussion om ”rötter” och ”hem” borde hänvisat till postkoloniala forskare som Paul Gilroy, eller diasporaforskare som Avtar Brah, och att jag i avsnittet om materialitet och kropp kunde hänvisat oftare till Donna Haraway, Rosi Braidotti, Teresa de Lauretis och Elizabeth Grosz vilka samtliga, men sinsemellan från skilda håll, framhäver kroppens betydelse för meningsproduktion och kunskapande. En skulle vidare kunna invända att jag borde betonat ”women-of-color”-feminismens företrädare, som till exempel Audre Lorde, bell hooks, Zora Neale Hurston och Cherrie Moraga mycket starkare rakt igenom.

Ett svar: min studie baseras på de tänkare som explicit tematiserar skrivandet som en utgångspunkt, som t ex Bhabha för vilken skrivandets form inte kan isoleras från politisk handling. Hos Bhabha är det just det kritiska språket – inom kulturella praktiker – som förmår öppna upp ett rum för hybriditet.

Invändning: men Lorde, hooks och Moraga tematiserar ju verkligen skrivandet? Det stämmer, och mitt sista kapitel utgår också från Audre Lordes klassiska citat ”The master’s tools [ ... ]”. Men den syn på skrift som jag företräder i avhandlingen – psykoanalytiskt och i någon mening poststrukturalistiskt färgad – ligger närmare teoretiker som Trinh T Minh-ha och Héléne Cixous, vars tänkande genomsyras av en mer dekonstruktiv syn på skrift och språk. Jag hyser all respekt för traditionen av biomytografi och andra skriftliga motståndsstrategier som förhåller sig starkt till det självbiografiska skrivandet, men det är inte den aspekten av skrivande och Andra som här står i första rummet.

Med allt detta sagt hävdar jag dock *inte* att teorier *inte* kan vara betydelsefulla om de *inte* också förmår begripa estetiska fenomen. Men det hjälper, oftast. Och om jag med detta påstående avslöjar en humanistisk böjelse<sup>51</sup> som kan tyckas skev i förhållande till mina teoretiska influenser, stämmer det. Det är en böjelse som jag både ställer mig

kritisk till och bejakar och som visar på en splittring i mitt närmande. Å ena sidan: vi blir bättre människor av litteraturen och konsten. Men samtidigt: konsten och litteraturens mål är aldrig att göra oss till bättre människor. Denna ambivalens skulle i ett renodlat akademiskt sammanhang sannolikt avfärdas som inkonsekvens. Men i en konstnärlig avhandling som denna tillåter jag mig att argumentera för just den typen av oförenligheter, som inte sällan finns i hjärtat av Andras skrivande. Och denna komplexitet *vore omöjlig att gestalta om det inte vore för konstnärliga, poetiska skrivsätt*. Jag skulle vilja påstå att det är här, just i denna skärningspunkt, som konsten, och konstnärligt färgade metoder, har allt att bidra med till vetenskapliga sammanhang.

Min gestaltning, som måste förmås rymma ambivalenser, motstridigheter etc, är, som jag tidigare nämnt, performativ. Och för att åstadkomma en performativ text som *gör* det den säger, får vissa inslag ibland stryka på foten – exempelvis det eviga uppräknandet av källor och föregångare när det gäller hänvisningar till teoretiskt vedertagna begrepp och tankar. Det finns ställen i avhandlingen där jag helt enkelt skippar att referera till Michel Foucault, trots att hans tänkande om diskursiva inskriptioner uppenbarligen kan spåras i vissa resonemang. Och det finns ställen där jag avstår från att nämna Derrida, trots att både skriftbegreppet samt iterabiliteten i citeringarna i performativa handlingar vore otänkbara utan honom. Varför gör jag så?

Här vill jag framhålla hur de två kunskapsvägarna korsas: hur traderingen av Annanhet som egenmakt kan vara intimt sammanlänkad med den mer akademiska kunskapen; ty vissa har lärt sig minst lika mycket om *différance*, upprepning-med-en-skillnad, performativitet, ”viljan-att-veta”, skopisk drift etc etc *utanför* klassrummen och biblioteken, i andra rum: på nattklubbarna, i sängkammaren, i flickrummet, omklädningsrummen, i mörka gränder...<sup>52</sup> Med andra ord finns det många kunskapsvägar, och inte alla går via Jacques Derrida, eller Michel Foucault.

Ett annat svar är att jag ibland gärna vill framhäva en annan kanon där kanske Judith Butler är viktigare än Foucault, och Hélène Cixous är viktigare än Derrida.

Ett tredje svar är att rent redogörande, refererande partier inte alltid främjar utan tvärtom hejdar textens performativa verkningar. Jag vill återigen citera Horace Engdahl:

Hänvisningar till den rikhaltiga forskning som ägnats perioden sker dock sparsamt, som regel bara när jag vet mig överta rön eller

ett uppslag från någon tidigare skribent. Med varje annan princip hade denna bok förblivit oskriven.<sup>53</sup>

Engdahl är väl medveten om vad akademisk (över)nit kan få för konsekvenser för stilen. Om varje påstående kräver en halv sida av hänvisningar skulle inte heller min text komma någon vart alls. Dessutom hade den blivit mer än dubbelt så lång, och jag föredrar ekonomi och förtätning. Den sublimerade stilen, det som Irigaray med viss harm kallar för assimilering, och som en skulle kunna kalla min tendens att syntetisera, är och förblir inte bara mitt estetiska ideal, utan också *en nödvändig del av min performativa strävan*. Hellre en text som förmår göra något men kanske inte säga allt, än en text som säger allt men inte förmår göra något (alls).

## Disposition: kapitel

Nu har vi kommit till avhandlingens i särklass *minst* performativa och *mest* redogörande och refererande avsnitt:

Avhandlingen är uppdelad i sex kapitel. Det första kapitlet, ”Att skriva med och mot”, närmar sig primärt frågan om kroppen. Nyckelorden är materialisering, sublimering samt Beauvoirs dilemma. Utgångspunkten är denna: det är enkelt att säga att ”jag skriver med kroppen” och hävda dess betydelse i skapande praktiker. Men hur? På vilket sätt kommer kroppen till tals? Går denna process att beskriva? Och är denna process annorlunda för ”Andra kroppar”? För att svara på detta tar jag hjälp av litteraturvetaren Ann-Sofie Lönnngren och hennes approach till Karen Barads new materialism, samt av Julia Kristevas syn på sublimering. Rubrikens ”med och mot” pekar också på den ambivalens som är verksam så fort ”Andra” och ”kroppar” nämns i samma mening: vi gör motstånd mot vår kroppsliga definition – att ses som ”kropp”, men vi vill också vara lojala mot en specifik kroppslig erfarenhet av Annanhet. Detta dilemma kallar den norske feministen Toril Moi för Beauvoirs dilemma, och jag försöker närma mig detta med tre alternativa svar, bland annat genom att stödja mig på temporalitetens betydelse för konstruktionen av kroppsligt motstånd.

Kapitel två heter ”Smärtpunkter: dagligen”. Syftet i detta kapitel är att från olika perspektiv skissera temporalitetens betydelse för Andra kroppars skrivande, och dess förhållande till främlingskap. Lin-

dansaren förkroppsligar, enligt Jean Genets beskrivning, dessa temporaliteter och denna smärtpunkt. De temporala figurerna som kommer till tals är dels Cixous begrepp ”den elfte timmen”, och dels det som jag kallar för ”revans ögonblick”. Jag tar också hjälp av Roland Barthes fotografiska begrepp punctum. I min konstruktion av ”elfte timmen” och ”revans ögonblick” – såsom temporala begrepp som ska åskådliggöra det specifika förhållningssätt som Andra kroppar har till skrivande – observerar jag hur denna temporalitet tycks förknippad med ett par akuta teman, nämligen *riskan* och *Andras lidande*. Men jag försöker också sätta dem i relation till vardagens temporalitet, vanans ”dagligen” som perforerar erfarenheten av undantag, det vill säga en degradering som gör den möjlig att placera inom ramen för ett kontinuerligt skrivande, en återkomstens praktik. Utöver Cixous och Genet vänder jag mig – via Barthes punctum – till fotografen Christer Strömholm vars praktik på ett intressant vis aktiverar kapitlets nyckelbegrepp: smärtpunkter, risk och andras lidande. Frågan som formuleras rakt igenom kapitlet är: hur kan vi förhålla oss till risken och Andras lidande på ett sätt som inte blir exploaterande? Utsattheten och risken får aldrig stelna till fetisch, och ett försök att utmana dessa tendenser är att sätta orden i rörelse på nytt genom ett poetiskt språk. Det avslutande resonemanget kring Andras lidande inom konsten tar sin utgångspunkt i några dikter av Katarina Frostenson. Jag vill med detta exempel visa att poesi kan utgöra ett särskilt sätt att ta ansvar, och hur detta ansvar med nödvändighet är intimt sammanbundet med tid.

Kapitel tre utgörs av en vetenskaplig artikel vilken jag lyft in i dess helhet. Valet att presentera den i dess ursprungliga form motiverar jag med min vilja att tillhandahålla teoretiska förtydliganden och redskap, som till exempel mitt begrepp ”motmärkning”. Artikeln placerar sig också i en kronopolitisk och queertemporal tradition, som utgör en viktig bakgrund för kommande kapitel.

I kapitel fyra, ”Förskjutningar 1: Språket är vårt hem, ett hem som rör sig”, fortsätter jag att undersöka temporaliseringens betydelse för andra kroppar, men nu med syftet att visa vikten av att sätta vissa nyckelbegrepp i rörelse, och ordet som står i centrum är ”hem”. Kapitlet innehåller dels en poetisk text som tar sin utgångspunkt i Gertrude Stein, Paris, språk, kött och förflyttningar, dels ett utkast till en teori om det hemska utifrån P O Enquists roman *Kapten Nemos bibliotek*, och dels en meditation över ordet hem, i en svensk kontext.

Kapitel fem: ”Förskjutningar 2: framing/reframing/deframing” utgör ett nödvändigt svar på föregående kapitel. Jag granskar mina tidi-



gare upptäckter, och understryker vikten av att varje position innebär möjligheten till en de-position. Frågan som vägleder detta kapitel är: när förvandlas motstånd till stelnad polemik och retorik? Jag nyanserar således bilden av ”hemmet”, och jag poängterar hur begreppet ”rötter” måste förskjutas och radikaliseras. Här går jag också i närkamp med en av de mest cementerade övertygelserna i samtiden, nämligen den om ”västerländska skönhetsideal” (i relation till min bok *Ladies*).

Det sjätte och sista kapitlet ”Det dubbla greppet” är den del i avhandlingen där konkreta redskap och verktyg inom skrivandet kommer som starkast till uttryck. Här ger jag förslag på hur en handgripligen kan skriva för att komma ur den double bind som ofta är Andra kroppars belägenhet. Detta ganska fysiskt konkreta tillvägagångssätt lämnar också utrymme för en bitvis konfrontatorisk och hård teoretisk kontext förankrad i ett postkolonialt tänkande, från Franz Fanon och Aimé Césaire till mer samtida postkoloniala teoretiker som Homi Bhabha och Sara Ahmed. Inledningsvis går jag igenom dubbelhet kontra double bind, och försöker urskilja olika skrivverktyg som utgår från ambivalens och tvetydighet. Jag tar också upp Homi Bhabhas begrepp ”det tredje rummet”, samt mimikry som en motståndsstrategi (även om Bhabha inte ser det som en sådan). Genom mimikry tar jag en omväg via den franske författaren Roger Caillois, dels för att föra in hans tidiga mimikry-begrepp, dels för att tydligare förankra mimikrystrategin i en spatial diskussion. Rummets avgörande betydelse för Andra kroppar återkopplas sedan i avsnittet om ”hedjade kroppar”, där jag lutar mig på Sara Ahmeds beskrivning av vithetens fenomenologi. Jag försöker vidareutveckla hennes argument genom att föra in temporaliseringens betydelse för Andra kroppar i vita rum, och i förlängningen dess biopolitiska konsekvenser. Här träder den Andra kroppen fram genom en identifikation med utsattheten: en utsatt, sårbar kropp, delvis konstruerad utifrån skambeläggande performativa handlingar. Och det är först här, genom smärtan och utsattheten, som talet om ”strategier” inte riktigt räcker till; det krävs *att en också börjar tala i termer av ansvar*, och i sista hand, om *en Andra kroppars etik i skrivandet* – synliggjord genom en temporalisering av rummet och utsattheten – för att den subversiva potentialen inte ska riskera att stelna till mekaniska verktyg. Därefter återkopplar jag till den postkoloniala kontexten med en presentation av Aimé Césaires ironiska och speglade strategier i *Discours sur le colonialisme*. I det sista avsnittet gör jag sedan en läsning av två samtida svenska manliga författare, utifrån de slutsatser jag har dragit kring mimikry, temporalisering och rum, och visar hur mimikry

kan utgöra en subversiv litterär strategi med etiska implikationer för Andra kroppar.

För den pedagogiska tydlighetens skull inleder jag varje nytt kapitel med en kortfattad ”förklarande” passage, ett slags ingång till varje kapitel.

## Hur konsten kan bidra till vetenskapen

Om en har läst denna inledning nu, har det förmodligen framgått att jag tycker att konst kan bidra till vetenskap (men också vice versa – vilket understryks av mitt förhållande till litteraturvetenskapen), bland annat genom att framhålla alternativa kunskapsvägar och metoder, samt att insistera på den erfara kropsens betydelse i kunskapsprocesser. Men framför allt vill jag alltså betona hur ett performativt skrivsätt förmår förkroppsliga och gestalta kunskaper som förhoppningsvis inte bara kommer att genljuda som information hos den som läser, utan också som känslor, affekter, begär, nödvändighet etc. Och eftersom jag tror på språkets performativitet, återstår nu endast att låta det verka. Strax. Några ord bara, om hypoteser. Formulandet av hypoteser medför en tveeggad utmaning som påminner om det litterära skrivandets: en enorm, lustfylld frihet, och ett fruktansvärt ansvar. Egenmakt som måste balanseras av en etisk gräns. Jag tar mig friheten att illustrera detta med hjälp av Witt-Brattströms ”som om”-metod:

*Om jag vore Anne Carson, så skulle jag kanske uttryckt det så här:*

Akribi är sextigt.

Att formulera hypoteser förvandlar skribenten till en minigud.



## Noter

1. Cixous har inte kallat sig feminist, men det finns goda skäl att placera in hennes arbete i en feministisk tradition, eftersom hon alltid har kämpat mot patriarkala strukturer och maktordningar.
2. Citerat i Moi, *Sexual/textual politics. Feminist literary theory*, Routledge, 1985, s 120.
3. Hélène Cixous, *La venue à L'écriture*, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, Union générale d'éditions, 1977; *Three steps on the ladder of writing. The Welles library lectures at the university of California, Irvine*, övers Sarah Cornell & Susan Sellers, Columbia UP, 1993. Angående den sista: detta är alltså *en originalutgåva* och den finns inte på franska. Härmed förvandlas översättarna Cornell och Sellers snarast till *medförfattare*. Och eftersom denna bok kan sägas utgöra centrum för mitt samtal med och mot Cixous, blev det också naturligt att jag utgick från deras översättningar (Cornell, Sellers samt Jenson och Liddle) även gällande *La venue à l'écriture: "Coming to writing" and other essays*, red D Jenson, övers Cornell, Jenson, Liddle, Sellers, Harvard UP, 1991.
4. Det finns ett utdrag ur *La jeune née* i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 4, 1987, i svensk översättning av Ebba Witt-Brattström.
5. Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de creation?", föreläsning inom ramen för "Mardis de la fondation", den 17 mars 1987.
6. "this experience of misrecognition, this uneasy sense of standing under a sign to which one does and does not belong", Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Routledge, 1993, s 219. Om disidentifikationens identitetspolitiska betydelse för en alternativ förståelse av feministisk historieskrivning, se även Nina Lykke, "generationsfeminisme – nej tak!", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 3, 2012, s 29f, samt Ulrika Dahl, "Att bli (sin) mamma", *Skamgrepp. Femme-inistiska essäer*, Leopard, 2014, s 128.
7. Lykke, s 31.
8. Rosi Braidotti, "Difference, diversity and nomadic subjectivity", [www.rosibraidotti.com/rosilecture.html](http://www.rosibraidotti.com/rosilecture.html), nedladdningsdatum den 17/4 2002, s 9f.
9. *Ibid*, s 10.
10. Se Hallgrens figuration "den kvinnoidentifierade kvinnan" i Hanna Hallgren, *När lesbiska blev kvinnor: När kvinnor blev lesbiska. Lesbiskfeministiska kvinnors diskursproduktion rörande kön, sexualitet, kropp och identitet under 1970- och 1980-talen i Sverige*, Kabusa, 2008; samt Österholms figuration "skelettfåglar" i Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, Rosenlarv förlag, 2012, s 136f.
11. Hos Dahl är *femme* den figuration som skapar möjligheten att teoretisera femininitet på nya sätt, se Ulrika Dahl, "Ytspänningar", *Tidskrift för genus-*

- vetenskap, nr 1, 2011, s 10. Hennes figuration ligger nära en somateknisk förståelse av vår subjektivitet i Haraways bemärkelse, en uppfattning som utgår från att våra kroppar alltid är intimt förbundna med våra teknologier och kan ses som platsen för "feministisk intervention och infiltration". Se vidare: Ulrika Dahl & Jenny Sundén, "Guest editors' introduction: somatechnical figurations", *Somatechnics*, vol 3, nr 2, 2013.
12. I Lundbergs arbete om den kvinnliga, komiska grotesken visar hon bland annat hur denna figuration förvandlar, omförhandlar och förkroppsligar maktrelationer. Anna Lundberg, "Grossly inadequate: feminist figurations, neo-liberal governmentality, and comic culture", *NORA*, vol 20, nr 4 dec 2012, s 291; *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattekultur*, Makadam förlag, 2008.
  13. För anakronistiska motståndstrategier, se vidare Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer temporalities, Queer histories*, Duke UP 2010; Sara Edenheim, *Anakronismen. Mot den historiska manin*, Glänta Produktion, 2011, och Claudia Lindén, "Ur led är feminismens tid", *Tidskrift för genusvetenskap* nr 3, 2012.
  14. Angående en radikaliserings och omformulering av exkluderings figur, se Mara Lee, "sa hon och darrade", *Glänta* nr 2, 2011, s 120.
  15. Cixous, "Coming to writing" and other essays, red D Jenson, övers Cornell, Jenson, Liddle, Sellers, Harvard UP, 1991, s 49.
  16. Citerad i Dahl, 2011, s 10.
  17. J L Austin, *How to do things with words*, red J O Urmson, Harvard UP, 1962.
  18. Se t ex Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, 1990.
  19. Judith Butler, *Könet brinner! Judith Butler*, urval T Rosenberg, övers K Lindeqvist, Natur och kultur, 2005, s 100.
  20. Butler frågar sig också om det egentligen ens är rimligt att tala om "akter" när det gäller språk, eftersom det är hänvisningarna till tidigare citeringar som konstituerar dessa som akt, "så en lämpligare beskrivning är kanske en citatkedja", *Könet brinner*, s 303, not 5.
  21. Butler, 2005, s 102.
  22. Butler stödjer sig självfallet på Jacques Derrida och hans betoning av språkets "parasitära" egenskap – mer exakt, dess citerbarhet – såsom grundvillkoret för den performativa handlingen. Se vidare Jacques Derrida, "Signature, event, context", *Limited Inc*, Northwestern UP, 1988.
  23. Louis Althusser, "Ideologi och ideologiska statsapparater", *Filosofi från proletär klassståndpunkt*. Althusser, red Therborn, övers Rappe & Sandin, Cavefors, 1976.
  24. Jacques Derrida, "A certain impossible possibility of saying the event", övers Gila Walker, *Critical inquiry*, 33, vinter 2007. Derrida talar i detta stycke specifikt om bekännelsen, men jag tycker att det är tillämplbart även på litterära yttranden.
  25. Det är i alla fall så jag tolkar Deleuzes korta utläggning kring ett citat av Paul Klee: "Le peuple manque". Deleuze säger: "L'acte de résistance, il me semble, a deux faces: il est humain et c'est aussi l'acte d'art. Seule l'acte de résistance résiste à la mort. Sois dessous la forme d'un œuvre d'art, sois dessous la forme d'une lutte des hommes. Et quel rapport est il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art? Le rapport le plus étroit, et pour moi le plus mystérieux, exactement ce que Paul Klee voulait dire quand il disait: vous savez, le peuple manque. Le peuple manque mais en même temps il ne manque pas. Le peuple manque ça veut dire que,

- ce n'est pas clair et ne sera jamais clair, cet affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore." (min transkribering)
26. Cixous, 1993, s 21.
  27. Gunnar D Hansson, *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor, 2011.
  28. Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Bonniers, 1986, s 8.
  29. "Vilken är relationen mellan konstverket och kommunikation?" frågar Deleuze i sin föreläsning. "Ingen", svarar han, "det finns ingen". Konstverket har inget med kommunikation att göra, och det innehåller ingen information.
  30. Gerhard Haas, "Essayets særmerke og topoi", Ottar Grepstad m fl, *Essayet i Norge*, Samlaget, 1982, s 229–239. Min övers.
  31. Hansson, 2011, s 17.
  32. Ulrika Dahl skriver: "Om flanören, le flaneur, är den moderna människan så vet vi också att nej, han har ingen feminin motsvarighet; det finns ingen flaneuse. [...] Flaneuse är en omöjlig subjektsposition", i "La flaneuse: Urban sexualiseringssteori i fem(me) akter", 2014, s 185.
  33. Hansson, 2011, s 17, min kurs.
  34. Se t ex "En obändlig lust att stiga ut ur ramen", Svenska Dagbladet, den 5 okt 2008.
  35. Anne Carson, *Eros the bittersweet*, Dalkey Archive Press, 2004 [1986], s 41.
  36. Här blir Gunnar D Hanssons idé om "samtalet" belysande. Det finns flera konstnärliga forskare som har ägnat "samtalet" uppmärksamhet, men Gunnar D Hansson är exemplarisk eftersom han i god performativ anda gör det han säger utan omständliga akademiseringar, och utan att "samtalet" riskerar att övergå i prat(ighet). Framhävandet av den konstnärliga forskningens samtalskaraktär är också listig eftersom den möjliggör en delegering av kommunikationskravet till ett *delat* ansvar mellan två interagerande parter där konstverket aldrig riktigt "avslutas" utan ses som en kommunikativ *process*. Gunnar D Hansson, 2011.
  37. I de fall där jag reflekterar kring egna verk, är det antingen för att exemplifiera etiska och estetiska problematiker, eller för att visa på vissa retoriska redskap, som när jag talar om katakresen "skönhet" i min bok *Ladies*.
  38. Grosz skriver: "a perspectivism must take into account the specificities and positionality of the speaking/writing/reading subject, not only the position he or she occupies in textual production, but also the way in which the authorial position is occupied", *Space time and perversion. Essays on the politics of bodies*, Routledge, 1995, s 22.
  39. Georges Didi-Huberman, *Inventions of Hysteria. Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*, övers Alisa Hartz, MIT press, 2003.
  40. Se vidare Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Symposium, 1996, s 25ff.
  41. Gloria Anzaldúa, "Speaking in tongues. A letter to third world women writers", *The Gloria Anzaldúa reader*, red Keating, Duke UP, 2009, s 28.
  42. Luce Irigaray, "Att skriva som kvinna", *Könsskillnadens etik och andra texter*, urval och övers C Angelfors, Symposium, 1994, s 208.
  43. Här vill jag passa på att kommentera det som eventuellt kan misstas för min "inkonsekventa" användning av källor ömsom på originalspråk, ömsom översatta. Det finns en logik, och den är ganska enkel. Mina läsningars primära syfte är inte att återställa eller återge ett ursprung, utan att förmedla en läserfarenhet och den betydelse som den får för min

- undersökning av Andras skrivande. Exempel: Trinh T Minh-has bok *Någon annanstans, här inne* läste jag först på svenska, och det är genom Dahlbergs och Taljes översättning som Trinh:s ord första gången kom till mig, det är de svenska orden som blivit betydelsefulla. Därför använder jag den svenska översättningen i detta fall, medan jag utgår från de engelska originalen i övriga fall gällande Trinh. Angående Cixous har jag redan beskrivit den unika utgivningen *Three steps on the ladder of writing* som är den bok som jag använder mest. Härmed blev det också naturligt att frånga det franska originalet *La venue à l'écriture* och istället utgå från den engelska översättningen *Coming to writing* – som utförts av samma översättare (en bland flera). Jag skulle givetvis genomgående utgått från originalspråken om detta hade varit en avhandling om Cixous skrivande, eller om Trinh:s teorier, men det är det inte. Detta är en avhandling som försöker göra teori om Andras skrivande.
44. Se min artikel "Främmande tider", kap 3.
  45. Cixous, 1991, s 50.
  46. För en vidare diskussion i ämnet om genealogier inom den feministiska rörelsen, se Dahl, Lykke, Lindén, Edenheim m fl.
  47. Den första stora svenska monografin över Héléne Cixous författarskap kom 2004 och är skriven av litteraturvetaren Kerstin Munck. *Att föda text. En studie i Héléne Cixous författarskap*, Symposion, 2004.
  48. Carin Franzén, *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Symposion, 1995; *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten*, Aiolos, 2002; *För en litteraturens etik. En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap*, Symposion, 2007.
  49. Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Pan/Norstedts, 1999, s 15.
  50. Jag har dessutom det slappa och hårt kritiserade utbildningssystemet att tacka för att jag lyckades avklara motsvarande dryga ett års universitetspoäng på några månader, så att jag resten av den tiden kunde skriva skönlitterärt. De bästa lärarna, som Ulf Olsson, Claudia Lindén m fl var dock allt annat än slappa – tvärtom krävande och uppfordrande.
  51. Typ att litteraturen och konsten hjälper oss att bli bättre människor etc.
  52. Om vikten av att framhålla alternativa pedagogiska rum, se Nguyen Tan Hoang i Dinshaw m fl, "Theorizing queer temporalities: A round-table discussion", *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, vol 13, nr 2–3, 2007, s 183.
  53. Engdahl, *Den romantiska texten*, s 8.











# *När Andra skriver*

*Skrivande som motstånd, ansvar och tid*



## Kapitel 1: Att skriva med och mot

Om relationen mellan kropp, material och materialitet, och hur denna relation antar nya betydelser för den som mest av allt identifieras som kropp.

Beauvoirs dilemma, eller den revolver som pressas mot din tinning och anmodar dig att välja: utplåning (av din könade och Andra subjektivitet) eller fångenskap (i densamma).

Men det där är faktiskt bara ett skenval.  
Det finns andra alternativ. Det finns tid. Det finns poesi.



## Att börja

Det finns ett nej. Det är knappt hörbart. En röd dron under mitt skinn. Det börjar alltid med ett nej.

Att inleda med det röda under huden är att gå rakt in i skrivandet. Att sänka sig ner i skrivandets ström, att nedstiga ”så exakt till skrivandets plats att det inte spelar någon roll var vi är, vi är alltid mitt i skrivandet”.<sup>1</sup>

Hur ser skrivandets nej ut?

Det har många skepnader, men en av dem är en flicka som säger att vi börjar i mörkret. Flickans namn är viktigt. De kallar henne för Antigone, men jag vet att hon egentligen heter *negAtion*. Namn är viktigare än vi tror. ”Vi måste alla hantera de omedvetna effekterna av våra egennamn”.<sup>2</sup> Egennamnen ristar omedvetna budskap i fantasins material. Hélène Cixous väg till skrivandet går nedåt. Det är alltid en nedstigning – mot drömmen, döden, och rötterna. Rötterna bokstaverar våra namn genom lyriska transformationer.

”Vi börjar i mörkret”, säger Antigone i Anne Carsons nyöversättning/omdiktning av Sofokles *Antigone*.

Men hon heter inte Antigone; hon heter *negAtion*.

Min röda dron – den som drar under huden, den som transfigureerar mitt namn, mina rötter – bokstaverar en tillägnan: à La Mère.<sup>3</sup> När jag insåg detta visste jag att det var sant. Allt jag skriver tillägnas modern. Vilken mor?

”We think back through our mothers if we are women”, säger Virginia Woolf i sin mest kända skrift.<sup>4</sup> Mödrarna finns alltså där som ett villkor för tänkandet om en är en kvinna.



Det ser enkelt ut, men varken ”mödrar” eller ”kvinnor” är ord som erbjuder en trygg hemvist, tvärtom. Om vi kliver in och försöker slå oss till ro i ”mödrar” eller ”kvinnor”, kommer vi snabbt att finna oss vräkta. ”Detta är vad min kropp lär mig: först av allt, var vaksam inför benämningar; de är bara sociala instrument, rigida begrepp, små burar av mening”.<sup>5</sup>

Queerteoretikern Judith/Jack Halberstam blir irriterad på villkorssatsen: ”om vi är kvinnor”, i Woolfs berömda citat, eftersom den implicerar att om vi *inte* tänker tillbaka genom våra mödrar så utesluts vi ur begreppet kvinnor. Halberstam vill istället visa att det visst går att upprätta kategorier som träder i dialog med begreppet ”kvinnor”, men genom att vägra tänka genom mödrarna. Hens ”kvinnor” upprättas tvärtom i kapandet av mor-dotter relationen, och genom att *ogöra* kvinnoblivandet. Hen avvisar den västerländska, explicit emancipatoriska versionen av feminism, och framhäver istället en feminism som ”är grundad i negation, vägran, passivitet, frånvaro och tystnad.”<sup>6</sup>

Även Teresa de Lauretis tar fasta på tystnaderna som korsar begreppen kvinna och mor i Woolfs text. Hon visar hur de upprättar en kärna som väsentligen består av motsättningar – ett eget rum – där tystnad och skrift, död och födande måste förenas för det kvinnliga subjektet. ”Men samtidigt är det enbart från detta rum som kvinnans tal kan komma”.<sup>7</sup> Den tysta kärnan är den som måste övervinnas, och det är genom att utmana den, i och genom en kamp på språkets figurativa nivå, som hon börjar tala.

När det gäller Woolf bör vi vara uppmärksamma på multipla betydelser. Woolfs ”kvinnor” är inte en kategori som sluter eller stöter bort. Den är en icke-form under vilken ett bråddjup öppnas. Att kliva in där innebär att vi måste stiga ner, utsätta oss för begreppets olika, motsägelsefulla nivåer.

Men ”våra mödrar” – är åtminstone inte detta en kategori som har en given plats? Går den att vantolka?

Jag skulle säga ja, det inte bara går, vantolkningen är här snarast ett etiskt imperativ.

I begreppet ”våra mödrar” finns alltid redan en förlust. Alla som kan säga ”våra mödrar” har redan förlorat en. Förlusten skrivs in i ordet ”mor” i samma ögonblick som vi förmår säga ordet mor.<sup>8</sup>

När författaren vet att ordet mor också betyder att förlora något, då kan hon börja skriva.

*Kvinnan skrivs in som tystnad, mödrarna som förlust*

Jag skriver à LA MÈRE. När jag valde att stryka i:et så att mitt ursprungliga jungfrunamn fick en mörkare ton av natt, av *mara*, var det på grund av tonen, hur det lät. Och kanske förnam jag möjligheten till en annan bokstavskombination. Mitt namn rymmer en oavbruten adress till modern. Det spelar ingen roll hur mycket jag vänder mig bort, för varje signerad text framträder tillägnan. À la mère. Till modern.

Vem adresseras av denna tillägnan? Vem är modern?

Om Woolf påstår att ”we think back through our mothers if we are women”, svarar jag att mina mödrar är mödrarna som aldrig fick barn.

Mina mödrar är med andra ord ett lika stort problem som kvinnornas talande tystnad hos Woolf. Men ändå finns de, i en omöjlig genealogi av inåtvändhet och bortvändhet. Det röda nejdet som brinner under huden.

Jag skulle också kunna säga att alla författare är mödrar, men mödrar märkta av ett brott:

En författare har inga barn; jag har inga barn när jag skriver.

När jag skriver flyr jag från mig själv, drar upp mig själv med rötterna, jag är en jungfru; jag beger mig av från mitt eget hus och jag återvänder inte. I samma ögonblick som jag tar pennan i min hand – magisk gest – glömmar jag alla människor som jag älskar; en timme senare har de aldrig fötts och jag har aldrig känt dem. Och ändå återvänder vi. Men under resans gång är vi mördare.<sup>9</sup>

I skrivandet framträder förlusten som är nedlagd i ordet ”mödrar” lika starkt som den negation som är nedlagd i namnet Antigone. Motstridiga inskriptioner och betydelser börjar röra på sig i skrivandet, ett mummel av ordens historier – personliga och officiella – stiger upp.

Orden rör sig. De öppnas och sluts på nya sätt. Ur förhistorien kli-  
ver en flicka fram med ett egennamn som blöder av sina egna kanter.

We begin in the dark  
*and birth is the death of us*<sup>10</sup>

### Att skriva med och mot kroppen: material, materialisering, sublimering

Om nejtet blir för starkt, allenarådande, riskerar det att grusa sön-  
der allt i sin väg, till och med sig självt: ”Det finns inget skrivande  
som utgår från hat”, säger huvudpersonen i Nina Bouraouis bok  
*Dockan Bella*.<sup>11</sup>

Ett nej som omfamnas till fullo är inte längre ett nej. Ty, att  
bejaka nejtet, att placera sig mitt i det, till exempel genom att  
acceptera hatets bedövande eld och enbart vända sig till negativa  
strategier, skulle vara ett svek mot det som kränger i nejtet. Skri-  
vandets nej måste vara troget kärnan av revolt och bortvändande,  
till och med när det gäller att vända sig bort från det som kan  
tyckas vara dess egen essens. Nejtet förräder och knyter nya för-  
bindelser. Det söker sig med långtande händer ut ur sin egen form  
för att ingå nya föreningar: ”Allt i världen började med ett ja. En  
molekyl sa ja till en annan molekyl och livet föddes. Men före för-  
historien fanns förhistoriens förhistoria och det fanns aldrig och  
det fanns ja. Det har det alltid gjort. Jag vet inte vad, men jag vet  
att universum aldrig har börjat.”<sup>12</sup>

Nejtet vänder sig bort från sin egen form, och det är inte det  
omedvetnas fel att påståendet ”att säga nej, men mena ja” har fått  
så dåligt rykte – förenklingarna är bieffekter och huvudeffekter av  
strävandet efter överblick. Den som är nedsänkt i skrivandet har  
aldrig överblick, det säger sig självt. Den som hukar sig ner mot  
jorden, bokstavernas svarta, har ingen överblick, den säger fel sa-  
ker, skriver fel saker, men har kontakt med rötterna. Orden börjar  
långt därnere. Där växer ja och nej i samma rotsystem. Det är ing-  
en motsättning. Det är en nyansskillnad, en förskjutning. Det är  
inte det omedvetnas fel.

När ord eller levande material förskjuts från en plats till en an-  
nan uppstår nya betydelser. Förskjutning upprättar mening. I sin

bok *Någon annanstans, här inne*, uppmanar Trinh T Minh-ha till att "förskjuta alla försök, inklusive sina egna, att återupprätta nyckelbegrepp". Ett ord som Trinh sätter i rörelse är ordet gräns: "Gränsen – en 'plats' så allmänt och gärna hänvisad till under de senaste åren att den redan löper risken att bli reducerad till ytterligare ett i raden av ofarliga slagord som exproprierats och populariserats".<sup>13</sup>

Ett annat exempel på ett ord som riskerar att förtingligas och förlora all sin performativa kraft är ordet *mot*, och motstånd. I synnerhet inom en estetisk diskurs urholkas det snabbt och riskerar att mer eller mindre sammansmälta med estetisk verksamhet per se. Att vara mot. Att göra mot. Att skriva mot.

Problemet med ordet mot är att dess gränser inte är så skarpa som en skulle önska:

Vad gränsar mot mot? Mot *med*.

[här måste vi ljuda orden, bokstäverna, annars förlorar vi oss i trycksvärta, för orden *med* och *mot* måste i detta avsnitt höras för att betyda]

(gränsen/ordet) mot öppnas, mot *med*. Och med denna öppning sker en transfiguration, en övergång in i ett annat rum.<sup>14</sup>

Så, att verkligen läsa mot, skriva mot, kommer att öppna dörren till att läsa med, och skriva med. Häri ligger motståndets transfiguration. Dess för evigt omlokaliserade kärna genom sitt släktskap med *med*.

Utifrån mitt nej blir mitt enda sätt att skriva *mot* att också integrera med-het. Men mot är ändå favoritordet. Jag tar med med med viss bävan.

Att välja både mot och med får konsekvenser för alla fakulteter som är inblandade i skrivandet, för fantasin, tänkandet, kroppen, mödrarna och traditionen.

En måste kanske stanna upp. Förklara.

Vilka konsekvenser får då med/mot för skrivandets fakulteter?

Att skriva med kroppen betyder olika saker för olika kroppar. Här vill jag fokusera på en liten kedja av ord som brukar hänga samman när vi talar om skrivande och text. Det är en ordräcka där

orden materialitet och material befinner sig i den ena änden, och där ord som metafor, syntetisering, och kanske också sublimering befinner sig i den andra. Var, i denna ordräcka, ska kroppen placeras? Spontant kan en tycka att den borde placeras nära materialitet och material. Kroppsmaterial som trängs med bokstavs- och språkligt material. Den kroppsliga materialiteten består då i att kroppens spår finns närvarande i textmaterialet, i de rester, överlagringar, rörelser och tics som inte har homogeniserats eller översatts till stora figurativa gester, utan insisterar såsom fragmentering och osmält kött.<sup>15</sup> Översatt kropp. Råmaterial. Kroppslig materialitet som överlappar andra materialiteter: inter- och transmaterialiteter där kroppen blir en plats för olika kopplingar mellan mänskligt och icke-mänskligt, fysiska platser, skeenden, blivanden.<sup>16</sup>

En skrift vars sömmar och skarvar syns, som gärna arbetar med formexperiment, får ofta en avantgarde-etikett. Men det finns ett aber. Alla kroppar är inte bekväma med att hackas upp till råmaterial, eller att visas upp i sin materialitet. Ty, att ses som ett stycke kött är inget nytt för dem – och inte heller något eftersträvansvärt eller avantgardistiskt utmanande, eftersom det i alltför hög grad påminner om det förtryck och den inspärning som de kroppar som kallas för *Andra* dagligen

utsätts för. Förtydligande: när *Andra kroppar investerar sitt kroppsliga material som råmaterial för skrivandet, finns det inga eller få metoder för avläsning av dem i termer av avantgarde eller dylikt*. *Andra* kroppars materialitet aktiverar sällan avantgarde-läsningen, utan snarare: självbiografins, bekännelsens (eller till och med: pornografins) läsning.

Hur kommer det sig?

En viktig ingång för en förståelse av asymmetrin mellan *Andra* kroppar och avantgardistisk materialism är det faktum att *Andra* kroppar ofta definieras utifrån sin kropp, i första hand, och utifrån sitt subjektskap i andra hand. Detta innebär att frågan om ”material” alltid implicerar den egna skrivande kroppen på ett akut vis. Det vill säga: inte som ett aktivt val, utan som nödvändighet. En människa som i hela sitt liv har definierats utifrån sin kropp, tar med sig denna erfarenhet in i skriften, vare sig hon vill det eller inte. Hon lär sig att betrakta sin kropp både inifrån och utifrån; kroppen blir den korsväg där subjektskap och objektskap måste

delar utrymme, och skrivandet den process som möjligtvis förmår omförhandla denna korsväg. Den Andra kroppen är både den som skriver och dess egna skrivmaterial. Men, skulle en kunna använda, så är det väl för alla som skriver?

Ja och nej.

Den viktiga skillnaden består i vad den ständiga identifikationen med kroppen – att reduceras till kropp, att betraktas som kropp, att jämt och ständigt pekats ut och kategoriseras som Annan på grund av sin kropp – gör med subjektet i fråga, och hur det bidrar till att bryta ner det subjektskap som de flesta tar för givet. Tanken:

*Kanske är jag bara  
detta  
köttstycke  
vars värde står och  
faller med  
omvärldens godkännande*

påträffas inte hos alla. Kroppen är visserligen betydelsefull för alla som skriver, men den skapar betydelse på olika sätt. Och för Andra som skriver blir insisterandet på att köttet och materialet kan tala, säga emot, en enormt viktig aspekt av skrivandet, eftersom stora delar av vår identitet redan är förlagd där.

Materia sedd såsom en aktiv kategori, och inte enbart ”en stum passiv och ahistorisk yta på vilken diskursen kan inrista sina tecken”, ser vi hos bland annat teoretikern Karen Barad.<sup>17</sup> En radikal läsning av Barads materiebegrepp återfinns hos litteraturvetaren Ann-Sofie Lönnngren som utifrån Barads tankegångar försöker sätta begreppet materia i spel inom litteraturområdet. Hon formulerar bland annat idén om ”litterär materialisering”; ett slags förvandlingsfigur som både har kopplingar till Rosi Braidottis nomadiska figuration och Donna Haraways ”materialized refiguration”.<sup>18</sup> Den är också besläktad med metamorfosen, men jag läser Lönnngrens ”litterära materialisering” som både mer genomgripande och dessutom stadd i förändring – det är en förvandling som pågår, som inte upphör och aldrig stelnar till ett färdigt motiv. Till skillnad från ett mer statiskt materiebegrepp förmår den både

”säga emot” och uppståda agens i och med att den formeras i ett oupphörligt samtal med och mot diskursen.

Den agens som Barad och Lönngrén tillskriver materialen, köttet och kroppen är central för Andra som skriver. Det finns en agens, en kraft och en möjlighet att formulera motstånd, men det måste ta sin början i kroppen, ty vare sig vi vill det eller inte: varje gång jag öppnar munnen är det delvis kroppen som talar. Jag kommer inte förbi den. Jag talar (med) min kropp. Kroppen talar (med) mig.

Att utgöra sitt eget skrivmaterial – i bemärkelsen redskap, kropp och erfarenhet – är en ofrånkomlighet för Andra kroppar. Återigen: det är inte ett val. Det är en process som involverar både det mest smärtsamma och det mest mirakulösa i våra liv: att ta vårt kött och ställa det till beskådan – en handling som driver oss farligt nära våra mest plågsamma erfarenheter i ”det vanliga livet”, men också, förhoppningsvis: en särskild typ av materialisering – nämligen när köttet blir ord och ordet blir kött. Denna särskilda form av förvandlingskonst kräver en begreppslig förskjutning om den ska bli begriplig och användbar också som ett redskap för den som skriver (och inte enbart som en litterär figur i en text). Jag talar inte längre om materialisering, enbart, utan om *sublimeringens underbara mirakel*. Förvandlingen där mitt kött, detta gamla slitna, hånade, förnedrade kött, genom orden omskapas till något annat, något mer: förkroppsligas som litteratur.

Vad avses i så fall med sublimering? Om en, i Julia Kristevas efterföljd, förskjuter Freuds användning av termen, och istället går tillbaka till sublimeringens ursprungliga scen i det mänskliga subjektets historia, avser den en process som är nödvändig för själva språkinläringen.<sup>19</sup> Sublimeringsprocessen innebär en ”mödosam inläring av kroppens uppdelning”, det vill säga en förmåga att ”skilja röstens ljud från fysiska behov såsom intag av föda och luft”.<sup>20</sup> Härmed står sublimeringen, liksom Kristevas mest kända teoretiska begrepp abjektionen, i förbindelse med omedvetna och arkaiska skikt i människans psyke och affektregister. Sublimeringen hos Kristeva är med andra ord den process som skapar ”en möjlighet att översätta känslan, att binda samman känsla med tecken”, skriver litteraturvetaren Carin Franzén i sin avhandling om Julia Kristevas poetik, vars titel, *Att översätta känslan*, pekar rakt in i sublimeringens kärna. Genom sublimeringen – till tecken, till språk – ges subjektet en kropp: ”Jag skulle gå så långt som

att säga att det är tecknen som skapar en kropp [...]. Den symboliska verksamhetens kraft att skapa *soma* och ge identitet är uppenbar i den moderna litteraturen.<sup>21</sup>

Att Kristevas sublimeringsprocess till sist ändå landar i, och återkommer till kroppen, betyder inte att vi är tillbaka där vi började – den stumma materien? Nej, tvärtom. Jag tolkar Kristevas sublimering som *just den* (smärtsamma och mirakulösa) *process vilken förmår ge köttet dess agens*, och förmår väcka det från dess ”stumma passivitet”. Detta betyder dock inte att enbart det litterära skrivandet skulle förmå ge Andra kroppar agens, det är snarare en av flera möjligheter.

Sublimeringen utgör den psykiska återkomsten – en återkomst med förskjutning – som krävs för att köttet ska börja tala. Inte enbart ”säga emot”<sup>22</sup>, utan även lyssna; inåt, neråt, bortom. Sublimeringens omväg via arkaiska, preverbala affekter och känslor, innan uppdelningen mellan språk och kropp är ett faktum, tvingar orden att börja lyssna på kroppens mumlande, och laddar den med sedan länge bortträngda affekter och emotioner. Orden talar (med) kroppen. Kroppen talar (med) orden. Här föds litteraturen.

## Att skriva med och mot traditionen

En nyskriven svensk avhandling i litteraturvetenskap som verkligen skriver *med* sina ”undersökningsobjekt” är *Ett flicklaboratorium i valda bitar* av Maria Margareta Österholm.<sup>23</sup> Att skriva *med* innebär i detta fall att bryta sig ur den teoretiska och vetenskapliga apparat som Österholm kallar för doxskåpet. Österholm avvisar den hierarkiska och binära organiseringen av skönlitteratur vs vetenskap, teori vs empiri, subjekt vs objekt. Istället ägnar sig hon åt en välvillig och reparativ läsning i motsats till misstänksamhetens eller den paranoida: ”tillsammans ska vi skriva fram skeva teoretisklitterära berättelser.”<sup>24</sup>

En distinktion vore på sin plats här: Österholm skriver om att läsa. Själv skriver jag, och mina primära källor, (mest) om att skriva, om skrivandets med och mot, inte läsandets. Och kanske är det denna distinktion som i slutänden blir avgörande, men genomgående notoriskt svår att upprätthålla. Litterärt skrivande betyder, innebär och aktualiserar konflikt. Skrivandet adresserar och



aktiverar den del av subjektiviteten som är som mest osäker, mest utsatt och mest sårbar. Men det kan läsning också göra. För jag tror att det finns en – visserligen asymmetrisk – men likväl motsvarande läsart som betonar affekter, instinkter, och det vi minst av allt vill kännas vid. Men det är fortfarande inte samma sak. Sårbarheten i skrivandet är inte samma som sårbarheten i läsandet. Det finns en skillnad. Vilken då?

Ett sätt att peka på skillnaden vore att betrakta dessa olika aktiviteter just utifrån perspektivet med och mot, reparativ kontra paranoid.<sup>25</sup> En läsart kan vara till fullo reparativ och samtidigt intressant, som i Österholms fall. Men finns det ett skrivande som kan vara enbart reparativt och samtidigt fruktbart? Svar nej. Ett litterärt skrivande som enbart väljer den positiva polen ”med” är lika omöjligt som motsatsen, och minst lika ointressant.

Att läsa är inte samma sak som att skriva. Att dessa aktiviteter kan sägas springa ur samma ”region of pleasure” utplånar inte skillnaden.<sup>26</sup> Skrivandet förutsätter ett ”mot”, vilket läsning inte alls gör i samma utsträckning. Att skriva om att skriva blir därför ett annat projekt än att skriva om att läsa, och utgångspunkten kommer alltid att inbegripa en kärna av inte bara motstånd, utan också motståndets anskrämliga styvbarn: illojalitet, förräderi.<sup>27</sup>

Men den huvudsakliga anledningen till att jag adresserar Österholms avhandling här är hur hennes förhållande till traditionen formuleras, vilken i någon mån kan sägas vara i linje med den reparativa hållningen. Hennes ambition är att:

skrivna fram de litterära flickorna i närheten av det textuella tungomål som de kommer ur. Utbrott ur doxskåpet är heller inte ovanliga inom feministisk teori och debatt, vare sig nu eller då, *och det är en sådan tradition jag vill skriva in mig i.*<sup>28</sup>

Jag sympatiserar djupt med Österholms projekt, som politiskt projekt och som just medveten strategi. Och ändå skulle jag aldrig kunna göra så själv. Vad jag skriver in mig i och hur jag gör det, kommer alltid att delvis vara bortom min kontroll. Jag kan benämna källorna, men källorna har en tendens att röra på sig.<sup>29</sup> Och jag vet att fastän jag hemskt gärna skulle vilja skriva *med* mina förebilder och källor, kommer nejdet att lysa igenom och kapa varje försök till upprättande av nya genealogier. Jag sympatiserar med *med*, men min upplevelse av att *språket kommer från en annan plats*,

medför att *med* kommer att klyvas i oändligt många *mot*, redan hybridiserat, kontaminerat av sin motsats, sin fiende och sin värsta mardröm.

Det är så jag måste närma mig traditionen, och mödrarna. Med och mot. Lyssnande både på den klara röda tonen (den som Minh-ha kallar för det röda snöret som är livets tråd, skapelsens linje)<sup>30</sup> och min egen röda dron, den som går under huden, knappt hörbar.

Med och mot går i olika takt, men i en nödvändig och ofrånkomlig samexistens. Den gemensamma rytm som de två ger upphov till genom ständig interaktion, förskjuter bådas positioner. Denna förskjutning utgör ytterst en transfiguration i termer av *tid*.

## Det kroppsliga dilemmat

Jag har redan betonat det, och jag kommer att betona det igen och igen: att skriva med kroppen betyder olika saker för olika kroppar. För vissa betyder det att med nödvändighet skriva mot den, att skriva *om* ("re-write", inte "write about") de rådande strukturernas inskriptioner. Samtidigt finns ofta en stark längtan att skriva *med* kroppen, att ge röst åt egna erfarenheter. Dessa motstridiga begär ger upphov till en krock. Att skriva med eller mot? Bejaka skillnaden eller tvärtom förkasta och utradera den för att därmed slippa påminnas om ett förtryck? Ett dilemma som i värsta fall resulterar i en läsning mellan dessa två poler. Handlingsförlamning.

Detta dilemma, som den norska feministen Toril Moi kallar för Beauvoirs dilemma,<sup>31</sup> är akut för Andra kroppar och aktualiseras i varje situation där en konstruerad valsituation uppstår: om vi skriver *mot* kroppen riskerar vi att utplåna vår subjektivitet och nedvärdera våra specifika erfarenheter, och om vi skriver *med* kroppen riskerar vi att spärras in i kroppens fängelse.<sup>32</sup>

Men hur gör vi då? "How do you inscribe difference without bursting into a series of euphoric narcissistic accounts of yourself and your kind?", frågar Trinh T Minh-ha, "how do you forget without annihilating?"<sup>33</sup> Det viktiga ordet i denna fråga är ordet *forget*, och ett svar på frågan skulle kunna vara att medvetet felcitera Virginia Woolf:

Genom att skriva som en Annan som glömt bort att hon är en Annan.

Glömskans betydelse faller som en envis skugga över texterna som försöker mejsla fram Andra kroppars villkor, kanske tydligast formulerat hos Simone De Beauvoir: "För att utträta stora ting är det väsentligen en sak som fattas kvinnan av idag, nämligen förmågan att glömma sig själv".<sup>34</sup>

Dilemmat som låser kvinnan och den Andra i ett skenbart val mellan två lika omöjliga vägar: konstruktion eller dekonstruktion (av identitet), med eller mot, ett oreflekterat omfattande eller avsågande av essens är en ständig följeslagare till varje befrielsekamp.

Det finns säkert fler sätt att närma sig detta dilemma, eller denna omöjlighet; här vill jag ta upp tre möjliga närmanden.

1. Performativitet (eller Toril Mois närmande)
2. Poesi (eller Cixous närmande)
3. Temporalitet (mitt närmande)

1. Det första närmandet kan alltså beskrivas som performativitetens. I den mycket tänkvärda artikeln där Toril Moi tar upp *Beauvoirs dilemma* närmar hon sig med full kraft yttrandet "Jag är inte en kvinnlig författare". Moi frågar sig: hur kan vi förstå detta yttrande, när det yttras av en författare av uppenbart kvinnligt kön? Det är, om vi närmar oss yttrandet i termer av sanning eller falskhet, uppenbart falskt. Men ändå känner vi att det är sant, på något vis. När jag säger "jag är inte en kvinnlig författare", är det ett yttrande som på något märkligt vis *gör* sanning, trots absurditeten i påståendet.

Hur då?

För det första, menar Moi, bör vi inte se det som ett ordinärt konstativt påstående som ska bedömas i termer av sanning eller falskhet. Istället bör vi se yttrandet som en *talhandling*, vilken utgör ett "svar på en provokasjon som har med kjønn å gjøre".<sup>35</sup> Varje gång vi hör en kvinnlig författare yttra "jag är inte en kvinnlig författare", bör vi inte oreflekterat leta efter tecken på alternativa konstllhörigheter, utan efter den *provokation* som framtingar en sådan talhandling. "Jag är inte en kvinnlig författare" är aldrig ett svar på frågan om vilket kön vi tillhör – om vi är kvinnor; det

är svaret på en provokation som kanske försöker förminska dig, trivialisera dig, eller utesluta dig från det universella.

Den performativa kraften i utsagan öppnar ett nytt rum där frågan om konstruktion eller dekonstruktion av identitet måste föras med andra förtecken; inte som en fråga om att vara, utan om att göra.

2. Det andra närmandet är det poetiska. Här finner vi författare som Hélène Cixous och andra som rör sig i gränslandet mellan poesi och teori. Det som karakteriserar ett sådant skrivande är att det inte är främmande inför att låta poetiska stilmedel utgöra redskap och verktyg inom ett teoretiskt tänkande. Det poetiska språket skapar rörelse och ambivalenser som förmår osäkra begrepp som annars riskerar låsa fast tanken vid de gränser som det akademiskt/ strikt rationella språket dikterar: gränser som sällan sammanfaller med tankens, vilka ständigt strävar vidare, bortom. Eller med litteraturvetaren Kerstin Muncks ord: "Genom dekonstruktion av språkets signifikanter sätter hon könsidentiteter i gungning".<sup>36</sup>

Det akademiska och strikt rationella språkets tillkortakommanden blir särskilt iögonfallande när det gäller ett dilemma av ovanstående kaliber; det kan endast erbjuda två ömsesidigt uteslutande alternativ: antingen låsa fast oss vid essenser eller bryta ner identiteterna helt och hållet. Den poetiska utvägen ur dilemmat formuleras klagörande av genusvetaren Evelina Johansson:

Genom att bruka det poetiska språkets tvetydighet ställs vi inte inför valet mellan att antingen uppvärdera eller förneka kvinnan som begrepp. Även ett välmenande bejakande riskerar, som så många har visat, att reproducera en förtryckande ordning. Samtidigt kan en ensidig dekonstruktion leda till en blindhet för den verklighet vi lever i och ett förnekande av erfarenheter och identiteter formade av denna verklighet. [...] Det poetiska språkets radikalitet ligger i att det möjliggör en kamp som sker på flera, ibland motstridiga, nivåer samtidigt.<sup>37</sup>

*Ohejdbart* är ordet Cixous använder för det poetiska.<sup>38</sup> Språk som tvärtom går att hejda, stoppa, ramas in, är mindre sant, menar hon.

3. Det tredje närmandet är temporalitetens. Temporaliteten är det betydelseskikt som tvärs igenom detta arbete försöker fånga upp,

problematisera samt förskjuta både klassiska och nya frågeställningar kring skrivande. Temporalitet är ytterligare en av de storheter, jämte kroppen, performativiteten och poeticiteten, som arbetar både som verktyg och undersökningsobjekt. Att skriva med tiden, i tiden.

Här vill jag närma mig ovanstående dilemma utifrån en temporalitet som filosofen Fanny Söderbäck benämner ”revolutionary time”, för att sedan visa hur den är djupt förbunden med de materialiseringsprocesser som analyserades i förra avsnittet.<sup>39</sup>

Söderbäcks övertygande artikel ”Revolutionary time” handlar om hur olika temporaliteter blir betydelseskapande för feministisk kamp. Hon tillbakavisar både den linjära tiden som glömmes bort och riskerar att upprepa den förtryckande figur som traditionellt utövats mot kvinnor, samt den cykliska tiden som innebär en idealisering av essentialiseringen. Med andra ord: här har Söderbäck översatt det klassiska dilemmat – dubbelbindningen som fordrar antingen utplåning eller essentialisering av en könad eller Annan subjektivitet – till temporal termer: linjär samt cyklisk tid. Alternativet enligt Söderbäck är det som hon kallar för den revolutionära tiden. Den revolutionära tiden organiseras enligt återvändandets rörelse, genom vilken vi får tillgång till ”ett levande förflutet och ett levande nu, en levande framtid”.<sup>40</sup> Söderbäck citerar filosofen Cecilia Sjöholm för att förtydliga att revolt innebär ett ”återvändande i bemärkelsen upprepning, inte av det samma men i form av ett kontinuerligt förskjutande”.<sup>41</sup> Hur då? Jo, genom att återvända till det som den linjära temporaliteten i alla tider har bortträngt, nämligen kroppen: ”Det är erkännandet av kroppsliga processer och drifter som kan förse oss med det dynamiska skiktet som temporal modeller hittills har saknat”.<sup>42</sup>

Söderbäck för in kroppen som en parameter för att vidareutveckla ett tidsbegrepp som rymmer både minne och glömska, och för att, enligt min tolkning, aktivera subjektets förhållande till ”sina” tider: distinktionen mellan å ena sidan det aktiva återvändandet till det bortträngda, och å andra sidan återkomsten (av något bortträngt), blir mycket viktig i Söderbäcks artikel. Med andra ord utgör Söderbäcks revolutionära tid ett tänkvärt alternativ för kroppar för vilka subjektiv agens samt tillgången till ett förflutet inte utgör något problem.

Det viktiga är dock hur förkroppsligandet betonas såsom avgörande för ett nytt tidsbegrepp. Söderbäcks förkroppsligade,

revolutionära tid erbjuder ett fruktbart försök att transcendera dikotomin mellan med/mot, förkasta/cementera, linjär/cyklisk, glömma/minnas, och skulle kunna sägas utgöra en motsvarighet till Virginia Woolfs: att skriva som en kvinna som glömt bort att hon är en kvinna. I båda dessa fall erkänns kroppen, men inte först och främst som begränsning-öde-fängelse, utan som en möjlighet att få tillgång till andra tider, rum och skrivsätt.

Att återvända till den *bortträngda* kroppen, i skrivandet, i tiden, men utan att vare sig reduceras till kropp eller glömma bort den, är imperativt för alla för vilka bokstäver och kött hänger samman.

Om vi sätter den revolutionära tiden i relation till skrivande, återkommer vi också till sublimeringens materialiseringsprocess där arkaiska och preverbala kroppsliga erfarenheter gör sig hörda. Och kanske är den revolutionära tiden framför allt en kreativ tid, avsedd för skrivande, skapande och tänkande subjekt vilka aktivt förmår uppsöka och återvända. Denna vilja, detta aktiva uppsökande och denna

transcendens

riskerar, som jag skrev ovan, att bortse från kroppar för vilka kategorierna förflutenhet och futuritet knappast utgör temporala självklarheter. Vilka kroppar har tillgång till förflutenhet? Till futuritet? Ett möjligt svar på denna fråga kan återfinnas hos litteraturvetaren Amelie Björck. I sin läsning av människa-djurberättelser visar hon på en typ av agens som också kan komma Andra kroppar till del; ovälkomna, oläsbara kroppar, djurkroppar, kvinnokroppar, åldrande kroppar etc. Dessa kan åsamka sprickor i krononormativiteten genom att exempelvis förkroppsliga alternativa och otänkta framtider. I Björcks läsning av den revolutionära tiden betonas framtidens amorfa karaktär lika mycket som återvändandets rörelse. Återvändandet till kroppen utgör också ett återvändande till framtiden: ”Dynamisk förändring kan äga rum där den krononormativa historiografin minst anar det – i queera relationer mellan arter, i djurs, barns, åldringars och kvinnors [och andras] sfärer.”<sup>43</sup> Björck synliggör hur det som en enögd, krononormativt orienterad omvärld uppfattar som passivitet i själva verket kan innebära produktivitet, och att just oläsbarheten hos Andra kroppar kan utgöra en styrka i utformandet av alternativa framtider, nya berättelser.<sup>44</sup>



## Kapitel 2: Smärtpunkter, dagligen

Frågan om tid inom skrivande (och konst)  
implicerar alltid frågan: hur undkommer vi barbariet?

När inträffar den elfte timmen – är den egentligen en  
tidpunkt? Och varför måste en fråga Katarina Frostensons  
dikt om det?

(Smärtpunkt är inte en punkt, utan tid.  
Vardag och undantag 4-ever)





## Dagligen, detaljerna

*Dagligen* är en viktig del av Andra kroppars tid; de inskriptioner och upprepade maktutövningar som borde vara exceptionella, enstaka händelser, men som här och nu blivit vardag. En kropp i ständig beredskap.

Föreställ dig: modernitetens chocker – såsom Walter Benjamin beskriver dem hos Baudelaire, plötsliga blixtnedslag, chockens tid utdragen till ett kontinuum. Att ständigt befinna sig där.

Det är när sublimeringens, förvandlingens, materialiseringens tid och den revolutionära tiden ser sig tvungen att dela rum med *dagligen* som ”det omöjliga”  
i stark bemärkelse  
tar kropp.

När den revolutionära tiden tvingas samsas med dagligen (det som pressar på utifrån, trycket mot huden, blickarna, underordningen), sker en kortslutning – två icke-co-extensiva temporaliteter möts, delar hud, bokstäver och rum. Här möter vi ett slags omöjlighet som inte är filosofernas abstrakta och språkliga saltomortaler,<sup>45</sup> utan den levande, erfارande kroppen. Det omöjliga såsom något alltid redan hybridiserat, kontaminerat av *dagligens* glanslöshet: överlevnad och hud.

En författare som förmår gestalta denna komplexa dubbelhet är Jean Genet i essän ”Lindansaren”.<sup>46</sup> Här placerar sig den som skriver både utanför och i lindansens svåra konst. Lindansaren förkroppsligar laddningen mellan skam och upphöjdhet som är det konstnärliga skapandets belägenhet. Dagligen färdas lindansaren från dagens smutsiga förnedring, dess småttiga, futila rutiner som av Genet kallas för ”döden”, till den ensamma nattens praktfulla dans under cirkuskupolen, ”festen”, då han existerar i perfekt samklang med sin konst.

Var var du alltså innan du gjorde entré på manegen? Du existerade inte utan var sorgligt utspridd i dina vardagliga gester. I skenet känner du nödvändigheten av ordning. Varje kväll ska du i ensamhet springa längs linan, vrida dig, slingra dig på spaning efter den harmoni som spritts ut och försvunnit i dina vardagsgesters snårskog – du knyter skorna, snyter dig, kliar dig, köper tvål ... Men du når bara fram till dig själv och fångar in dig i ett ögonblick. Och ständigt i denna dödliga och vita ensamhet.<sup>47</sup>

”Lindansaren” är skriven i form av ett kärleksbrev riktat till författarens älskare Abdallah Bentaga, som var akrobat. Men samtidigt är texten en gestaltning av skrivandet och konsten, och riktar sig därmed lika mycket till den som skriver – Genet själv – som till den älskade. I denna dubbla adress transformeras även brevformen: den kan läsas som ett kärleksbrev, men också som en instruktion, befallning, iscensättning och en poetik. Genet står mitt emellan – *l’entredeux*, som Cixous skulle sagt – mitt emellan saltomortalen som retorisk figur och såsom bokstavlig handling, att säga och att

göra

mellan (be)mästrandets lite trista konst och virtuositeten. Det som förvandlar bokstavskropparna till vilda djur och orden till djärva hopp är uppriktigheten och risken. Uppriktigheten lyser mellan raderna: författarens kropp som på intet sätt försöker dölja att han utnyttjar älskarens kropp för att klättra upp på stållinan. Som gör det i älskarens namn. Som kräver av sin älskare att ”du måste riskera faktisk, fysisk död”. Och vi förstår, att samma krav måste åläggas författaren själv; och vi förstår att det är ett omöjligt krav, trots analogierna – de kallas båda för ”grymma spel” och för vasinne. Men samtidigt – varje instruktion, varje råd som författaren riktar till älskaren brinner av kärlekens eld. Förtärs av ett ödmjukt begär som förvandlar imperativen till ömma viskningar.

Omöjligheten som tangeras i ”Lindansaren” är inte i första hand en innehållslig fråga, utan utspelar sig på adressernas nivå. Med denna innerliga, passionerade adress, dess undersköna rytm och dess andetag som riktas till en älskare men också inåt mot poeten själv, föregriper Genet en av de mest slående omöjligheterna som hans författarskap kommer att formulera, nämligen begärets och passionens plats i en värld där insikten om allas lika värde, ja till

och med insikten om att vi alla är en och samma, har slagit honom med full kraft. Denna tanke formuleras via ett flyktigt möte på en tågresa i essän ”Det som återstår av en Rembrandt som rivits i små regelbundna fyrkanter och slängts i toaletten”. Hur är begäret möjligt om vi alla är en och samma? frågar Genet i essäns vänsterspalt. Inga uttömmande svar ges, men däremot en formell utmaning som fördelar den komplexa problematiken i två olika spalter: en högerspalt och en vänsterspalt vilka till synes diskuterar olika ting. Denna grafiska lösning upprepas sedan av Jacques Derrida i *Glas*, av Julia Kristeva i ”Stabat mater”.

Det omöjliga hos Genet har en kropp. Den svettas, blöder, anstränger sig och älskar. Denna kropps hemvist är dubbel – åtta meter upp i luften på en ställina, men också längst ner, ”marken ska få dig att snubbla”.<sup>48</sup> Liksom Baudelaires albatross blir lindansaren klumpig när den rör sig i fel element, men till skillnad från sin landsman värderar inte Genet. Han vet inte ”vilken av sina naturer han skulle föredra: den nerlusade uteliggaren eller den glittrande solitären? Eller den eviga rörelsen från den ena till den andra?”<sup>49</sup> Det är köttet som är länken mellan lindansaren och uteliggaren, köttet och ensamheten. Och om något – ett ord, en rad, en piruett – vittnar om upphöjdhet, vet vi att den ytterst har sin upprinnelse i samma

förnedrade  
ensamma  
kött som vi  
alla delar    Skit    skräp  
spill  
sågspån

Men ändå – och detta är poetens (ögon)blick – ändå vet vi  
att  
om  
natten  
finns finns  
paljetter

*”en guldpaljett  
är en liten  
skiva av förgylld*

metall,  
genomborrad  
av ett håll  
Den är tunn och lätt,  
och kan flyta på vatten [...]

På dagen, när du går till affären, faller de ned ur ditt hår.  
Svetten har klistrat fast  
en  
på din häll”<sup>50</sup>

Poeten Göran Sonnevi sa en gång: ”Jag vänder mig inåt, till mig själv, till mitt inre, för att kunna nå ut till de andra. För att dikten ska kunna nå ut till de andra.”<sup>51</sup> Genets ensamma lindansare frammanas starkt av dessa ord – ensamheten men också närvaron inför en själv som är nödvändig för att kunna möta omvärlden. Sonnevi tycks med dessa ord minst lika medveten som Genet om att dikten *aldrig* kan reduceras till enkel eller rak kommunikation expresslinje mellan poet och publik. Så här uttryckte Genet denna laddade relation: ”Om du dansar *för publiken* kommer den att känna det, och du är förlorad”.<sup>52</sup>

Möjligtvis antyds härmed en minimal etik, en ”externality of the inward”.<sup>53</sup> Genom att adressera den Andra inom sig skapas ett tilltal som på en och samma gång träder i förbindelse med det inre och det yttre samt förmår öppna upp ett subjektivt rum, ett *annat* inre.

Paljetter och trikåer, ögonsmink och nagellack, kragen, kragens bård, skärpet, banden, massor av band och broderier – det här är detaljer som utgör vardag för en cirkusartist, och Genets beskrivning av lindansarens dräkt står inte Flaubert efter i detaljskärpa. Men skillnaden är att hos Genet står dessa detaljer inte i realismens tjänst, tvärtom. Dessa små *yttre* detaljer tas i anspråk för att beskriva det mirakel som sker dagligen i manegen på trots mot den verklighet vi lever i.

Att arbeta med det utvändiga, det yttre, är en skrivande position som innebär att vardagen och dess banaliteter synliggörs, men inte som *effets de réell*, dvs realismens funktionellt onödiga detaljer, utan som livsnödvändiga fästen i skrivandets väv.<sup>54</sup> De är sammansvurna med *dagligen*, små hållpunkter i en värld som domineras av omöjlighet i en konkret, levd bemärkelse.

### *Inkommensurabilitet*

Du är 41 år på väg till St Görans sjukhus på Kungsholmen  
ett vansinnigt oväsen tränger genom musiken i dina hörlurar  
du hejdar dig, stannar upp på trappan ovanför dig står tre män  
två i 35-årsåldern en i 55-årsåldern De  
stampar tjuoter  
vrålar  
ner mot dig  
gallskriker  
obegripliga ord på ett  
påhittat språk  
De hoppar upp och ner skakar i trappträcket  
skrånar viftar med armarna i luften  
järnstängerna skallrar  
obegripliga  
låten forsar ur deras munnar (*föreställ er hur det låter, vilka låten som  
riktas till  
denna  
kropp, min*)  
De vill att du ska se dem, att du ska lyssna

Reflexränderna i deras träningsoverallsbyxor  
lyser i morgonsolen  
Det slår mig att jag såg dem bara sekunder tidigare, när de sned-  
dade över St Göransgatan

jag lade knappt märke till dem då  
men ett ord, en hastig tanke  
baserad på deras *utseende kläder rörelsemönster*  
blixtrade förbi:

*sprututbytesmottagningen*  
(som ligger i anslutning till sjukhuset)

När de vrålar som allra högst – öronbedövande  
surrealistiskt bortom allt förnuft tre slitna vuxna män  
inser jag att  
jag antagligen också hade  
gallskrikit  
infantila dumheter på vilket jävla låtsasspråk som helst  
för att väga upp  
*sprututbytesmottagningen* –  
detta  
språkliga  
våld  
vars baksida kanske  
*måste*  
heta  
låtsaskinesiska  
måste låta  
tjing chang tjong

*Inkommensurabilitet* är en glosa som inte existerar på svenska utanför  
strikt vetenskapliga sammanhang  
det är ingen slump  
En ungefärlig översättning torde vara *oöversättlighet* eller ojämför-  
barhet  
ungefär  
där  
slutar vi intressera oss för  
inkommensurabiliteten  
med andra ord "Vi betackar oss" på ren svenska  
Ty det allmänna antagandet är att det *finns* en gemensam mått-  
stock, en värdegrund som alla förstår  
*inget* är oöversättligt i landet av

sprututbytesmottagningar internrevisionsredovisningar  
se vilken blå himmel den delar  
vi

Svenska subjekt innehar privilegiet att skraddarsy  
sitt personliga, språkliga förtryck  
Jag fick tjing chang tjong  
hellre det än  
sprututbytesmottagning  
tänker jag  
Men ingen räknade med inkommensurabiliteten  
den flik av himlen som plötsligt mörknade, blev till himmelsk  
avgrund  
mellan mig och männen på trappan –  
asymmetrin mellan oss var,  
måste jag säga,  
*made in heaven*, och kanske i slutänden en fråga för religionen och  
därmed för Gud för det  
*ytterst*  
yttersta

reflexränder och  
*brytning*  
För ni tror väl inte att det var  
*svenska*  
som dolde sig under de låtsaskinesiska  
vrålen? Att kropparna på trappan träningsoverall  
reflexränder  
ens skulle kunna  
uttala  
ordet  
*sprututbytesmottagning*  
utan att jag skulle vikt mig  
dubbel  
av skrott  
Toner av serbiska, grekiska, arabiska, kurdiska, polska  
sjöng inuti låtsaskinesiskan  
Ni tror väl inte att jag  
*inte såg*, hörde?



Kanske var det någon som denna soliga morgon  
på Kungsholmen, den första riktigt varma dagen i maj, råkade se  
tre medelålders män på en trappa, alla i träningsoveraller,  
och nedanför dem, en medelålders kvinna i ankellång kappa och  
solglasögon, den märkliga scenen som utspelades

För ni tror väl inte att jag  
*inte*  
ropade tillbaka, gallskek  
viftade?  
Ni tror väl inte  
att jag  
*inte*  
hoppade  
brölade  
vrålade  
som en babian?

En bit av himlen slets loss den morgonen  
precis nedanför St Görans sjukhus  
ögonvittnen kommenterar  
*Den var liksom ändå alldeles för  
blå  
onaturligt blå, inte som våra  
vanliga  
ljusa  
höga*

*Dagligen* förankrar omöjlighetens abstraktioner i levd erfarenhet  
och i sinnenas område, samtidigt som det omöjliggör en framställ-  
ning av det omöjliga som något exklusivt eller säreget. Det är ar-  
betet med det yttre som kommer att understrykas: att skriva om  
kaffe istället för att skriva om kriget (Darwish), att skriva om en  
barndomsfantasi om idrottsmän istället för att tala om förintelsen  
(Perec), eller om fotomodeller, småflickor och spöken för att fram-  
mana slaveriet (Morrison).

Utvändighetens arbete kan möjligtvis ses som en misslyckad  
form av sublimering vars metaforer, metonymier, metamorfoser  
och materialiseringar alltid läcker.

En paljett som glittrar i sågspånet

Cixous näsduksproblem<sup>55</sup>

Herta Müllers näsduksproblem

Reflexränder

trappräcke

Genom kaffefläckarna skymtar kriget

## Den elfte timmen

”En måste gå lika långt som natten. Ens egen natt. Vandra genom en själv mot mörkret”, säger Hélène Cixous.<sup>56</sup> Kanske var det just så som Eurydike sa *för att förmå Orfeus att vända sig*. ”En måste gå till fots, med kroppen. En måste gå bort, lämna självet”. Kanske var det så hon tänkte, och därför *dömde sig själv till skuggorna*, rätt och slätt. En Eurydike som varken ville bli verk, inspiration eller den för evigt försvinnande punkten för Orfeus begär. Istället följde hon Cixous råd och vände tillbaka till underjorden. För att bli författare. För att börja skriva. Nattens tid är nedstigandets tid: ”Författarna jag älskar är nedstigare, utforskare av det lägsta och djupaste”, säger Hélène Cixous och nämner Kafka, Clarice et al som exempel.<sup>57</sup> För det är de nedre länderna, den plats som vissa kallar för dödsriket eller inferno, som skrivandet härstammar från.<sup>58</sup>

Hélène Cixous älskar inte bara nedstigarna, hon älskar också de som ”går i riktningen mot den elfte timmen – det som Clarice Lispector kallar för ’stjärnans ögonblick’”.<sup>59</sup> Denna riktning förbinder Cixous med en viss typ av sanning. Sanningen är den som endast kan yttras inför döden, i den elfte timmen, då livets lögner inte längre är nödvändiga. Men en författare måste alltid vara sann, och skrivandets omöjlighet är att en författare måste skriva utifrån den elfte timmens horisont. Ett skrivande fodrat med död. Denna sanning som enbart kan skrivas fram i ljuset av ett ”utan återvändo”. Frågan är om det ens går att skriva där. ”Jag blev

poet genom att avsäga mig poesin”, säger poeten Aimé Césaire i en intervju.<sup>60</sup>

Skrivandets plats karakteriseras alltså av en paradoxal temporalitet: för att komma så nära sanningen som möjligt måste vi skriva intill döden, *dagligen*. Hur? Jo, i och med att skrivandet intill döden inte är en fixerad punkt i tiden, utan en rörelse av konstant närmande och tillbakadragande.

Ingenting är oss mer fruktansvärt och främmande än döden – men det avklarnade ljus som får själen att lysa i dödens närhet ter sig desto mer begärligt. Döden erbjuder en unik talposition, den transformerar enkla utsagor till vittnesmål och förlänar en orubblig tyngd åt det som sägs. Med andra ord framstår döden som en av livets mest performativa krafter när det kommer till att förvandla språk, omskapa språk till språkhändelser, och paradoxalt nog: ge *liv* åt språk. Detta vet Genet och ”lindansaren”: ”Faran har ett ändamål: den ska tvinga dina muskler att eftersträva en fulländad precision – minsta fel orsakar ditt fall, vilket leder till handikapp eller döden – och denna precision kommer att vara skönheten hos din dans.”<sup>61</sup>

Dödens närhet utövar en säregen dragningskraft: att ha blivit bränd, svedd av döden, stirrat den i ögat, men undkommit. En hårsman, elfte timmen, *the nick of time*. Dess dragningskraft hänger samman med det sublimala. Inte för att döden i sig skulle vara sublim, men hotet som döden för med sig, och som enligt Anne Carson är det sublimas magiska ingrediens:

Hotet ger det Sublima dess egentliga struktur, en pendling mellan fara och frälsning, något som andra estetiska upplevelser (t ex skönhet) inte tycks dela. Hotet förser också det Sublima med dess nödvändiga innehåll – fruktansvärda ting (vulkaner, hav, extaser) och fruktansvärda följder (död, fasa, hänförelse) inom vilka den sublimala själen är nästan förlorad.<sup>62</sup>

Hotet om livsfara faller ett särskilt ljus över tillvaron, ett slags existensens ground zero som skulle kunna benämnas det reala, revan i vardagen. Den är absolut och okränkbar.<sup>63</sup>

Dödens performativa kraft blir påtaglig i olika typer av talhandlingar, från klassiska ”tal till nationen” efter en stor katastrof, personliga vittnesmål, epitafier, tillskrifter, dikter.<sup>64</sup> Cixous: ”För att börja (skriva, leva) måste det finnas död”.<sup>65</sup>

Varför behöver vi död för att skriva, leva? Varför behöver vi ”ung, närvarande, rasande, färsk död, dagens död, den här dagens död. Den som kommer mot oss så plötsligt att vi inte får tid att undvika den, jag menar att undvika att dess andetag rör vid oss. Ha!”<sup>66</sup>

Att skriva i den elfte timmen betonar skrivandet som en plats för verklig risk, kanske till och med offer. Och det är här som Orfeusmyten skaver: det är inte han som dör för sin konst, det är *hon* som dör för *hans* konst. Han riskerar inte primärt sig själv, utan en Annan (även om han senare blir söndersliten, men det vet han inte om än). Hos Maurice Blanchot drivs Orfeus av att se Eurydike i hennes ”nattliga dunkelhet”, att *se* och få tillgång till skapandets själva grund.<sup>67</sup> Filosofen Simon Critchley formulerar paradoxen så här: ”om han inte hade vänt blicken mot Eurydike skulle han förrått sitt begär och sålunda upphört att vara konstnär. Således är begäret som förstör hans konst också dess källa.”<sup>68</sup> Något (hon) måste alltså förstöras för att poeten ska förbli trogen sitt kall.<sup>69</sup>

Att förevisa Andras död som intäkt för sitt eget själsdjup är en del av det arv som gärna ”duar lidandet” (se kommande avsnitt). Men när duandet gradvis förlorar kontakten med sitt mystiska och metafysiska ursprung återstår endast en tom gest som enkelt kan absorberas i en varucirkulation: lidande och död som vara, som konsumtion och vardagsnjutning.

Men den som skriver, den som verkligen utsätter sig för skrivandet, riskerar sig själv och offerar något: dagen, sig själv som dagsvarelse. Att poeten är en nattlig varelse borde vid det här laget ha framgått. Hon är nattlig, underjordisk, och väljer självmant att stiga ner i skuggorna.

Minns att i min version offras Eurydikes liv inte för någon man; det som offras är att vara någons flickvän och musa för att istället själv bli den som tar pennan i handen, det som offras är ett dagligt liv för att istället träda närmare skrivandets brinnande källa.<sup>70</sup>

I vår tid är döden unik i sin förmåga att på en och samma gång ingå i men ändå undkomma en enkel marknadslogik eftersom den är outtömlig, den upphör aldrig, *hur mycket vi än konsumerar den*. Härmed är och förblir den ett av de allra hetaste bytena för populärkulturell konsumtion, varuutbyte och handel. Ju mer död, desto större symboliskt kapital, resonerar vissa.

Men att skriva i elfte timmen är inte ett påbud om att skriva om sina förluster; att nära sig av dem, att göra dem till ett ämne, och bli en handelsresande i död. Nej, om det har någon innebörd alls, betyder det att konfrontera sin egen dödlighet (och *inte* att eftersträva odödlighet genom *Andras* död).

Att närma sig denna punkt är inte bara riskabelt utan ofta dömt att misslyckas. För hur översätter vi underjorden till dag? Hur gör vi för att inte överträda lockelsen att *se* det som vi egentligen bara tillåts sjunga?

Ett misslyckande som dessutom sjuder av förmätenhet. Jag vet, jag har själv varit där:

### Revans ögonblick: barbariet

Vi har alla varit med om det. Situationerna som plötsligt öppnar en reva i vardagen så att vi utan förvarning står öga mot öga med det reala, eller det omöjliga. Köttets och kroppens verklighet. Stunder som verkligen känns

Sekunderna som tycks för evigt förlorade, innan revan som öppnas i marken har förvandlats till bild. Det är dessa som författaren söker. Hon beger sig ner i underjorden, in i drömmen, balanserar på gränsen, i sökandet efter revans ögonblick.

En av mina starkaste upplevelser av hur vardagen slits isär upplevde jag, banalt nog, på metron i Paris. Orden Paris och metro är så fyllda av fikionalisering att upplevelsen antagligen redan var fiktion när den ägde rum. Men jag försöker ändå återge den. Jag var på tunnelbanan och i den dämpade luften steg plötsligt en röst så klar och hög. Jag vände mig om och såg en man i trettiofem-årsåldern. Hans röst var underbar och den fyllde tunnelbanevagnens buktiga, blekgröna inre på ett självklart vis. Han höll ett tal som en annan *normalien*.<sup>71</sup> Sekunderna av ovisshet innan jag förstod att han var en tiggare är de sekunderna som aldrig kommer tillbaka. Då något slets itu i den grå vardagen. När jag väl hade

förstått var revan redan där, som ett faktum, redan fikionaliserad och redo att paketeras som en upplevelse. Tårarna som brände bakom ögonen kändes äkta, men var lik förbannat lika förutsägbara som en betingad reflex (sken, neon, Hollywood).

Och jag grät lika mycket över min egen patetiska reaktion som över mannens tragiska livsöde. Vagnen stannade med ett ryck. Jag slet upp en sedel ur min portmonnä och tryckte den i mannens handflata innan jag rusade ut. Hans ansiktsuttryck och hans varma, tacksamma röst förföljde mig hela dagen. Den löjligt stora sedeln hade fått motsatt effekt – den enbart underströk det futila i min handling.

Några månader senare blev jag inbjuden att medverka i en utställning med namnet *Barbari* (Forum, 2009). Då skrev jag en dikt om ovan nämnda händelse. Den händelsen. Mitt barbari. Avsaknaden av språk, av gemensamt språk, föranledde mitt beteende och underströk så många aspekter av vår tids barbari.

I efterhand har jag förstått att denna typ av situation är oerhört vanlig, i synnerhet känslan av hur det bränner till; av skam, medlidande, raseri och oändligt förhävande.

Barbariet, revan som sluts så fort vi har gjort en konsumerbar bild av den. Kanske gjorde jag fel när jag gjorde en dikt av situationen, och kanske var det förmätet att tro att en dikt skulle kunna ta vid där tankearbetet upphör. Jag ville säga något om vår inbilska tro att vi i dessa situationer ”upplever något verkligt”, och att vi i mötet med det Andra är som sårbarast inför det imaginäras bedrägliga speglingar.

Invändningarna piskar likt regn: Det  
*var*  
verkliga tårar, det

*jag*  
kände var verkligen  
äkta  
känslor.

Och hur argumenterar vi emot emotionalitetens skräckvälde?

Andras lidande balanserar på en tunn egg mellan ansvar och konsumtion. Det kan tippa över när som helst. Det är först efteråt som vi vet – om någonting fick verka, eller tvärtom paketerades till en vara.

### *Barbari*

Hur hon bryter (mörka brud)  
när hon säger: Männen,  
jag vill se de nedersta,  
när de öppnar, slungar iväg  
en stum granat genom luften –  
Den glänsande vita loskan  
träffar mig rakt under ögat

fräter likt en smekning

•

De nya vagnarna är tystare än de gamla  
Dörrarna öppnas och stängs  
Aprikosflickor och mörka svidande  
bett: Sätt dig inte *här*.  
Våra munnar faller våra munnar vår  
mörka syra  
Men så hörs det reser sig  
likt februaris himmel skrapad ren –

*Mina damer och herrar  
jag är trettiotvå år och jag har  
förlorat och  
förlorat  
det faller en svart skugga över min kind  
och den blir större  
för varje dag  
jag bryts  
här och nu*

*min röst är stark  
jag är hungrig  
min röst stiger mot taket  
och skammen sträcker ut  
min hand*

Ingen annan gråter mer än jag.  
Först skäms jag, men sedan  
fälls något ut,  
likt en solfjäder och en kniv:

Jag vill att han säger det  
och att han säger det  
igen och igen:

v a r j e d a g j a g b r y t s e t c

Det rusar i bröstet *gärning gärning*  
Jag bränner en levande ros  
trycker en illgrön sedel  
i hans hand

De vilda horderna rusar

jag rör vid det som skenar

jag har inget ansikte längre



•

Ljudet av en ros som bränns levande  
galenskapen, gul som ett tilltal  
det är min mun  
att bara öppna den, låta allt komma

ner i de perversa djupen  
en mörk störning  
en mor      eller en mun

horden      moi      jag bara gapar

jag har inget ansikte längre

### Punctum: att dua lidandet

Om revans ögonblick är så kort och flyktigt, om  
avgrunden  
lika snabbt cementeras och blir en snygg metafor eller stelnar till  
en konsumerbar *bild* så fort vi försöker närma oss den med papper  
och penna i högsta hugg, hur gör vi för att stanna upp – hejda  
ögonblicket, tiden?<sup>72</sup> Vad är det som sker i denna övergång? Över-  
gången mellan revans skälvande ögonblick och det förtingligade  
objektet, och finns det något som kan förmå revan att  
fortsätta att  
verka?

Sökandet måste gå via bilden själv, vittnesbörd och tecken på att  
något fanns, något  
var  
Vi går in i bilden –  
rör oss bakåt, via  
mörkrum och

ljusskrift  
*photographiein*

Jag vänder mig till fotografin nu, det är en lömsk vändning, jag vet, och jag vet att det är en förrädisk väg där risken för vilshenhet vida överskuggar chansen att hitta rätt. Forskaren borde strunta i detta stickspår, men poeten däremot, *måste* välja det. Varför? För att förhoppningsvis komma till saken.

Vilken sak?

Detta utslitna men nödvändiga ord: smärtpunkten.

Jag vänder mig till fotografin på grund av dess privilegierade förhållande till bild och på grund av dess aktualisering av alternativa temporaliteter: *den elfte timmen* och revans ögonblick. Inom fotografin skulle denna dödliga närhet kunna avläsas genom Roland Barthes begrepp *punctum*: ”denna tillfällighet som träffar mig (men som dessutom sårar mig, plågar mig)”.<sup>73</sup>

Punctum är en av fotografins mest spridda termer, förförisk eftersom den, till skillnad från många andra estetiska begrepp, faktiskt tar avstamp i det fotografiska mediets själva specificitet: det ögonblickliga, det indexikala, och dess sammanflätning av vittnesmål och banalitet.

Barthes stil – både tidlös och otidsenligt elegant samt subjektivt intresselös, är dock en utmaning för alla som söker efter välavgränsade och hårda verktyg: punctum koncipieras inte som resultatet av en estetisk undersökning (enbart), utan såsom oupplösligt sammanbunden med ett subjektivt, personligt sorgearbete. Det karakteriseras inte av logiska beräkningar, utan av affekt, och i slutänden: medlidande. Punctum är dessutom ett begrepp som befinner sig i rörelse genom hela hans verk, en process som inte avslutas.

Men vad betyder det? Punctum utgör ett brott mot det som Barthes kallar för ”studium”, vilket avser en anpassning till något och som hos betraktaren väcker ett ”artigt intresse”, och som därmed kan bedömas i termer av smak: att gilla något.

Ytterligare en distinktion som är värd att nämna, utöver den mellan studium och punctum, är den radikala skillnaden som upprättas mellan punctum och *chocken*: ty ”fotot kan ’skrika’

[dvs chocka] utan att sår”, säger Barthes, men detta är inte punctum.<sup>74</sup> De ”skrikande” bilderna uttrycker framför allt en enhetlig retorik, och utmärker bland annat reportagefotot; chock och traumatisering istället för punctums brännande oro.

Det som slutgiltigt för punctum bortom smakens, intressets, det vill säga ”studiums” intressesfär, är dess intrikata förhållande till tiden. Barthes förlägger punctums mest sårande udd till den korsning där futurumets ”detta skall ske” och det förflutnas ”detta har redan skett” möts.<sup>75</sup> I bilden av den dödsdömde mannen möter betraktaren ett dubblerat, omöjligt tempus: ”han är död och han skall dö”. Barthes kopplar tidens svindlande punctum till fotografiets oavvisliga ”det var” – oavsett om fotografien förmedlar falska, orättvisande bilder, så är den ”sann vad gäller tiden”, insisterar han.<sup>76</sup> Och det är först utifrån intensiteten i ”det var”, alltså att något fanns, *han* fanns, tinget fanns, *det* fanns, som tidens punctum kan upplevas i dess fulla kraft.

Det som jag personligen finner intressantast är inte enbart hur begreppet punctum utvecklas genom boken, utan också dess etiska implikationer.

”Det första punctum” framtvingar ett subjektivt etiskt förhållningssätt hos betraktaren, vilket bland annat placerar den långt från ”skrikandets” och chockens estetik. Barthes beskriver ”det första punctum” som en ”detalj”, ett ”delföremål”. Det kan tyckas vara en trivial betraktelse, men betyder i själva verket allt: ”Att ge exempel på *punctum* är därför också på ett sätt att utlämna sig själv”.<sup>77</sup> Det vill säga: för att ens förmå uppleva punctums genomborrande sår, måste betraktaren vara beredd att också erkänna/identifiera detaljerna – inte de stora, självklara motiven som vi alla drabbas av, och som berör ”mänskligheten” eller ”naturen” – utan de små tingen som sliter itu *mig*, som sårar *mig*, och som vi kanske inte alls

delar

med betraktaren bredvid.

Så långt utgör punctum en tämligen subjektiv estetisk kategori, där det enda som betraktaren måste ta ansvar för är troheten gentemot sina egna ömma punkter.

Det är först när Barthes kopplar in tidens (och dödens) betydelse för punctum som kraften i fotografins tilltal uppenbaras: Döden

talat till oss alla. Härmed är det, kusligt nog, via döden och tiden som punctum kan bli ett fruktbart estetiskt verktyg – mot Barthes alla intentioner, förstås – som inte enbart adresserar våra subjektiva register, utan ges en större, mer allmängiltig potential.

Härmed öppnas dörren till ett utvidgat, etiskt samtal. Men vi får aldrig glömma vem som är vår värd: det är döden som bjuder upp till dans.

Som en underström genom Barthes bok om fotografien, som ytterst är en sorgeskrift över moderns död, går sorgen och smärtan. Sorgen och smärtan kan naturligtvis tillskrivas saknaden efter en mor, men är också kopplad till fotografins släktskap med döden, ”för att varje fotografi alltid utgör ett så oavvisligt tecken på min framtida död”.<sup>78</sup>

En konstnär vars arbete ofta aktualiserar punctum, både som sår och som ett särskilt förhållande till tid, är fotografen Christer Strömholm. Strömholms speciella tilltal kombinerar närhet och mörker vilket skapar en unik och ofta komplex bildvärld. I bild efter bild ser vi den där lilla detaljen som sticker hål i något – revans ögonblick – och som därmed utmanar våra tidsbegrepp. En försvinnande flik av en krage, eller bilden där en pojke förs iväg av två spanska poliser på La Rambla. Den är mättad med ögonblickets tyngd. Trots att den ena polisen kamratligt vilar sin arm på pojken skuldra, vet vi inte om gesten förmedlar vård eller våld, skydd eller fångenskap. Slingrande svarta sprickor i gatstenen. Men plötsligt får jag syn på en märklig detalj: pojken tänder. De två framtänderna är stora som kanintänder, och jag fylls av skratt. En *skamlös* och opassande humor väller fram i centrum av denna bild. Det allvarstyngda betraktandet punkteras, och ger plats åt en road ömhet. Via pojken kanintänder får jag tillgång till ett blixtnabbt medlidande. Där kan vi mötas.

Bild efter bild träffar mig, betraktaren. Strömholm var en detaljernas mästare, nästan till den grad att beskrivningen av punctum skulle kunna vara modellerad på hans bilder. Barthes höjer dock ett varningens finger: ”i likhet med Orfeus får han [fotografen] under inga omständigheter vända sig om mot det han för med sig och ger mig!”<sup>79</sup> Med andra ord: punctum är inget som kan sökas upp av fotografen.

Jag föreställer mig att skicklighet kan vara en förbannelse såväl för författaren som för fotografen. En viktig del av ett konstnärligt arbete består i att utmana sig själv, och att sätta något på spel. Hur vi gör det, och när, är individuellt. För vissa fotografer, föreställer jag mig, blir "min framtida död" den ofrånkomliga pol mot vilken arbetet kämpar, drar.

Utifrån detta ljus – punctums "dödstitel" och dess etiska implikationer, skulle jag vilja närma mig några av Strömholms mest kontroversiella bilder, och se hur en läsning av dessa kan bidra till min studie om smärtpunkten.

Bilderna från Calcutta, och några av bilderna från Japan – de som går under det tveksamma namnet "Hiroshimasviten" – är idag nästan lika spridda som bilderna från Place Blanche. I Calcutta och i Hiroshima får betraktaren möta oförmedlad, entydig smärta. Död. Barnlik. Fotografen är väldigt nära. Ett obehag far genom kroppen. I synnerhet med tanke på att ordet *ansvar* är den första punkten i Strömholms lista över grundbegrepp i skapandet.<sup>80</sup> En fråga infinner sig: var finner vi ansvaret i bilden av ett dött indiskt barn? Vari ligger ansvarstagandet i att fotografera ett japanskt funktionshindrat barn?

Den vedertagna tolkningen, att barnen i Strömholms bilder speglar fotografen själv,<sup>81</sup> är otillräcklig här; för hur skulle denna grymma, obegripliga död kunna spegla "barnen inom oss"<sup>82</sup> utan att dess brutala verklighet reduceras till en överslätande metafor – det vill säga själva antitesen till en etisk position: nämligen att hyckla förståelse och identifikation. I min läsning kommer dessa barn aldrig ens i närheten av "det inre barnet". Nej, de speglar vår kommande död.

De kan förvisso läsas som porträtt av fotografen själv, men inte som barn, utan som död. Och i så fall drivs frågan om metaforens våld till sin spets; hur producerar vi mening genom retoriska figurer? Vem är det som kan ta del av denna mening? Och vilka kroppar är det som producerar mening åt vilka subjekt?

Bilderna är på en och samma gång djupt symboliska och ett slags metafoto, fotografi som handlar om fotografi och om att nå fotografins yttersta gräns; den förintade tiden. Punctum som borrar sönder oss. Jag ser inte barn på bilderna. Jag ser min kommande död. Men också: den död som kunde ha varit min, som kunde ha varit verkställd vid det här laget. En *hemlig* rädsla som

inte kan delas. Jag uthärdar knappt att se på dessa bilder. Å ena sidan tvingar de betraktaren mot en etisk gräns där jag måste erkänna varför och hur jag blir drabbad – även om det medför ett erkännande av begär, rädslor, våld eller skam som jag till vardags inte vill kännas vid. Mitt ansvar, mitt etiska ställningstagande aktiveras på ett våldsamt vis. Men å andra sidan: räcker det?

Den obekvämhets som jag som betraktare erfar inför dessa bilder, är kanske inte enbart en konsekvens av min egen, inre rannsakan? Kan det också ha att göra med det faktum att det är döden som i slutänden är moderator i detta samtal?

Jag undrar: är det därför fotografen så ofta talar om smärta? Eftersom döden är samtalsledaren? Att fotografen av och till nästan tycks *manad* att adressera det som gör ont? Som en besvärjelse? Som det envisa svaret på den elfte timmen?

För att komma vidare i dessa frågor vänder jag mig nu till Julia Kristeva. Hon har skrivit att kristendomen är den enda religionen som duar lidandet, och att detta har lett till ett erkännande av rätten till smärta, vilket kan förklara medlidandets starka plats i kristet präglade kulturer.<sup>83</sup> Inom de flesta konstnärliga discipliner har det under en längre tid varit en dygd att komma så nära sitt objekt som möjligt. Denna närgångenhet hyllas ofta som autentisk, hudlös, skoningslös och äkta, och är förbunden med ett indexikalt ideal – jag var *där* – och har kanske primärt utövats inom just fotografen. Men ibland står vi inför ett lidande som är omöjligt att begripa, vars själva essens är obegriplighet, kanske till och med orepresenterbarhet. Blir det då ens möjligt att dua lidandet?

Utifrån ett delvis nytt perspektiv vill jag således ställa samma fråga som jag ställde tidigare: När blir det ansvarstagande att fotografera döda eller lidande barn? Jag skulle kunna formulera det annorlunda: Vilka kroppar omfattas av det ansvar som Strömholm placerar som första punkt i sin lista? Omfattas kroppar från Indien? Från Japan?

Susan Sontag svarar: ”Ju mer avlägsen eller exotisk platsen är, desto troligare är det att vi får se döda och döende rakt framifrån”.<sup>84</sup> Det finns något djupt lockande i att se andras lidande: ”plågade och stympade kroppar väcker faktiskt ett oanständigt intresse”.<sup>85</sup>

Ingen uttrycker det så bra som Peter Weiss: ”Christer [Strömholm] är fascinerad av döden”.<sup>86</sup>

Julia Kristevas ord om att kristendomen är den enda religionen som duar lidandet, och som tämjer det, blir extra tänkvärda här. Det är samma etiska hållning som pressar fotografen allt närmare sitt motiv, som får fotografen att uppsöka lidandet, tätt inpå. Men för att få detta mandat krävs en djup kännedom om motivet, ty en duar inte en främling. Eller? Kanske vill någon protestera här: är det inte främlingen som skapar det intressanta i mötet? Är det inte främlingen som transformerar det alltför lydiga rättesnöret ”ansvar” till det mer rafflande ”att utsätta sig”, som Strömholm höll högst av allt? Det vill säga: att ta risker inför det okända, att dua någon vi inte får dua? Att begå övertramp, och att simulera en förtrolighet som inte finns där, men som fotografen mot förmodan lyckas förmedla på grund av sin skicklighet och sitt medlidande?

Ibland kan duandet av främlingen resultera i önskad förtrolighet och bilden lyckas med det otroliga – att gestalta både avstånd och närhet, både främlingskap och intimitet i ett sammanfattat och laddat möte. Detta ser vi ofta hos Strömholm, i hans bilder av europeiska barn, och av människorna på Place Blanche. Men ibland står vi inför motiv vars annanhet ingen kan göra anspråk på att förklara, en annanhet som inte uppmanar till duande, utan till ödmjukt undandragande, samt ett erkännande om att vi aldrig kan förstå. Den falska intimiteten i form av duandet reproducerar i dessa fall våldet, döden – *tu me tues* – *du* dödar mig,<sup>87</sup> *du* installerar en kränkning som fördjupar det avstånd som fotografen hoppades kunna överbrygga. Isande avstånd. Kyla. Här är fotografen, med sin kamera. Där är de Andra, så mycket objekt som någon kan bli. Lik. Död.

När Julia Kristeva tillfrågas om vilka begränsningar som det kristna synsättet på lidande kan tänkas medföra, svarar hon att ”medlidandet riskerar att infantiliserar den som lider genom att göra honom till ett objekt att vårda, snarare än att uppmuntra honom som politiskt subjekt”.<sup>88</sup> Medlidande kan med andra ord domesticera politisk agens samt befästa förtryckande strukturer, och här manifesteras det djupt problematiska i ett oreflekterat omfamnande av det intima tilltalet som envisas med att dua smärtan.

I nästa kapitel presenterar jag tre dominerande (van)föreställningar om främlingen som cirkulerar i vår samtid, och vilka som tjänar på denna framställning.<sup>89</sup> Den första är konstruktionen av främlingen som sår: att enbart erkänna främlingen om hon lider samt är i behov av vår hjälp. Frågan vem som tjänar på en sådan framställning torde inte vara särskilt svår att besvara i ett samhälle som bygger på uppfattningen om att här ”råder likhet, omtanke, samarbete, hjälpsamhet”.<sup>90</sup>

Jag motsätter mig naturligtvis inte hjälpsamhet, men däremot är jag skeptisk inför den utbredda övertygelsen att upprepade och enkla representationer av Andras smärta skulle lära oss något, eller öka vår medvetenhet. Tvärtom riskerar de att cementera klyftan mellan oss och de Andra, samt ytterligare förstärka stereotyper av den Andra som passivt offer. Denna invändning är minst lika giltig inom konst. Dels för att konst aldrig kan mätas i termer av uppbygglighet (att vi måste lära oss något), och dels för att kunskap aldrig kan reduceras till avbildning. Här är bell hooks ord tänkvärda: ”Jag står inte ut med att se ännu en bild där misshandel av ett svart barn framställs som underhållning.”<sup>91</sup>

Inför det allra svåraste, inför obegripligt våld, ondska, krävs mer av vårt ansvar än att enbart ”sätta sig in i deras situation”. Vi kommer inte närmare för att vi börjar säga du till varandra. Jag har sagt det innan och jag säger det igen: att det allra svåraste också kräver det allra svåraste av oss – erkännandet att vi aldrig kommer att förstå fullt ut, och att förståelse hur som helst inte är någon mirakelkur som kan göra sakerna bättre.

Det svåraste: att erkänna vår hjälplöshet inför Andras lidande.

Tilltalets betydelse kan inte underskattas. Att dua den Andras lidande när duandet inte är tillbörligt är visserligen ohyfsat, men artighet har å andra sidan aldrig varit konstens mål. Nej, problemet är inte en fråga om brist på hyfs, utan brist på distans. Otillbörligt duande simulerar intimitet, och simulerad intimitet resulterar undantagslöst i dålig konst.

Strömholms bilder från Calcutta och Japan av sårade, lidande och döda barn, aktualiserar härmed en fråga som är lika estetiskt som



etiskt relevant. När vi under ett kort ögonblick – revans ögonblick, punctums perforerande svindel – ställs inför vår kommande död måste vi, både fotografen och betraktaren, ställa den gemensamma frågan: vem och vad är det som sätts på spel? Kan vad som helst rättfärdigas av det orfiska nedstigidets sökande och begär efter konstverkets ursprung – ett sökande som måste gå via smärta, förlust och död? Vad är det i så fall som vi lyckas ta med oss tillbaka till jordelivet? Vad sker när detta ”ursprung” översätts till konst? Och som i de flesta fall resulterar i en dubbel död: den älskades, men också den levande konstens (som härmed fixeras och stelnar till ett flackt återsken).

Mitt barbari, vårt

barbari

## Djurets ögonblick eller det som inte går över (Katarina Frostenson)

Hur gör vi då för att motstå frestelsen att *se* det som vi egentligen bara tillåts sjunga? Kanske är frågan felställd. Kanske är svaret att fortsätta söka, skriva, under-söka. I Katarina Frostensons bok *Tre vägar* frågar sig diktjaget: ”Att se andras lidande är hemskt, varför känns det skönt?”<sup>92</sup> Min gissning är att Katarina Frostenson här närmar sig smärtpunktens smärtpunkt. Medan mannen och kvinnan på värdshuset där hon bor bråkar om huruvida lidandet är en linje eller ett hål, väljer diktjaget att gå. Gå. Rörelsen som ska suga in henne i seendets vansinnesvirvel och sedan spotta ut henne igen.

En förklaring är på sin plats här.

Jag vill skriva några rader om hur poeten Katarina Frostenson har närmat sig problematiken som jag undersökt i detta kapitel: seendets våld, smärtans lockelse och poetens ansvar inför detta, i samband med dikten ”Skenet av Marsyas”, och dess efterverkningar. Jag menar också att ansvaret som poeten slutligen skriver sig fram till hänger samman med figurationen den elfte timmen.<sup>93</sup>

Sist i *Karkas*, Frostensons diktsamling från 2004, står ”Skenet av Marsyas”.<sup>94</sup> Läsaren möter här ett sällsynt våld. Dikten är en ekfras som går i dialog med Tizians målning av satyren Marsyas, en figur inom grekisk mytologi som utmanar Apollon i musicerande och förlorar. Som straff för sin hybris blir han hängd upp och ner i ett träd och flådd. Grymheten som porträtteras i målningen kontrasterar starkt mot den nästan stillsamma skönheten som vilar över orden. Inledningsraderna sätter tonen:

Du är underbar  
där du hänger  
glänta av ton

Litteraturvetaren Anders Olsson ställer frågan: ”Men vari består egentligen det ’underbara’ i denna syn? Hur skall man uppfatta det sublimes i fasan?”<sup>95</sup> Olssons läsning knyter bland annat dikten till den övergripande fragmentestetiken hos Frostenson, samt redogör för flåendets särställning i hennes författarskap.

Min intention är att följa *smärtpunkten*, denna orolighet kring Marsyas, som värker, skaver och fascinerar.

Den *inkommensurabilitet* som känns i dikten är inte bara skönheten i kontrast till dess grymma innehåll. Det som känns är tid. Ekfrasens tid är nämligen en annan än både diktens, seendets och händelsens. I ekfrasen ”Skenet av Marsyas” får läsaren ta del av den estetiska försjunkens tankfulla tid, översatt till bokstäver. Genom denna njutande långsamhet betraktar vi Marsyas grymma öde. Oförenligheten mellan ekfrasens utdragna tid och den tänkta händelsens – smärtans – tid skapar diktens sällsamma rytm: oroande, förbjuden njutning.

En av de viktigaste egenskaperna hos ”Skenet av Marsyas” är att den redan i inledningsraden erkänner sin egen kapitulation inför smärtans lockelse. Den kapitulerar och dras med. Inte för en sekund försöker dikten dölja det nästan oanständiga intresset för våldshandlingen.

Men poeten går ännu längre, hon drar sig inte för att beskriva flåendet som en kärlekshandling: ”känslan / av kniven när / hon med kärlekens noggrannhet skalar av lagren”. Det är en handling som gränsar till det erotiska: ”din rödmun blänker” och ”alla tänkbara poser drömma jaga åtrå försjunka”.

Betraktaren/poeten ger sig hän åt målningens skönhet, faller nästan i trans, men hejdar sig i slutraden: ”i djurets ögonblick dikten förvarad”, en metarefleksion som hejdar den fascinerade blickens lust att se samt anger diktens slut.

Fyra år senare, 2008, kommer så en motdikt i samlingen *Tal och regn*.<sup>96</sup> Den går i direkt dialog med ”Skenet av Marsyas” och heter ”Marsyas, åter”. Där den tidigare dikten inleddes med ”Du är underbar”, inleds denna dikt ”Du är underlig”, och tilltalet riktas här, otvetydigt, mot diktjaget självt. Sedan uppådas hela det tunga frostensonska artilleriet av *motstånd*: det som läsaren lärt sig känna igen genom åren, aggressionen och upproret, det som sprakar, låter, och raspar i halsen: ”ställ om halsens ljud till klar-sträv / här ska den strypas din sång / i evighet NEJ!”

”Marsyas, åter” fungerar lite som en apotropisk motbesvärjelse. I Frostensons författarskap har det genomgående funnits ett avståndstagande gentemot det entydiga och planmässiga, men också gentemot en viss typ av sjungande vars rytm blir mekanisk rutin, blir självförälskelse:

Trans? Extas? Jag ryser alltid av obehag när jag hör de orden i samband med konst.

Det som saknas är sval-heten<sup>97</sup>

Kanske finns en antydning av detta sjungande i ”Skenet av Marsyas”, och härav den starka reaktionen i den senare dikten: ”så hypnotisk din ton / Håll nu upp!”

Den kraftigaste sparken riktas dock mot hur poeten lät sig hänföras av grymheten och våldet: ”Det kallas tortyr / och du kan heta parasit”. Hela dikten är en kommentar till ”Skenet av Marsyas”, och rad för rad tas den tillbaka. De negativa attributen, som är ägnade poeten själv, haglar: ”det är vidunderligt / att se detta som skönt” och ”ja, det är vidrigt / kallt / att känna så // du är hemsk / k”.

På så vis kan ”Marsyas, åter” läsas som en palinod, en dikt som tar tillbaka åsikter och känslor som yttrats i en tidigare dikt, som när Stesichoros i sin palinod om den sköna Helena tar tillbaka sitt tidigare hävdande att det trojanska kriget var hennes fel.<sup>98</sup>

På ett annat ställe i *Tal och regn* står det också: ”kromeriz och tavlan av den flådde / är du inte klar med / liksom detta sorgliga intresse för knotor”.

Poetens fascination för Marsyas öde skulle kunna ha slutat med palinoden ”Marsyas, åter”. Det är så politikerna gör. Palinod. Pudel. Men poeter? Nej, denna poet tycks ”inte klar med” satyren Marsyas än. Inte *på långa vägar*. Alltså återvänder hon dit i boken *Tre vägar*, i avsnittet ”Konstvandringen”. Och det är med vandringens hjälp som frågan kring sår och lidande

äntligen

börjar röra på sig

på

riktigt

”Konstvandringen” är den sista av de tre delarna i *Tre vägar*. Om den första delen, ”Svartmålningen” kretsar – ja, poeten använder själv detta verb som ett möjligtvis specifikt kvinnligt sätt att röra sig kring sina ämnen; stöta och blöta, inte komma över, utan ständigt återvända, slita, streta – den kretsar kring återvändandets rörelse, samtidigt som den också vill röra sig framåt, genom att undersöka olika aspekter av att ”svartmåla”. Den konkreta svartmålningen av hennes dikt som står i Hägersten på en skylt. Svartmålning som när en kritiker öser mörker över ens ord. Och svartmålning som när den svarta gallan tar ens inre rum i besittning. Samtidigt *kretsar* denna första del kring en barndom, ett hem, en mor.

I den andra delen, som till stora delar är satt som en dikt, drar sorgen genom orden. En skarp saknad och hon, du, havet. Modern-havet som alla kvinnliga författare måste dras med från att vi lär oss stava till namnet Duras. ”Strandränderna” heter denna del, och den handlar om döden. Om någon som *gått* bort. Ur tiden. Medan strandränder tvärtom blir tecken som aldrig går bort, går ur. De som präglats i kroppen, likt natur, havets vågor, flyktiga men outplånliga. Jag läser ”Strandränderna” både som en plats och en rörelse som förknippas med en modersgestalt, samtidigt är den ett slags ”revisiting” av boken *Stränderna* från 1989. Den bok som tidigt formulerade ett slags mot-poetik och en vilja att skrapa rent, den flåendets estetik som Anders Olsson iakttar genom Frostensons författarskap. Mot metaforen, mot liknelserna. Och ändå, vad gör, *gjorde*, *Stränderna*? Den kretsade, den gick runt.

”Strandränderna” målar vidare på dessa rörelser som är havets och moderns, punkten och linjens.

I ”Konstvandringen” använder sig Frostenson av prosa för att sätta språket i rörelse – ty det är rörelse som står i centrum för texten, rörelse och gående. Diktjaget beger sig ut på vandring, och målet är Tizians tavla, ”Flåendet av Marsyas” som hänger i Kromeriz. Hon ska se den på riktigt, ”i v e r k l i g h e t”, och påbörjar gåendet med att ta farväl av en döende älskad.

Jaget i texten både går och uttrycker gåendet genom språket med emfas. Gåendet går genom orden och meningarna: ”jag hade *gått* miste” och ”Först *gick* jag för att säga farväl”, ”Vi *går* in i ett mörker!” (117), ”Å låt *gå* – Sekunderna efter är vi i det andra rummet och han högt i mig, så långt upp det *går* att nå.” (130, genomgående min kurs). ”Det finns ingen lösning här. Bara *gå*.” (117) Exemplet är otaliga, spridda över sidorna. Gåendet är inskrivet i texten och bankar fram en ny rytm som kan gå flera vägar samtidigt.

I Frostensons diktning har teman och motiv ofta samlats genom språkets fonetiska skikt, som till exempel i dikten ”Sveden” i *Tal och regn* där svenska språkets e- och ä-ljud blir en samlande nod. Dikten är delvis en uppgörelse med vår tids ”nätspråk” och skenande anglicismer, men den visar också att poetens arbete består i att utmana – inte lamentera – det utarmade språkbruket samt att avlägsnandet av några diakritiska tecken knappast kan stoppa en poet.

Men i ”Konstvandringen” är det inte det fonetiska som binder samman, primärt, utan gåendet självt – vikten av varje steg en tar på vägen. Detta förpliktigar. Så får jaget också skavsår på hälen och blir flådd, som ett slags minimal poetisk rättvisa. Hur då?

Här finns i vanlig ordning en fonetisk ljudbild som läsaren måste vara uppmärksam på. Vi vet till exempel att ett ord hos Frostenson aldrig bara är ett ord. Ett ord är också en ort, rot, ro, tro, bo, bort osv. På samma sätt drar ordet ”gå” med sig en massa grus och damm där det går fram genom *Tre vägar*: ordet ”går” går genom gråt – grå – sår – så – spå – spår – rå – tår – åter.

Så är ”Konstvandringen” visserligen en konstvandring, på ett konkret plan, men den är också en *kors*vandring. En vandring som måste kännas i hela kroppen för att bli skrift, alltså motsatsen till ”orden på nätet”, de som skrivs ”utan att det kostar något, utan att det tar tid och känns i hela ens kropp”.<sup>99</sup> Vandringens fysiska

påtaglighet och smärta går djupare än diktjagets lilla skavsår på hälen. Konstvandringen blir en korsvandring som stretar sig genom minnen och död, förlust och skrift, bild och längtan.

Och Marsyas? Hur var det då äntligen för diktjaget att ”se, s e i v e r k l i g h e t: faunen Marsyas hänga upp och ner i ett träd”?<sup>100</sup> Vandringen dit är delvis delirisk, språket genombrutet av infall, lek, men också desperation; det är inte längre diktjaget som kretsar, utan det är döden som kretsar kring henne. När diktjaget väl står där, öga mot öga med den upp-och ner-hängande faunen, kommer gamla diktrader från ”skenet av Marsyas” åter. Hon värd-erar dem, om de är giltiga eller ej, om de är sanna. Men denna kyliga procedur utmynnar i ett ”Ja ja ja”, en fullkomlig öppenhet. Jaget lägger sig, hela kroppen, nedanför tavlan och möter faunen öga mot mun, mun mot öga. Det är ett slags rening som sker, en besvärjelse-befrielse som kan ses som det sista steget i denna vandring kring Marsyas.

Men är det detta möte ”i v e r k l i g h e t” som är det avgörande för hur poetens dans med såret och lidandet ska avslutas? Nej. Det som slutligen ristar en skillnad mellan att veta och att se, att se och att sjunga, är mötet med Salomon. Poeten möter Salomon direkt efter mötet med Marsyas, och det är här smärtan verkligen får konturer

Salomon är en person av kött och blod. Inte en mytisk figur. De möts på en buss. När diktjaget ser Salomon och lyssnar på hans ord, en flykting, en vandrare som fått kämpa för sitt liv över stormande hav, båt- och människospillror, inser hon att hon endast förmår se, men inte leva sig in. Hennes blick erkänner: att se är inte samma sak som att veta, och inlevelse är turistens lilla privilegierade lögn. Poeten närmar sig också diktaren Ovidius exilort samtidigt som hon läser hans *Tristia*, och inser att ”[o]rden kan jag komma nära, men bilden. Inte. Människan bakom förblir osynlig. // Jag lever mig aldrig in i något mer.”<sup>101</sup>

Jag skrev tidigare att ett skrivande i den elfte timmen inte är ett påbud om att skriva om sina förluster, utan snarare ett slags skrivande utifrån dödlighetens horisont. I ”Konstvandringen” läser jag skrivandet i den elfte timmen som förskjutningen från *inlevelse* och ”att leva sig in” till accepterandet av dödens närvaro i språket.

Det är i laddningen och kontrasten mellan mötena med Marsyas och Salomon som den elfte timmens akuta temporalitet synliggörs som mest. Mötet med Marysas producerar ett hänfört språk, igen, som närmar sig språket i dikten ”Skenet av Marsyas”. På så vis är mötet med tavlan ”i v e r k l i g h e t” ett slags återvändande. Till den första dikten. Till den första hänförelsen. Men nu med en försäkran: det är på riktigt. Hänförelsen är motiverad, sann.

Mötet med Salomon däremot beskrivs med ett försiktigt språk. Nyktert, varsamt. I denna försiktighet ryms också duet: ”Det var hans ansikte du skulle se / Jag vet att du har sett det. Inifrån. Verkligen”.<sup>102</sup> På något vis förskjuts härmed vandringsen mål. Det var inte (enbart) Marsyas som poeten åkte för att träffa. Det var Salomon, och kanske härigenom ett nytt sätt att adressera duet. Ett lugn. Mötets förvandlande kraft signaleras med det radikala ingreppet i språket: ”Efter mötet med Salomon kan jag inte använda ordet vandring mer”. Poeten tvingas förskjuta sitt ordbruk – ordet vandra kan hon hädanefter inte tillämpa på sin egen gång, efter att ha sett Salomons smärta.

Skrivandet i den elfte timmen är inte bara ett skrivande i dödens ljus, utan ett skrivande där döden lämnar sina ärr i språket. Det betyder också att den utlämnade inlevelsen – att inte leva sig in – *inte* betyder mindre passion. Det betyder att lämna utrymme för dödens tid och närvaro i språket.

När dödsbudet sedan kommer och döden är ett faktum, lägger sig ett lugn över texten. Kretsandet och irrandet avstannar. Deliriet är borta, yrseln och hänförelsen, ruset. En avklarad ton urskiljes. Här kan en dra sig till minnes några rader från *Skallarna* från 2001: ”Men måste inte det döda höras – eller måste det åtminstone inte höras att jag vet att döden där i orden finns?”<sup>103</sup> Tio år senare hörs den tonen i *Tre vägar*, oåterkalleligt, men den låter inte som en skulle kunna tro. Inte i förstone söndertrasad av förlust och sorg. Utan med förtröstan, tillförsikt till orden, språket och varandet. Det klingar av Inger Christensen i bokens allra sista uppslag: ”mörkret finns / och ljuset finns / du finns och inte finns / aprikos-träden finns snart vid Svarta havets rand / blommande”.

Vad säger då Frostensons tre nedslag hos Marsyas om konstnärens relation och ansvar inför att porträttera Andras lidande?

De säger något om tid. Att det kanske inte räcker att skriva "i djurets ögonblick dikten förvarad" för att få denna märkliga tid att verkligen kännas, verka. Frostenson är en poet som är myck-  
et medveten om språkets performativa inverkan – hon använder dock inte det ordet. Men hon har skrivit, om Björlings diktning till exempel, att den är "Skrivande, aldrig beskrivande, nej sällan omskrivande ett ting utan frammanande det. Varande, uttalande".<sup>104</sup>

Och frammanandet, att få något att bli, kan kallas för ett performativt språkarbete. Och kanske är det det som delvis saknas i en vacker rad som "i djurets ögonblick dikten förvarad". Den ljuder och betyder, men hur känns den? Hur känns den i kroppen? Hur känns djurets ögonblick?

Frostensons tre nedslag hos Marsyas kan läsas som ett stort och mödosamt arbete mot just "djurets ögonblick". Det är ett språkarbete som inleds i stillsam hänryckning, men som sedan måste förnekas och tas tillbaka, i "Marsyas, åter". Den tredje stationen är förvandlingen av punkten till väg, dikten till prosa, samt en förskjutning av förståelsen av Andras lidande. Hur då? Genom tid, och genom sår. Tiden som har gått, tiden det tar. Såret som inte är hälsens skavsår men den nära, nära döden. Skrivandet som bokstavligen tar kropp här på pappret, som sorg. Ett jag som går bort, som måste gå bort på sin vandring, när duet går bort. Det finns en plågsam men nödvändig symmetri här, *som är språkets och poesins*: Jag går bort, du går bort. Att kanske inse detta: såret är inte en punkt, utan en väg: den väg där människan både börjar och slutar.

Litteraturvetaren Lilian Munk Rösing har sagt: "att vara kastrerad är att vara en människa". Vad menas med det? Jo, Munk Rösing beskriver hur kastrationen är det som drar upp gränserna mellan den mänskliga varelsen och världen utanför, den händelse som ger kontur och gestalt åt våra liv, och framför allt ger oss språket. Kastrationen skär ut separata kroppar ur moderssymbiosen, och "lägger sina symboliska snitt i det stora urkötet".<sup>105</sup> Den gör oss till språkliga varelser och till subjekt, men den är också ett sår, "ett sår i vår narcissism, i våra fantasier om att vara eller kunna allt".<sup>106</sup> Och den som tror att hon kan eller är allt, är "avskuren från möjligheten att inträda i en etisk relation till andra."<sup>107</sup> Men, understryker Munk Rösing, även den som är oförmögen att se den Andra som kastrerad misslyckas med ett etiskt förhållningssätt; en av de farli-



gaste fantasierna som finns är inbillningen att den Andra ”har allt”, allt det som en själv saknar; ett liv fyllt av njutande, kärlek, makt, rikedom etc. Munk Rösing uttrycker utan omskrivningar: ”Varje föreställning om den andra som okastrerad är oetisk”.<sup>108</sup>

Kastrationen är hur psykoanalysen uttrycker att gränser är avgörande för människans livsvillkor, den är människans ”erfarenhet av ändlighet”. Insikten om att vi alla är dödliga, sårbara ligger till grund för den psykoanalytiska etiken, liksom för existentiellismens etik, men, menar Munk Rösing, begreppet ”kastration” förmår också belysa hur köttet, kroppen och anatomin ger betydelse åt vår erfarenhet av dödligheten.<sup>109</sup>

I dikten ”Skenet av Marsyas” blir satyren/djuret delvis föremål för människoblickens projiceringar. Djuret som en metafor samt projektionsyta för mänskliga begär eller längtan är ett återkommande motiv inom både konst och litteratur, och bilden av Marsyas riskerar slå över i en igenkännbar idealisering: den Andra såsom bärare av en alternativ sanning, en ursprunglig frihet.

Men synen på satyren förändras under resans gång. Om Marsyas i dikten ”Skenet av Marsyas” delvis reduceras till ett redskap för att framhäva människosjälens nyanser, förskjuts dess betydelse gradvis för att undergå en fullkomlig förändring när vi kommer till ”Konstvandringen”.

Kastration talar om kroppen och om såret som den delade grunden för en etisk relation, och denna kan knappast synliggöras bättre än i Frostensons vandring med Marsyas. Poetens resa med Marsyas lidande har transformerat punkten till linje, och rummet till en väg. Det som började med en ekfras har blivit kropp, rörelse. Det är inte museibesöket i sig, det vill säga att poeten antligen får se målningen på riktigt, som får gestaltningen av Marsyas lidande att klinga sant, inte museets slutna rum. Nej, det är något mer, och annat. I ”Konstvandringen” känner vi inte Marsyas lidande, poeten tycks ha gett upp om det, om ”inlevelsen”, men vi känner däremot diktjagets utmattade, sorgtyngda kropp. Den kämpar, stundtals släpar och krälar den sig fram. Och överallt på boksidorna rinner såret vidare. Ibland går det att tala om, ibland inte. Det är Salomon, modern, dödsbudet och ja, Inger Christensen som ger kropp åt den flådde Marsyas. En ekfras går i kras. Så går poesi till. Kommer och går från okända vägar, spår. Sid-sår.

Djurets ögonblick – det lät så uppfordrande i slutraden av dikten ”Skenet av Marsyas”. Först nu känner jag djurets ögonblick. Hur? Självklart behöver poeten inte leva Marsyas öde för att få skriva om det. Jag kräver inte att se Katarina Frostenson flådd inpå bara benet. Kräver inte att poeten blir ett djur. Gammaltestamentlig bokstavstrohet som kräver absolut symmetri är ohållbar inom poesi. Alla som någon gång arbetat med att försöka översätta känsla till språk vet att förskjutningen redan är inskriven i originalet. Poeten behöver inte ha levt exakt samma smärta som hon skriver om. Det finns talrika lysande exempel på det motsatta förhållandet. Perec skriver om förintelsen utifrån sin erfarenhet av att *inte* ha varit där. Istället opererar han i *Försvinna* bort den vanligaste bokstaven i det franska språket – ett språkligt ingrepp som i kraft och omfattning närmar sig det ofattbara, det otänkbara, och kanske är det endast härigenom som en glimt av förintelsens favorit kan förmedlas – i mötet med det ofattbara. Med andra ord: poesin påbjuder inga tvång att leva det en skriver, eller att exakt dela samma sår. Men *det måste finnas en delad smärtpunkt*, en genklang och en insats som känns.

Vilken är i så fall den delade smärtpunkten i ”Konstvandringen”? Den gemensamma punkt som gör att poeten kan närma sig Marsyasgestalten på ett vis som verkliga känns?

Svar: gravitation. Det som tynger, det som drar neråt, fallandets rörelse, och hängandets. Det är *hängandet* som är mest kroppsligt påtagligt i den Marsyas-gestalt som framträder i Frostensons ekfras, inte flåendet, inte våldet, utan tyngden av hängandet: ”Du är underbar / där du hänger”, ”tung frukt / lodrät ner bunden vid benet i den / urgamla drömmen att hänga ur träden”, ”du hänger likt honom fast motsatt”. Hängandet är det som upprepas flest gånger i ”Skenet av Marsyas”, och det är härigenom som kroppen blir påtaglig, materiell. Således är det *tyngden* i målningen som på något vis måste översättas och ta boning även i den betraktande kroppen – vilket inte sker i ”Skenet av Marsyas”: här finns hänförelse och inlevelse, men själva betraktandet tycks inte ha en egen kroppslighet. Det har den däremot i ”Konstvandringen”. Konstvandringens kropp är en kropp som känns, och har tyngd. Här lyckas poeten komma nära inpå Marsyas hemska öde genom att

själv genomleva tyngden och skriva fram gravitationens tryck genom vandrigen, gåendet. Den känns i benen, knotorna, kroppen som mals ner, tvingas ner mot marken av sorg, ålder och utsatthet. Läsaren känner med varje ben i kroppen en kropp som ristats med dödlighet. Den tyngden. Denna tyngd utgör ett exempel på det som jag skulle vilja kalla för *den delade smärtpunktens figuration*. Det är en figuration som försöker adressera ansvarets gest inom skrivandet. Med denna förkroppsligar diktjaget sin sorg, sin tyngd, sitt sår. Gravitationens tunga lod.

Men – Frostenson vore inte den poet hon är om hon hade nöjt sig med detta tillrättalagda sammanfall; det vill säga den Andras tyngd + min tyngd = välgrundad och etiskt ansvarsfull poesi. Om det fanns formler som kunde garantera poeten en säker plats hitom parasiterande och exploaterande skulle dessa samtidigt garantera henne en säker plats i kategorin ”dikt som sömnpiller”. Konflikten *risk – ansvar* aktualiseras ständigt i den intressantaste konsten, och åläggandet av påbud har väldigt lite med poesi att göra, hur etiskt och politiskt akuta de än må vara. Poesi kan där emot ställa frågor av en etisk art, den kan undersöka och närma sig frågan om Andras lidande på ett sätt som svårligen har någon motsvarighet utanför konsten. Poesi blir poesi i klivet ut mot de riskfyllda gränserna.

Det jag försöker säga är: jag tror att den delade smärtpunkten – gravitationen och tyngden i ”Konstvandrigen” – är avgörande för hur poetens långa färd med Marsyas blir till ett etiskt försvarbart stycke konst, att denna delade smärtpunkt är det som till slut förmår läsaren att känna risken, insatsen och hur såret materialiseras som kropp i läsningen. Men det som gör ”Konstvandrigen” till stor dikt är kanske snarare hur denna delade smärtpunkt öppnas och *utmanas* av den rörelse som är gåendets.

Vandrigen är det som motverkar men också ger liv åt det som strävar ner i jorden. Om tyngdens kraft är tecknet för dödens rörelse, ner i jorden, graven, är vandrigen den rörelse som trotsar döderna och som vill liv, trots allt. Vandrigen drar i en annan riktning, horisontellt, längs med jordens yta, den sträcker, tänjer, drar ut  
fallet, tyngden, lodet  
och omskapar  
blir

väg utsträckning i  
tiden

Härmed skrivs också det kommande in i den temporala rörelse som har varit kretsandets och återvändandets.

Jag menar att det är denna dubbla rörelse som slutligen också ger kropp åt "djurets ögonblick". En kropp som både är tecknet för dödligheten och livet. En kropp som känns. När gåendet, vandringen, kroppen, såret samt den egna dödligheten skrivs in i det fallande ögonblicket, då, och först då, känner läsaren djurets sällsamma ögonblick. Men det är ett ögonblick

*som inte går över*

ett ögonblick som ringlar över femtio sidor

I "Konstvandringen" skriver poeten i den elfte timmen. Det är en temporalitet som förenar ögonblicket med sårets levda erfarenhet, kroppens tyngd och vandringens rörelse och därför spränger dik- tens ramar, rinner ut ur målningen, bildar en klarröd rännil som leder ut ur museet, blir en väg. Det är inte något som går över, utan något som går. Pågår. "Efter mötet med Salomon kan jag inte använda ordet vandring mer. Men jag måste fortsätta gå." (155)

eller, med Anne Carsons ord:

Ett sår avger sitt eget ljus  
säger kirurgerna.  
Om husets alla lampor släcktes  
skulle man kunna vårda såret  
i skenet som det självt utsöndrar<sup>110</sup>



### Kapitel 3: Främmande tider – ett (queer)temporalt perspektiv på motstånd och främlingskap

Att närma sig det främmande utifrån  
ett temporalt perspektiv.

Kan icke-krononormativa temporaliteter fungera som  
motstånd och motståndsstrategier för kroppar som definie-  
ras som avvikande eller främmande?

Att närma sig de andra historierna  
via konstnärlig verksamhet och i synnerhet skrivande,  
eftersom dessa praktiker har en potential att få icke-  
krononormativa kroppsspår att framträda.

Först en presentation av queer temporalitet  
som ett instrument med potential att beskriva och  
omdefiniera främlingskap.  
Sedan en presentation av temporala redskap/grepp  
som kan ha en subversiv potential.  
Via en diskussion kring frågan om tid och njutande,  
och vilken kritisk och/eller subversiv möjlighet som  
njutande erbjuder, följer slutligen en diskussion  
om det konstnärliga skrivandets möjligheter att få  
icke-krononormativa kroppsspår att tala.



## Inte var, utan när blir vi främlingar

Främlingskap är en kategori som ofta konstrueras i spatiala termer som en fråga om plats, diaspora, förflyttningar, geografi eller exil.<sup>111</sup> Begrepp som heterotopi, mellanrum och det tredje rummet har använts flitigt för att beskriva meningsproduktion i förhållande till alteritet och främlingskap.<sup>112</sup>

Jag undrar dock om frågan om främlingskap skulle kunna formuleras utifrån andra kategorier, och på vilka sätt?<sup>113</sup> Ty främlingskap är inte enbart en geografisk eller rumslig angelägenhet, det kan också vara att känna som om en lever i en annan tid än alla andra. Ett annat tempo, i en annan historia. I så fall skulle ett fruktbart alternativ till den spatiala beskrivningen kunna vara att närma sig främlingskap i termer av tid. Även om en rumslig definition alltid kommer att vara aktuell, finns det en risk att fastna i rumsligt statistiska kategorier. En sådan fälla är till exempel dikotomin innanför-utanför, det vill säga föreställningen att främlingskap automatiskt är förenat med utanförskap, vilket kraftigt förenklar främlingskapens problematik. Främlingen kan, som vi har lärt oss av Julia Kristeva, vara främlingen som vi härbärgerar inom oss, hon kan vara fienden inuti som hos Baudrillard, eller *the mimic man* som är så lik en själv att vi börjar längta efter den radikala skillnaden.<sup>114</sup>

Att tala om främlingskap som en temporal företeelse, som akroni eller anakroni, möjliggör en gestaltning av det främmande som både är hemma och borta, här och där. Det främmande såsom något oändligt närliggande.

Om vi närmar oss främlingskap som ambivalens och rörelse och inte som en statisk egenskap, och tänker identitet i termer av temporala överlagringar istället för en mängd olika rum, förändras också relationen till historia och futuritet. Att tänka paus, hiatus, fördröjning, istället för mellanrum, gräns och veck ger konturer och förankring åt temporala begrepp som förändring, men kanske också åt njutande, begär och ansvar.



En närliggande problematik handlar om historia – vems historier är det som skrivs, och varför? Hur kommer vi åt de andra historierna? Och hur har de i så fall traderats?

Först några ord om hur begreppen främlingskap, främmande, och även främpling används här. Avsaknaden av en tydlig begränsning och specificering av begreppet främlingskap är delvis ett resultat av oförmåga, delvis medveten eftersom textens projekt i viss mån försöker följa tankar som skär rakt igenom givna identitetskategorier (se vidare min disussion om figurationen Andra samt disidentifikationen). Därmed inte sagt att jag skulle vara intresserad av att avskaffa kategorier, eller att texten strävar efter att rasera gränser. Hela denna bok utgår från ett våldsamt erkännande av skillnad, men inte en skillnad som formuleras utifrån den hegemoniska likhetens krav eller behov av skillnad, utan en skillnad som måste formuleras inifrån skillnaderna själva.<sup>115</sup> Härav avståndet från närmare definitioner inledningsvis. För när jag skriver ”våldsamt” menar jag våldsamt. Och de flesta av oss vet vad som händer när vi kombinerar våld med viljan att snabbt definiera. Bättre då att vara kvar i ett våldsamt sökande. Ett begär.

### Queer time: mot krononormativitetens dolda tekniker

På samma sätt som en kan queera andra företeelser, är *queer temporality* ett sätt att problematisera den norm som styr vår tidsuppfattning. En av de mest inflytelserika teoretikerna inom området är Jack/Judith Halberstam som har undersökt icke-normativa logiker och organiseringar av samhälle och identitet, samt förkroppsliganden och aktiviteter i tid och rum.<sup>116</sup> Queer temporality avser en viss typ av temporalitetsmodeller som framträder inom det post-moderna när vi lämnar den borgerliga familjens, reproduktionens, trygghetens och arvets temporalitetsmodeller. Med Halberstams ord är queer temporality ”den mörka nattklubben, det perversa bortvändandet från den narrativa koherensen” som vi förväntas följa i vår vandring från ungdom, äktenskap, reproduktion osv.<sup>117</sup> Queer temporalitet skapar nya utvecklingsberättelser, och rubbar den förment naturliga ordningen.

Queer temporality är också det ämne som Elizabeth Freeman tar sig an i sin inflytelserika bok *Time Binds*. Här undersöker hon hur temporal och sexuell dissonans berör varandra, och beskriver hur den normativa tiden, krononormativiteten, är ett slags teknik genom vilken institutionella krafter kommer att likna kroppsliga fakta: dolda rytmer, en temporal erfarenhet som tycks naturlig för dem som privilegieras av detta.<sup>118</sup> En tid som reglerar sina subjekt, sorterar, disciplinerar och underkastar dem inte bara under den linjära klocktiden, utan också en förment "naturlig" biologisk, reproduktiv tid, där hela ens liv indelas i vissa utvecklingsfaser utifrån föreställningen om framsteg. En tid som utdefinierar avvikelser med epitet som gammeldags, lillgammal, omogen, brådmogen, infantil...

Krononormativiteten danar subjekten till duktiga reproduktionsapparater, samt till effektiva samhällsmedborgare. För Pierre Bourdieu är själva frågan om kulturell tillhörighet en fråga om timing. Han visar att subjektivitet härrör från bemästrandet av kulturella temporala normer som att fördröja, överraska och pausa. Att vi präglas av institutionella och kulturella rytmer som förvandlar oss till läsbart kött.<sup>119</sup>

Ett av de mest radikala bidragen till queer temporality återfinns i Lee Edelmans *No future*. Enligt honom kan queerhet aldrig handla om att "vara eller att bli, utan om att förkroppsliga det Realas rest inom den symboliska ordningen".<sup>120</sup> Och namnet för denna rest är, enligt Jacques Lacan, *jouissance*. Edelman binder samman *jouissance* med sitt begrepp *sinthomosexualitet*. Sinthomosexualiteten är det som "vägrar fantasins lockelse, vägrar futuritetens löfte om att laga varje reva i verklighetens klänning med trådar av mening".<sup>121</sup> Men det kanske mest provocativa av allt är att Edelman utmanar den automatiska investeringen i framtiden som gestaltas av bilden av barnet.

Många kritiker har reagerat på negativitetens centrala plats i Edelmans tankar, att sinthomosexualiteten, som historikern och genusvetaren Sara Edenheim formulerar det, "är en identifiering med negativiteten, men inte en position utanför den symboliska ordningen".<sup>122</sup> Och att Edelman menar att det är en etisk position, vilket är extra kontroversiellt eftersom "ingen förväntas acceptera eller begära en position som det förkroppsligade objekta och utslutna".<sup>123</sup> Men Edelmans poäng är att många misstär sinthomet

för att vara en plats som garanterar mening, det vill säga att vi tror på det, istället för att identifiera oss med det. Att identifiera sig med det handlar om att erkänna att subjektet inte är mer eller mindre än sitt (meningslösa) sinthom, medan premissen för subjektets bedrägliga tro är vägran att acceptera att den Andra också är bristfällig.<sup>124</sup> Enligt Edelman inskrivs härmed en ”tro på att temporal varaktighet i sig ska resultera i förverkligandet av mening”.<sup>125</sup> Sinthomosexualiteten däremot motstår en sådan tro; den reducerar alla signifikanser till bokstäver och insisterar på *jouissance*, istället för mening.

Här är det på sin plats att ställa sig frågan: vad finns det för anledning att föra in queer temporalitet i en mer generell diskussion kring hur främlingskap konstitueras i termer av tid? Hur motiverar jag min betoning av queer temporalitet istället för, säg, Homi Bhabhas pedagogiska samt performativa tid?

Ett queert perspektiv blir i detta fall produktivt eftersom det förmår splittra en enhetlig bild av vad främlingskap är, och därmed i bästa fall motverka att främlingskap stelnar i en fixerad kategori. Genom att belysa krononormativiteten som (bio)politisk makt synliggörs hur kategorierna tillhörighet och främlingskap inte gör halt inför kroppens yta utan ristas djupt i köttet.

Att närma sig konstruktionen av främlingskap i termer av queer tid innebär att våra associationsbanor tvingas avbrytas, ta andra vägar. Exempelvis blir den neutraliserande jämförelsetermen ”likhet” mindre intressant om vi utgår från ett temporalt begrepp. Det vill säga: det blir svårt att skilja de som är främlingar från de som inte är det med blotta ögat. På så vis kan även stereotypens kraft motverkas. Genom att föra in ett temporalt begrepp splittras den invanda bilden av främlingen – ty det finns inte längre *en* bild, istället finns överlagringar, fragment, skeenden. För det andra: queer tid, i synnerhet i Edelmans tappning, erbjuder ett radikalt motstånd mot en alltför lättvindig identifiering av främlingskap sett enbart som identitet, samt främlingskap koncipierat som en plats utifrån vilken subjektet garanteras en viss mening. Och detta är kanske den största utmaningen av alla: rädslan inför tomheten, meningslösheten, och att den sköra lilla spillra av identitet som jag utifrån en spatial förståelse av främlingskap erbjuds, kanske är meningslös – det vill säga att inte ens få tillgång till *marginalen*.<sup>126</sup> Istället är/blir jag: främlingskap utan några

garantier, utan några privilegier, inte ens det lilla tröstpris som positionen som "offer" eller "underordnad" ibland frestar med i form av ressentiment och ett givet underläge (vilket ju utifrån en spatial eller linjär förståelse av positioner åtminstone medför förmanen att den enda vägen är framåt och uppåt). En yttersta konsekvens av detta torde vara en diskussion om hur vårt postmoderna, senkapitalistiska globala samhälle producerar "artificiella Andra" på löpande band. Den problematiska fabriceringen av offer och lidande i namn av främlingskap och utanförskap motverkar en djupgående förståelse av främlingskap, genom att annektera just platsen för mening och istället placera en ställföreträdande och ytlig mening där, det vill säga en som är rakt igenom avläsbar, begriplig och framför allt konsumerbar. Frågan vi måste ställa i dessa sammanhang är: vem tjänar på det? Knappast det främlingskap som framför allt definieras av sin obegriplighet och oläsbarhet.

Den temporala definitionen skär rakt igenom kategorier och bildar ett sår i den krononormativa existensen. Elizabeth Freeman uttrycker utmaningen så här: "Att försöka spåra icke-sekventiell tid som också kan skapa en tillhörighet och varaktighet för subjekten, men som kanske är osynlig för det historiserande ögat."<sup>127</sup>

Med detta sagt har jag också implicerat att tid skapar samhörighet, en samhörighet som kan te sig starkare än geografisk gemenskap. Tidens spår ristas i köttet, och framställer sig som något naturligt, vilket ytterligare stärker krononormativitetens gemenskap. Och de som utesluts är inte enbart identifierbara genom hudfärg, kön eller sexualitet, utan för att de är uteslutna ur denna tid.

I alla samhällen existerar performativa temporala ritualer som har en sammanlänkande funktion. Exempelvis den tysta minuten, som är en temporal, performativ akt då en grupp människor, ett kollektiv, under en minut stannar upp och "sörjer" tillsammans i tystnad. Michael Azar skriver i *Den koloniala bumerangen*: "Den tysta minuten delas sedan mellan de tysta. Denna handling [...] är i själva verket en symbolhandling som signalerar vilka subjekt som tillhör varandra och ingår i samma gemenskap."<sup>128</sup> På så vis återförs det som skulle kunna ha varit ett subversivt sätt att visa på krononormativitetens konstruktion – genom att visa upp denna rämna i tiden, att stanna upp och *känna* tillsammans i tystnad sida vid sida med främlingar – till något igenkännbart då det reduceras till ett redskap för att underblåsa exempelvis nationell identitet.

När den tysta minuten passerat lämnas vi undantagslöst kvar med frågan: Vilka liv är sörjbara och vilka är det inte?<sup>129</sup>

## Temporalitet som motstånd: kroppen som inskriptionsyta – en tvetydig figur

Om idén om främlingskap kan belysas av ett närmande i temporala termer, och om främlingskap i någon mån alltid delvis är konstituerat av kamp – kamp om tillhörighet, identitet och erkännande – om det är så vill jag ställa följdfrågan: hur skulle alternativa temporaliteter och sätt att vara i tiden kunna fungera som ett motstånd i denna kamp? Skulle ett förändrat sätt att tänka kring tid kunna öppna upp för nya politiska synsätt? Hur kan vi tänka tid och motstånd? I detta avsnitt vill jag uppsöka några av de motståndsredskap som avvikande temporaliteter kan erbjuda.

Idén om kroppen som inskriptionsyta, som ett material som underkastas diverse former av disciplinära regleringar och kontrollfunktioner, är idag nästan lika sönderskriven som själva kroppen i fråga. I likhet med hur dessa inskriptioner normaliserar våra kroppar så att den korrekta meningen skrivs in – precis som i Kafkas *I Straffkolonin* – riskerar upprepningen av denna bild också att neutralisera våldsutövningen till att bli en god illustration, ett illustrerande (undervisnings)objekt. Det finns något djupt lockande i bilden av kroppen sedd som inskriptionsyta. Kanske för att den är konkret i överkant och därmed riskerar att snubbla ur sitt teoretiska (symboliska) ramverk och ner i ren bokstavlighet. Men istället för att följa objektifieringens väg och skapa en fetisch, kan vi ta fasta på just ambivalensen; potentialen att vara både teoretiskt verktyg och objektet för detta teoretiska verktyg. Bilden av kroppen sedd som inskriptionsyta pekar mot en punkt där den prydliga uppdelningen mellan teori och teoretiskt objekt riskerar att sammanfalla, kollapsa; det ena finns implicerat i det andra eftersom språket inte är ett slutet system, utan alltid läcker. Härmed blir figuren ”kroppen som inskriptionsyta” svårhanterlig men också utmanande för varje forskare som är intresserad av språkets performativa nivå: hur språket inte bara beskriver utan också skapar verklighet.

Inskriptionerna ser till att vi bli meningsfulla på rätt sätt, och att vi därmed, såsom bärare av dessa meningsfulla kroppar, också

för vidare den rätta meningen till nästa generation. Men, menar Elizabeth Grosz, om våra kroppar genomkorsas av makt, mening och kunskaper, kan de också utgöra en plats för motstånd.<sup>130</sup>

Kroppen som inskriptionsyta och som slagfält är starka bilder, men båda två riskerar som sagt att tömmas på sin subversiva potential genom slentrianmässig avkontextualisering och upprepning. I enlighet med min tankegång ovan vill jag försöka närma mig dessa bilder genom att starkare aktivera deras inneboende ambivalens. Dels genom att ta fasta på kropparnas temporalitet, och dels genom att ta fasta på inskriptionens själva materialitet; skrivakten som en faktisk händelse.

Ett begrepp som återkommer i många analyser av förhållandet mellan kropp och inskription, är upprepning. Hos Judith Butler till exempel är det möjligheten till felcitering, det vill säga upprepning med en skillnad, som möjliggör förändring, och det är *iterabiliteten* hos lagen, handlingarna, som både stadfäster och undergräver sin egen maktfullkomlighet.<sup>131</sup> I Butlers tappning är förskjutningen och den subversiva möjligheten något som hägrar i framtiden.

Men om vi skulle utgå från en avvikande temporalitet i undersökningen av inskriptionernas upprepning? En temporalitet som inte bara ser förändring i termer av ett framtida löfte, utan något som möjligtvis också skulle kunna utverkas i det förflutna, eller i nuet?

Här är det värt att minnas Julia Kristevas tankar kring revolten och återvändandets figur, samt Fanny Söderbäcks betoning av den återuppsökande rörelsen.<sup>132</sup> För att få tillgång till den levande futuriteten och det löfte som där hägrar, krävs enligt Söderbäck ett återuppsökande av det förflutna som måste gå genom det som den linjära tiden har trängt bort, nämligen kroppen. Det kroppsliga garanterar den rörelse som varken den linjära eller cykliska tiden kan erbjuda och öppnar upp för ett förnyat sätt att se både det förflutna, nuet och framtiden.<sup>133</sup>

## Kroppars tid

Men vare sig vi betonar ett aktivt och repetitivt återuppsökande i det förflutna, eller förmågan till ständig förskjutning av lagens

upprepade inskriptioner av/på kroppar, kommer vi inte undan att också kropparna i sig inkorporerar tid på skilda, subjektiva vis; tid inverkar på kroppar, men kroppar äger också olika temporaliteter som tar sig olika uttryck. Då är min fråga: hur ser den tid ut som dessa två modeller för upprepning-med-en-skillnad förutsätter hos sina kroppar? Vad är det som säger att den temporalitet som kropparna materialiserar ens *har tillgång till* ett förflutet att återkomma till? Eller en framtid att vända sig till? Och vad är det som säger att "performativ subversivitet" ens är en produktiv strategi, om den förutsätter ett tydligt före och efter? Båda modellerna implicerar kroppar för vilka både det förflutna och framtiden är mer eller mindre intakta kategorier.

Låt oss göra ett tankeexperiment. Låt oss föreställa oss en temporalitet som är perforerad av revor, eller som kanske har en spiralliknande struktur, och där upprepningens återkomst blir en återkomst till det som aldrig är detsamma. För den som inte inkorporerar en linjär temporalitet blir upprepningen något annat än Butlers framtidstillvända löfte, eller för den delen psykoanalysens ständiga återkomst. Annorlunda uttryckt: för kroppar som bär på historier som är icke-koherenta, osammanhängande eller fragmenterade, eller vars framtid inte präglas av tanken på utveckling eller framsteg, blir upprepningen aldrig bara en återkomst, ty det som återuppsöks garanterar inte ett igenkännande. De förskjutande rörelser som den performativa eller den revolutionära tiden utlovar kan visserligen äga rum, men kan lika gärna utebli. Ty vad är ett återuppsökande för den som aldrig känner igen sig i den historia hen har tvingats inkorporera? Eller för den som ingen historia har? Som har "glömt bort" sin historia av olika skäl. Det finns grupper av individer som inte har någon tillgång till identifikation med den stora linjära Historien, men inte heller till den lilla, återuppsökande, ty bådadera stöder sig på idén om en plats antingen i en minneskultur eller i en given genealogi: fäder och söner, mödrar och döttrar. Det kan bero på allt från avsaknad av nationell tillhörighet, avsaknad av kulturell tillhörighet, av närvaron av familj, föräldrar, till vad som helst som kortsluter tanken på framtid och/eller historia; frånvaron av en plats förankrad i historien.

Det jag vill framhäva här är två saker: dels att det svårigen går att kringgå betydelsen av den kroppsliga materialitet som dessa alternativa temporaliteter ger upphov till, eller för att

uttrycka det krasst: vi kan inte bortse från inskriptionernas underlag. Med andra ord: när disciplinerande inskriptioner möter dessa kroppar möter de också ett annat skrivunderlag, en annan (temporal) materialitet. Och alla som någonsin skrivit vet, att om skrivunderlaget förändras, om teknologin för förmedlingen av information och kommunikation förskjuts, förskjuts också meddelandets innebörder.

Det andra som jag vill framhäva är glömskans arbete i dessa kroppar. Ingen undgår inskriptionerna, men när det inte finns samma beredskap för att placera dem, i form av intakta kunskapsstrukturer för hantering av linjär temporalitet, så innebär inskriptionerna inte nödvändigtvis en reproduktion av (dominerande) kunskaper och ideologier. Kroppen blir en plats för inskription, men verkställer samtidigt ett uttraderande, och en glömska. Inskriptionerna blir otydliga, främmande, föränderliga och aldrig riktigt igenkännbara. En kropp som aldrig lär sig, som glömmar och uttraderar. Som att skriva i sand, eller i vatten.

Utan att fastna i utopiska visioner om dessa kroppar, skulle jag ändå vilja föreslå att eftersom de inkorporerar temporalitet på ett annorlunda sätt, kommer också de disciplinerande inskriptionerna som de undergår att anta nya och förskjutna innebörder.

Vi vet att glömska kan vara ett verktyg för de dominerande kulturerna att tränga bort mindre, marginella historier. Men ibland *kan* vi använda härskarens redskap för att rasera hans eget hus. Glömska skulle kunna vara ett sådant redskap.<sup>134</sup> Istället för minne, sår och återkomst kan en strategisk eller selektiv glömska operera som ett brott mot en dominerande minnes- eller sårkultur som kanske är och förblir enbart sår för vissa kroppar.

## Motmärkningen och konstnärlig praktik som kunskapsmetod

Om vi accepterar att alternativa temporaliteter, queera temporaliteter, förmår dislokalisera innebörden av lagens inskriptioner, utgår vi fortfarande från att kroppen är en tämligen passiv inskriptionsyta där det möjligtvis kan ske felskrivningar, samt att lagens upprepningar, i bästa fall, deformeras i sitt möte med en oigenkännlig materialitet. Men om vi snarare vill betona subjektets agens, måste bilden av inskriptionen kompliceras.



Det vore vanskligt att med enbart vilja och kraft förändra inskriptionernas innebörder, även om det vore praktiskt. Tanken på att skriva om, skriva över, felcitera och att medvetet missuppfatta är frestande, men svår att realisera på ett konkret plan, utan att trivialisera diskursens makt. Likaså är glömskan, vars heuristiska värde på sin höjd sträcker sig till dess flyktiga och tillfälliga form, knappast ett uttömmande eller tillräckligt svar på frågan om motståndsstrategier.

Men ett sätt att tillvarata subjektets agens i frågan om temporalisering och inskription, är att ta fasta på de inskriptioner som faktiskt säger något annat. Inskriptioner som kanske framstår som oläsliga, obegripliga eller som nonsens inom den förhärskande kulturella ordningen, men som i ett annat ljus – eller, utifrån en annan fokalisering – kan framträda som meningsfulla. Ett exempel på ett alternativt närmande är det konstnärliga skapandets optik. Det innebär att konstnärlig praktik kan utgöra *en metod för att avläsa och urskilja tidigare oläsbara politiska och kroppsliga praktiker*, som den förhärskande diskursen annars missar. Det här har två implikationer. Dels att konstnärligt arbete är värdefullt, inte bara för de objekt eller produkter som det producerar, utan också i egenskap av en praktik som i sig producerar nya sätt att närma sig och tillgodogöra sig omvärlden – en kunskapsprocess. Och för det andra: att det konstnärliga arbetet är ett *redskap* för att urskilja/utvinna den alternativa kroppsliga inskription som jag kallar för motmärkning. En *motmärkning* handlar om att förmå de historiska, förflutna praktiker vilka, i likhet med de disciplinerande och reglerande praktikerna, har skrivits in i våra kroppar, att få dem att börja tala igen, men inte som ”rena minnen”. Genom att adresseras från en annan plats – inte från historieskrivningens eller biografins positioner, utan från konstens fält – sätts de i rörelse och förmår aktivera glömda, bortträngda betydelser. Det vill säga om kroppen har varit en plats för lagens och disciplinerandets inskriptioner, så har den också varit en plats för motståndet mot dessa inskriptioner, för kampen och striden. Om det är så som vissa hävdar att medicinen, psykologin, mentalvården, flyktinghanteringen och så vidare är platser för en fortsatt reglering och normalisering av våra kroppar, så skulle litteraturen och konsten kunna vara platser för traderingen av ett motstånd. Där alternativa inskriptioner tillåts tala. Inte för att kroppen där skulle ”befrias” eller för att kreativiteten är frigörande på något vis, kanske rentav

tvärtom. Men genom performativa förskjutningar i form av ett upprepat arbete med det språk som formar oss, blir litteraturen (och konsten) den plats som förmår rubba och omförhandla positionen utifrån vilken vi kan tala, samt sätten vi får göra oss hörda på, såsom talande varelser.

Inom litteraturen och konsten kommer vi till tals ”på andra sätt”. Relationen mellan kropp och tal, tal och skrift, kropp och representation, representation och skrift och så vidare, rubbas, rivs upp och skrivs om. Samtidigt som alla de tidigare inskriptionerna bevaras palimpsestiskt på huden. De tidigare inskriptionerna, vittnet om att en kamp har ägt rum, kommer att fortsätta göra sig hörda genom litteraturens och konstens lyssnande. För det är kanske lyssnandet – inte uttrycket – som vittnar om att något har ägt rum. Detta ”något” lämnar nästan inga spår i diskursen, förutom som ett slags hemsökelse som tvingar oss att börja lyssna med alla våra sinnen för att höra vad det är för praktiker, tal och kroppar som har undanträngts av och med tiden.

I en artikel om feministisk historieskrivning skriver Claudia Lindén: ”Att läsa är att tala med spöken”. Utifrån Jacques Derrida närmar hon sig spöket som upprättas ”i ett mitt emellan och som därmed kan utmana all binär logik”.<sup>135</sup> Lindéns spöke utmanar genom att dess närvaro påbjuder motstånd, och inte enbart underkastelse eller avvisande.

I förlängningen är det kanske detta motstånd – kravet på ett svar i form av omtolkning, som också sammanbinder spektralitet med ett etiskt ställningstagande – eller som Carla Freccero uttrycker det, ett ”begär som härrör från en annan tid och ställer ett krav på nuet i form av ett etiskt imperativ”.<sup>136</sup> Spektralitet förbinder händelser och känslor som är temporalt skilda från varandra och kan därför möjliggöra en etik som överbryggar tiden. En kraftfull manifestering av spektralitetens etiska utmaning står exempelvis att finna i Toni Morrisons lysande roman *Beloved*. Här förkroppsligas en moders historia och ofattbart smärftulla förflutna av ett spöke som kommer tillbaka i form av en ung flicka. Spöket är av kött och blod, och är dels ett slags inkarnation av slaveriet, och dels moderns döda dotter. Dottern dog av moderns händer när de var på flykt undan slavägarna, för modern ville hellre se sin dotter död än att växa upp som slav. Moderns utmaning är hur hon ska ta hand om detta bråkiga, obegripliga spöke som kommit tillbaka i form av en tonårig flicka. Hur skapa ett utrymme

för henne – i sitt liv, i sitt hjärta – och den ofattbara smärtan som ligger i deras gemensamma historia.

## Tid, historia och njutande: föreställningar om främlingen

Om vi med Elizabeth Grosz antar att kroppar är relevanta för våra kunskapsstrukturer; och om vi accepterar Elizabeth Freemans åsikt att kroppar till och med kan utgöra en metod i sig, så undrar jag över njutningens plats inom kunskapsstrukturer och framför allt konstnärlig kunskapsproduktion.<sup>137</sup>

Vad är njutning? Luce Irigaray skulle kanske svara: njutning är tid.<sup>138</sup> Hur kan njutande få en funktion inom konstnärlig kunskapsproduktion? Och hur skulle njutande överhuvudtaget kunna ses som en del av ett motstånd? Hur berör tid, njutande, främlingskap och motstånd varandra?

För att närma mig frågan vill jag först placera in sambandet mellan främlingen och njutande i ett idémässigt sammanhang, nämligen stereotypens och (van)föreställningens. Det finns tre dominerande föreställningar om främlingen som cirkulerar i vår samtid och är extra intressanta här. Enligt den första finns det en tendens att se främlingen som enbart sår; här har vi offerrollen och konstruktionen av ändlösa artificiella Andra. Blicken som endast vill erkänna främlingen om hon lider samt är i behov av vår hjälp.<sup>139</sup> Enligt den andra föreställningen är främlingen en tillgång: hon kan lära oss något, hon kan erbjuda oss något som vi inte redan har. Här har vi den multikulturalistiska approachen. Den tredje föreställningen om främlingen handlar om njutande: främlingen som latar sig hela dagarna, tar våra pengar och bidrag och dessutom våra kvinnor.

Vi har alltså tre olika föreställningar som är problematiska på olika sätt. Frågan som en ofta måste återkomma till, och som också förtjänar att ställas i detta sammanhang är: Vem tjänar på det? Så, vem tjänar på bilden av främlingen som lider? I vår samtid tycks *andra* och lidande höra ihop. *Andras* lidande har blivit vardag, kanske rentav ett dagligt behov. Och även om långt ifrån alla håller med Jean Baudrillards beskrivning av ”The new victim order”, där “[t]he misfortune, wretchedness and suffering of others

have everywhere become the raw material and the primal scene”, så finns det ett oroande och njutningsfullt intresse för andras lidande i vår samtid.<sup>140</sup> Det är en illusion att tro att offerskap är något som konstitueras av en enskild individs lidande, när det i själva verket ofta är en konstruktion som kräver minst två termer: lidandet samt begäret efter den andres lidande. Hos Baudrillard hänger det ihop med globaliseringens utplåning av ”äkta andra”, medan författaren och kritikern Susan Sontag snarare vill betona betraktarens etiska ansvar inför åsynen av andras lidande.<sup>141</sup> Att andras lidande hur som helst är centralt för hur vi konstruerar dem, går dock inte att överbetona.

Svaret på frågan om vem som tjänar på att vi ser de andra som en tillgång som kan lära oss något nytt, kan te sig mindre självklart. Men detta synsätt, hur uppskattande det än verkar, är egentligen enbart en upprepning av en av förtryckets urscener som Audre Lorde har beskrivit i följande ordalag: ”Dagens kvinnor nödgas fortfarande sträcka sig över den manliga okunskapens avgrund för att utbilda männen om vår existens och våra behov. Detta är ett gammalt och grundläggande redskap för förtryck som håller den förtryckte sysselsatt med härskarens intressen.”<sup>142</sup> Härigenom reduceras främlingens skillnad till en snyggt paketerad accessoar som går att lära ut, likt origami eller tårtdekoration. Främlingen blir avpolitiserad, blir bara ”intresse”, vilket leder till att maktrelationen osynliggörs och reproduceras i lugn och ro.

Slutligen: Vem tjänar på att den andra konstrueras i termer av njutning? Något av det mest irriterande som finns är att tvingas bevittna oförtjänt njutning. Det kan vara den bortskämda kusinen som njuter av godiset som han snott av sitt yngre syskon, det kan vara grannen som redan har en fin bil och som nu vräker sig i sin nya, ännu finare bil. Det kan vara Emma Bovary som ligger hemma och läser romaner och latar sig samtidigt som hon föraktar och bedrar sin hårt arbetande man som försörjer henne. Lilian Munk Rösing har utförligt diskuterat hur den konstitutiva bristen hos var och en av oss kan leda till o censurerade fantasier om den andra, samt till fantasin om att den andra har allt; en oändlig tillgång till njutning.<sup>143</sup>

Oavsett om vi ser den andras njutning på ett positivt sätt – levnadsglad, dansar bra, tar dagen som den kommer – eller på ett negativt vis – förökar sig som kaniner, tar våra kvinnor, våra

pengar och våra bidrag – har de sitt ursprung i samma grundfantasi om den andra som någon som ohämmat vältrar sig i ett njutande som vi övriga förnekas. Och båda grundar sig i en oförmåga att se den andra som ett, med Munk Rösings ord, *kastrerat* subjekt – som jag tidigare nämnt – det vill säga en oförmåga att erkänna och se den andra som märkt av den brist som karakteriserar alla talande varelser inom den symboliska ordningen.

Fantasin om främlingens njutning kan härmed sägas utgöra motbilden till främlingen som sår. Båda vanföreställningarna är lika onyanserade, men njutningens potential är dock politiskt underskattad, till skillnad från det flitigt använda begreppet sårbarhet.<sup>144</sup>

Men hur kan främlingens njutning ses i termer av subversiv potential, utan att en förfaller till stereotypa nidsbilder som endast bidrar till att understryka en populistisk retorik?

Jo, genom en alternativ temporalisering. Njutning som enbart koncipieras enligt linjär (eller cyklisk) tid förfaller enkelt till pornografi, eller i bästa fall reproduktion. Om njutning ska vara något som utmanar dessa båda ordningar, vilka på olika vis förkroppsligar (hetero)krononormativa ideal, måste vi närma oss den genom en radikalt annorlunda temporalitet.

## Att njuta historiskt

Liksom sexualitet är njutning historiskt – dess materialitet är inte *ett*, utan kan beskrivas i termer av *found material* – återvinning, recycling. Här aktualiseras också frågan om vad, i en historia, som har ett högt historiskt värde och som vi därmed förväntas ta med oss till nuet, och vad som tvärtom ses som värdelöst, inte återvinningsbart eller brukbart – dåliga, billiga, skamliga, förtappade material – det vill säga händelser, minnen, historier och skeenden som vi, bryskt uttryckt, borde ha kommit över och lämnat på historiens sophög.

Varje gång vi närmar oss frågan om förflutna erfarenheter, identiteter eller skeenden som inte lyckas skriva in sig i den stora historien, finns den underliggande värderingen att ”detta är något en borde kommit över” eller, detta är marginellt, betydelselöst, futilt, eller bara passé. Det som här avses är bland annat historier och förflutenheter som inte längre räknas som behöriga eller giltiga på en ny plats eller i en ny kontext. Ett exempel är erfaren-

heten av krig, flykt eller förföljelse som på en ny plats reduceras och förminskas samt förväntas ”gå över”.<sup>145</sup> Det kan också vara identiteter: nationella identiteter som förväntas gå över i och med ett nytt medborgarskap. Eller könsöverskridande identiteter som förväntas gå över i och med ett vuxenblivande.

Men inskriptionerna av förflutna erfarenheter, liksom äldre kunskaper, finns naturligtvis kvar i kroppen och fortsätter att genljuda och ge resonans, och detta gäller inte bara sårande och smärftfulla inskriptioner, utan också inskriptioner som en gång var förenade med njutning, men som inom ett krononormativt paradigm antingen undanträngs eller måste framställas som skamliga eller plågsamma för att ens bli acceptabla.

Hur kommer då dessa njutningar till tals? Genom vilka alternativa temporaliteter kan de komma till uttryck?

Njutande är förknippat med att ge sig hän, att glömma bort tid och rum, sig själv, i en förnimmelse av lust- och olustsensationer som överlappar varandra och är svåra att särskilja. Det kan kopplas till sexuella och fysiska praktiker, konstnärliga praktiker, eller överhuvudtaget praktiker där jaget på en och samma gång kopplas bort i en glömska av sig själv och förnimmer en intensiv och förhöjd känsla av närvaro.

Njutandet förmår sammanföra vitt skilda tidpunkter, epoker och känslor i ett heterogent, amorft och intensivt nu. Olika känslor och tidsregister kommer i beröring med varandra, och härmed kan njutandet bli en plats, inte för bearbetning av trauman, utan för att komma i kontakt med historiska identitetsskapande praktiker. Ett exempel på sådant njutande är transgressiva sexuella praktiker, som sadomasochism. Den sadomasochistiska praktiken kan skapa en kontakt med erfarenheter som inom den krononormativa ordningen är mycket avlägsna, eller otänkbara; det kan till och med innebära att engagera sig i samma strukturer som i vardagen förtrycker dem. Härigenom kommer de inblandade i beröring med identiteter som har glömts bort eller bortträngts, identiteter som är skamfulla eller ovälkomna i vardagen, men som just här, just nu, inom den transgressiva praktiken, antar nya betydelse. Sadomasochistisk praktik, med dess intrikata temporala spel, omlokaliserar känslor av skam, lidande, njutning och uppgörelse.<sup>146</sup> Här tillåts de inblandade att möta och ikläda sig sina mest fruktade identiteter: stereotyperna, det skamliga, underordningarna,

men i form av en symbolisk och symbolskapande praktik som genererar en möjlighet till omförhandling.

## Dubbla inskrivningar: exempel på skrivandets tid

Även konstnärliga praktiker kan karakteriseras av deras sätt att inkorporera alternativa temporaliteter i förhållande till njutande. Att skriva, till exempel, är en praktik som sublimerar den kroppsliga njutningen och förskjuter den till representationens domäner – men en sublimering som, åtminstone om vi talar med Julia Kristeva, för kvinnans del och kanske för alla de kroppar som definieras som kropp i första hand, inte är riktigt fullbordad. Det vill säga – kroppens spår finns kvar i det skrivna.

Skrivandets tid handlar inte bara om det tämligen bokstavliga motståndet mot en krononormativ uppdelning av tid i arbete och vila som kan uppnås genom att praktiken kan äga rum på natten, i mellanrummen, i pauserna och så vidare. Nej, skrivandets tid är också en fråga om vilken tid som skrivandet genererar, och hur skrivandet också producerar och förändrar tid (på grund av att det etablerar en relation till njutning).

Skrivande kan utgöra en inskrivning, men är också att skriva sig ut. När skriver vi oss ut? När kroppen tillåts tala, och bokstäverna är trogna kroppens rytm. Att skriva sig ut är därmed en dubbel rörelse: det betyder att skriva sig ut *genom att skriva sig inåt*, i ett lyssnande. Lyssnandet är skrivandets foder, det som ger bokstäverna mening och förankring. Med andra ord: om författaren vänder sig in mot kroppen i ett lyssnande som är troget kroppens ton, förmår hen skapa ett tilltal som också kan överbrygga kroppens gränser och ta sig ut.

Denna dubbla rörelse medför en fördröjning, osynk. Och i denna dubblade inskrivning tar bokstäverna form: orden som skrivs är fodrade av kött, av personlig historia.

Hur kan en sådan skrift se ut?

### *Skrivandets tid: exempel ett*

Ett exempel är romanen *Dockan Bella* av den franska författaren Nina Bouraoui.<sup>147</sup> Romanens yttre form bär likheter med dagboks-

anteckningar, men dess modus gestaltar ett skrivandet i den elfte timmen. Hur då?

För det första är huvudpersonen en nattlig varelse – jag föreställer mig henne som en inkarnering av Cixous nedstigande författare. Hon lever i, med, och för natten. Där söker hon ett hem och en tillhörighet. Men natten är mer än så. Den vibrerar av liv, den är en kropp, ett slags moderskropp som konstituerar den subjektivitet där skrivande, njutning och tid korsar varandra: ”Orden måste täcka kroppen, som natten” eller ”Jag skrev om sorgen i en kropp som böjer sig. Jag skrev om nattens långsamhet. Jag skrev på ett kärleksspråk.”

Att tillhöra natten betyder att göra avkall på att vara en del av en traditionell genealogi: ”Jag står utan familj. Jag har inga andra syskon än den osynliga nattens.” Meningen ekar av Cixous: ”Författaren skriver som vore hon eller han i ett främmande land, som vore hon eller han en främling i sin egen familj”.<sup>148</sup> Men Bouraoui går längre. Hennes Bella är inte bara främling i rummet, utan även i en temporal bemärkelse: den linjära tidens utveckling tycks inte ens tillämpbar på denna nattliga kropp: ”Jag har förlorat min ålder.”

Är natten ens tid i *Dockan Bella*? I så fall en tid som förkroppsligas: ”Natten är en kropp som jag bär”, och som förvandlar: ”Man återvänder aldrig från natten. Man återvänder aldrig från händerna som öppnar. Jag är formad.”

Natten är varken linjär eller cyklisk, den är en återkomst men utan återvändo: ”Efter natten kommer det andra nätter. Det är min röda cirkel”. ”Alla nätter är oändliga”.

I *Dockan Bella* är natten den tid där vissa subjektiviteter dans, träder fram. Ett mörkrum som förmår framkalla en alldeles egen kropp, den enda uthärdliga, den som skulle härbärgera både begäret, skrivandet och livet. Det finns en nästan plågsam tvångsmässighet i återkomsten till natten, om och om igen. Det går att skönja en bräcklig längtan, men ändå en benhård envishet i fasthållandet och återkomsten till natten. Som om den måste rymma allt det som inte ryms på dagen, det som kräver mörker för att synas. Natten är skapandets och begärets. Förvandlingarnas tid. En skev tid, den enda tiden. Jaget tycks vilja installera sitt eget nattliga rike genom dessa anteckningar, med denna passion, med sin kropp som om och om igen iscensätter världen som natt, kroppen som natt, skrivandet som natt.



Att huvudpersonen Bella är en Orfeus som nedstiger till underjordens natt, framgår redan i den första dagboksanteckningen: ”jag går in under jorden, jag går in i min kropp, natten är ett brinnande inferno [...] jag söker en flicka”. Redan i denna inledning ser vi hur rörelsen ner också är en rörelse *in*: sökandet i nattens värld är avhängigt ett sökande inåt. Bellas sökande instituerar från första början den dubbla rörelsen som i samma gest både måste vända sig inåt – i ett självreflekterande lyssnande samt registrerande av skrivandets nu, samtidigt som texten tecknar konturerna av ett yttre narrativ: natten, klubbarna, mötena.

Det som framträder i och med förskjutningarna mellan dessa två nivåer är två versioner av natten: i *Dockan Bella* finns en ständig glidning mellan det som Maurice Blanchot benämner den första natten och den andra. Den första natten är flyktens och extasens natt. Den andra natten, däremot, är inget en kan fly från. Den är en erfarenhet av existensens tvång, den som naglar fast poeten i sömnlöshet och vaka.

Det är denna dubbla inskrivning av natt som installerar den elfte timmens tid: en tid av både vardag (varnatt?) och omöjlighet. De dagliga detaljerna tar form mot natten utan återvändo. På så vis är Bella både nattfjäril och orfisk poet. Men ännu viktigare: i och med den dubbla inskrivningen, den som rör sig både ner och in, som både är ett nedstigande och ett inre sökande, förkroppsligar hon *både* Orfeus och ”den dunkla punkt mot vilken konsten, begäret, döden och natten tycks sträva”, dvs Eurydike.<sup>149</sup> Vad är det Bella söker i natten? ”jag söker en flicka”. Och vad är det hon finner? Det kan jag inte svara på, men hon fortsätter med att skriva, fortsätter att vara en nattlig varelse, en poet.

### *Skrivandets tid: exempel två*

Ett andra exempel på ett skrivande som arbetar med en dubbel inskrivning är Marguerite Duras *Det är allt*, en bok som är skriven tätt intill kroppen, i dödens skugga.<sup>150</sup> Den aktualiserar på ett akut vis skrivandet i den elfte timmen, den är ett skrivande i den elfte timmen, en skrift som speglar en dödskamp. Läsaren ställs härmed återigen inför det etiska dilemmat som består i betraktandet, *läsandet* av en annan människas död. Vilken blir min, läsarens, position?

*Det är allt* är en tunn, laddad skrift som tycks artikulera en pågående relation till den Andra – den Andra förstådd som alteritet och futuritet, det ständigt ankommande.<sup>151</sup> Relationen till den Andra genomsyrar också relationen till bokens övriga huvudaktörer: Yann, och döden. Dessa relationer är märkta av rädsla, fruktan, men också: ovillkorlig kärlek. En absolut etik kan skönjas i och mellan de korta raderna i *Det är allt*: det är en skrift som erkänner att den aldrig kan känna eller omfatta den Andra (varken döden, Yann eller jaget självt). Denna insikt artikuleras hud mot hud med det banala och med ett språk som med Julia Kristevas ord möjligtvis kan kallas för icke-katharsiskt. Här ligger också textens storhet. Köttet talar, ordens glanslösa materialitet kommer till tals, och dessa ord är kanske de enda som förmår säga något om det ogripbara som vi kallar för död.

Boken väckte starka reaktioner när den gavs ut i Frankrike, efter författarens död. Jag kan förstå det. Den väcker fortfarande starka reaktioner. Varför? Är det den gamla vanliga fascinationen inför Andras lidande? Vårt onständiga intresse för sår? Delvis, men inte enbart, vill jag tro. *Det är allt* placerar läsaren inför det som jag kallar för revans ögonblick – när en reva i vardagen öppnas och vi står öga mot öga med det reala. Men det som sedan händer är att revan inte sluts så snabbt som vi kanske hade önskat. *Det är allt* låter sig inte på ett enkelt vis förvandlas till en konsumerbar bild, till en ”upplevelse”. Nej, den river isär något, på riktigt. Jag skulle vilja påstå att den till och med skulle kunna klassas som ”farlig” litteratur – eftersom den gör något med läsaren. Något oåterkalleligt. Den är på sätt och vis det ultimata exemplet på performativ litteratur, eftersom den i grunden förvandlar vårt förhållande till Andra. Men i vilken riktning vågar jag inte spekulera om.

Så varför njuter vi av detta? Är det för att vi står i den kittlande skuggan av något ”autentiskt”? Ett ”verkligt” lidande i dödens närhet? Jag kan naturligtvis inte tala för alla läsare. Jag kanske inte kan svara på det heller. Men skriften iscensätter en dubbel uppmärksamhet som både är riktad mot det ankommande, den Andra, i en öppen gest som närmar sig ett etiskt förhållningssätt, men också nuet: skrivandets nu, författarens nu. Om läsaren ska kunna se skriften som något mer än spridda dagboksanteckningar, måste hon placera sig där, i den fördröjning eller osynk som texten upprättar, och därmed också erkänna sin egen brist och sitt eget

ansvar. Här möter läsaren sin dödlighet och det hot/löfte/arbete som det innebär att oåterkalleligen överlämna sig till den Andra. Är detta ett njutande? Möjligtvis. Möjligtvis inte.

## Kroppen: en dubbel strategi

Att njutningens organisering av tid har sin förankring i kroppen skulle kunna betyda att de subjekt som oftare identifieras utifrån sin kropp och sin kroppslighet har bättre tillgång till alternativa temporaliteter. Det vill säga de Andra. Främlingarna. Inte för att de/vi skulle vara mera kropp, men för att vi, gång på gång, tvingas tillbaka till kroppen som ett materiellt faktum, omöjlig att bortse från: att vara en kropp istället för att ha en. Vare sig vi vill det eller ej så har vi tvingats reflektera över dess betydelse. Det viktiga är att inte låta denna skillnad essentialiseras, utan snarare bli ett redskap, en styrka (men utan att för den delen glömma bort att härskaren faktiskt *kan* besegras på sin egen planhalva).

Kroppsligheten tvingar fram en dubbel strategi – att skriva med kroppen, men också mot den; att skriva mot en framtid, men alltid tvingas tillbaka till, bromsas upp av, kroppens realitet. Kroppen som redskap är ett fundament i allt konstnärligt arbete, åtminstone om en i hela sitt liv har identifierats som kropp.

Den är både svaghet, styrka och metod. De alternativa temporaliteter som vissa kroppar inkorporerar eller påtvingas, kan på liknande vis skapa ett utrymme för motstånd. Ett motstånd som kanske är mer kraftfullt än många andra motståndsformer, eftersom, med Freemans ord, ”det som hindrar former från att stelna, är tid. Det är de ofta lekfulla anakronismerna [...] som fungerar som portaler för andra användningsområden och bruk”.<sup>152</sup> Genom att utforska alternativa temporaliteter tar vi ett steg närmare ett njutande, konstnärligt och kroppsligt kunskapssubjekt.





## Kapitel 4: Förskjutningar 1

Språket är vårt hem, ett hem som rör sig

När orden börjar röra på sig,  
om vikten av temporaliseringen av nyckelbegrepp  
i bemärkelsen att återvända till, omskapa  
gamla, teoretiska begrepp

till exempel utsätta heterotopi  
för en  
temporaliserad nyläsning

men även Freuds gamla "Det kusliga" –  
jag visar med hjälp av Kapten Nemos bibliotek  
hur detta begrepp på *ren svenska*  
borde översättas till  
en teori om det hemska

Jag gör också ett försök att närma mig ordet hem och dess  
specifikt svenska förskjutningar  
i denna tid  
vår tid  
Kanske kan den kallas för  
den elfte timmen?



*There is no there there*

There is no *there* there  
sa hon, poeten som skrev *Everybody's Autobiography*  
om platsen där hon bott som barn och tonåring  
vilket betydde ungefär att staden Oakland i Alameda County, CA  
betraktad på fyrtio års avstånd samt utifrån den europeiska exilens  
privilegium  
framstod som fullkomligt tömd på bildning och kultur  
Men vad menade hon  
*egentligen* med orden  
there is no there there  
poeten vars röst Ernest Hemingway jämförde med ett  
stycke kött: "hon brukade  
vråla  
av skratt, rakt ut. Hon hade ett skratt som  
en biff. Hon älskade biff"<sup>153</sup>

Jag vet inte så mycket om Hemingway, och inte mycket mer om  
Gertrude Stein, men jag vet en hel del om längtan efter att  
leva drömmen i Paris  
att fylla munnen med underbart  
kött  
men också  
känna sig och känna sig exakt  
*som kött*  
Åh varför är himlen så grå över Porte Maillot  
och varför lyckas jag inte skilja mellan  
*viande* och *chair*  
dvs köttet en äter och köttet en är  
Ge mig en portion hull, s'il vous plaît  
ja, från grisen, säger jag och de franska utropstecknen till  
kypare upplöses i en svärm av  
frustande spott



De förstår inte att på svenska existerar inte riktigt den distinktionen

Det var därför jag lämnade mitt  
hemland *in the first place*  
någonstans måste gränsen gå fastslog jag  
flyttade till Paris  
utan en tanke på att gränser har en tendens att  
röra på sig

Men frågan som svävar över hela denna dikt är: Vad är det egentligen med Paris och författare?

Jag vet inget om exil skulle aldrig våga ta det ordet i min mun  
det är ett ord som fordrar mer av sina kroppar  
som till exempel jord eller blod  
Det enda jag vet något om  
är kött

Alla platser  
jag någonsin  
känt  
har jag känt via kött, levande  
pulserande  
men det finns  
oändligt många sätt att slukas på  
I Paris måste det göra ont  
det vet poeterna  
hat och ändlöst lidande  
Så varför längtar vi  
och återvänder ständigt hit?  
Jo, som Baudelaire skulle sagt ”för att  
tukta ditt sorglösa kött” Je t’en prie  
skär ut en bit  
det är för språkets skull och för  
poesin

Jag bara utgår från att Hemingway var avundsjuk på Stein eftersom han inte förstod sig på poesi så är det ofta med manliga prosaister och som om inte det skulle räcka råkade hon dessutom vara en

kvinna vars begär på intet vis var riktat mot honom och jag antar att det var droppen för Hemingway så för att hämnas jämförde han hennes skratt med en biff och sedan tillade han att hon älskade biff och implicerade därmed en kannibalistisk autoerotisk böjelse och aj ja det måste verkligen ha träffat

Det *finns* dock en förbindelse mellan mindre välfunna biff-liknelser, kvinnor och exil, men Stein uttrycker det mycket elegantare there is no there there hur något som en gång var ett hem kan förvandlas till en plats som inte ens är *där* längre Vad kom emellan? Språk kom poesi kom

Hemingway älskade att jaga Och min kvalificerade gissning är att han, liksom jag, hade ett problem med skillnaden mellan viande och chair köttet en äter och köttet en är det liksom händer när en är i exil jag menar i Paris speciellt om en gillar rådjur ungefär lika mycket som kvinnor

Men kanske var Hemingways ord inte menade som hämnd kanske borde de snarare tolkas som ett uttryck för rädsla eftersom poeten Stein sannolikt utgjorde ett hot mot det manliga narrativa jaget med den poetiska läsart hon lanserade som "ett i taget, oh ett i taget är någonting oh ja verkligen någonting"<sup>154</sup> ursäktat mitt rim, jag vill inte göra en så stor sak av det här men Stein är ändå den som sa "What good are roots if you can't take them with you?" Hemingway fruktade rätt och slätt att hon skulle ta hans kött och gå.

Och eftersom han var en prosaist och allt och förväntade sig kausalitet

medan hon föredrog ”ett i taget” hade han ingen aning om vart hon skulle ta hans kött det skulle kunna hamna var som helst längst bak eller näst längst bak i meningen allra längst bak eller kanske

kasseras.  
Bättre i så fall att binda fast köttet i en liknelse. Surra det tätt intill hennes självbelåtna leende. Köra in det i hennes mun när hon börjar skratta. *Där. Där har du.*

Men då skulle Stein förstås sagt  
There is no *there* there  
och fånga liknelsen mellan tänderna, tugga och svälja och ja vråla av skratt

Jag står avvaktande vid sidan om  
försöker härma den store poeten  
ett falskt fniss gurglar i strupen  
”hon fnissade som en biff”  
försöker jag men ger upp  
Det finns inget  
här  
att skratta åt

*Köttet är ledset, ack*, säger jag till slaktaren  
nickar åt  
kotletterna som ligger på rad i kyldisken  
han ignorerar mina ord slår in mitt kött  
först i rosa tunt papper som suger upp blodet och sedan i vitt, tjockt omslagspapper  
*Köttet är ledset, ack!* insisterar jag  
*och jag har läst alla böcker*<sup>155</sup>  
Bra bra, madame, säger slaktaren  
ger mig mitt kött  
jag trycker köttet mot  
hjärtat nej  
jag tar köttet i  
handen, nej, pressar  
det under armen, släpar  
det med mig

tar mitt ledsna kött  
och går

## Hemmet – förskjutningen, gränsen

Någon har sagt, att för dem som inte har något hem, blir skrivandet en plats att bebo. En gång i tiden lät det rimligt. Men ju mer jag skriver, desto osäkrare blir jag. Skrivandet är inget hem, utan en förhandling av hem.

En vän frågade mig: ”Men har du ingenstans som du känner att du hör hemma mer än på andra platser, kanske i S...?” Jag svarade: ”Jo, absolut, men ingen annan tycker att jag hör hemma där, så jag har ett problem.”

Varpå vännen vände ner ansiktet.

Jag kommer från en plats i Sverige som är känd för sin raps och sin rasism. Det är hemma. Mitt hem är språnget mellan gula åkrar och fördrivningen. Jag är alltid i det språnget, vart jag än bor. Detta språng kan utläsas på många sätt, men en av dess betydelser kan skrivas om som *gräns*. ”Gränsen skapar hemlandet”, säger Cixous, i igenkännbar utopisk anda. Anzaldúa svarar: ”Det här är hennes hem / denna tunna egg av / taggtråd”.<sup>156</sup>

När hemmet sträcker ut sig, sträcker sig mot sina egna gränser, är vi redan långt hemifrån, nämligen i förskjutningen: ”Förskjutningen har många skepnader, och är att betrakta som själva vår boning”, säger Trinh.<sup>157</sup> Det är bara genom att skriva in förskjutningens rörelse som ”hem” också kan bli ett hem för dem som inte har något hem.

Jag talar inte om hemlöshet, utan snarare om det ögonblick som Bhabha benämner ”the unhomely”, och som han närmar sig via litteraturen. Vi hör att ”the unhomely” bär släktskap med Freuds *Das unheimliche*, men framför allt knyter begreppet an till ett kolonialt och postkolonialt tillstånd. Och om Freuds ”det kusliga” är namnet på allt det som borde förblivit hemligt och dolt, men som nu kommit upp till ytan, kan Bhabhas ”unhomely” snarare beskrivas som de ambivalenta, intima utrymmen mellan privata och offentliga

rum, förflutenhet och nu, det sociala och det individuella, där en omförhandling av rådande berättelser kan komma till stånd. Men där Freud talar om bortträngning, talar Bhabha snarare om en glömska ”som skapar en ovisshet i hjärtat av vårt civila samhälle”.<sup>158</sup> Begreppet ”the unhomely moment” betonar en tidsaspekt som kan läsas såsom en skillnad skapad i skärningspunkten mellan de rum och historier där vi befinner oss, men som inte bara ska förstås som ett mellan-rum, utan också en mellan-tid; en ”in-between temporality”.

”The unhomely” pekar mot ett liminalt tillstånd, på gränsen mellan hemmet, fiktionen och världen, och detta synliggörs inte sällan i så kallade banaliteter – det yttre. Men, hävdar Bhabha, det är ”just i dessa banaliteter som the unhomely sätts i rörelse, eftersom våldet i ett samhälle präglad av det som bell hooks kallar för ”white-supremacist-capitalist-patriarchy”, slår som mest ihärdigt mot livets detaljer: var får vi sitta och inte sitta; hur får vi leva och inte leva.<sup>159</sup> Den zon av ohemlighet som Bhabha spårar i bland annat Toni Morrisons *Beloved*, och i Nadine Gordimers *My son's story*, lånar sin färg av skymning och gränzoner.

Inskrivningen av en temporal akroni i det som vi kallar hemma visar att det inte råder någon prydlig symmetri mellan det inre och det yttre, hemma och borta, nu eller förflutenhet.<sup>160</sup> Det rör sig. Framtiden blir vår hitre gräns.

Genom inskrivningen av förskjutningens rörelse betonas hemmet – eller *hemma* – såsom gränstillstånd. Kanske blir hemmas släktskap med gräns tydligare, eller åtminstone poängterat, om vi för in Anzaldúas begrepp *nepantla*: ”Nepantla är den okända världen, och att leva i denna liminala zon betyder att *leva i ett ständigt tillstånd av förskjutning* – en obekvä, akut känsla. Många av oss bebor nepantla så stor del av tiden att *den blir ett slags ”hem”*.”<sup>161</sup>

Nepantla är på en och samma gång ett övergångstillstånd som förknippas med ögonblick av kris och kraftig förändring, och något som också kan vikariera som ”hem”. I detta begrepp finner vi återigen en paradoxal sammansättning mellan dels det temporala undantaget och dels *dagligen*. Att vara den övergången, att bebo den och inkorporera den, pekar på hur en avvikande temporalitet – undantagets, krisens – placerar sig mitt i den normativa tiden och gör sig ”hemmastadd” där. Nepantla placerar individen vid en bro, en gräns, en kris, och visar hur hemma får sina konturer genom en inskrivning av förskjutningens rörelse.

En annan bild för förskjutningen av hemma finner vi hos Trinh: källan som färdas.<sup>162</sup> Här blir temporaliseringen av rummet ännu tydligare. Detta är inte någon enkel metafor. När vattnets rörelse skrivs in i ”hemma” transformeras inte bara idén om ett hem, utan också idén om vad som är ”borta”. Med andra ord: dikotomin hemma-borta löses upp. På så vis utmanar inskrivningen av tid – i form av vattnets rörelse – inte bara hemmet som idé, utan också själva grundförutsättningarna för hur vi använder vårt språk (genom binära oppositioner). ”Källan” tillför element av tid och rörelse som dels spränger hemmets rumsliga dimensioner och överskrider bildens begränsningar – de rinner bokstavligen över – och dels angriper grundläggande språkliga strukturer så att idén om ”hemma” och ”borta” förskjuts och inte längre framstår som motsatta. Det är en metafor som spränger sin egen figuration. Den visar hur det politiska är djupt nedlagt i vår språklighet.

## Gamla begrepp, nya innebörder 1 Heterotopin idag: en fråga om pengar och tid

Varför är det viktigt att urskilja hur betydelsen av ordet hem kan förskjutas och förändras? Och hur kan Anzaldúas begrepp nepantla (där undantaget blir ett hem) aktualiseras idag? Jag skulle vilja försöka svara på dessa frågor genom att ta avstamp i två texter: Michel Foucaults ”Heterotopia – om andra platser” och Freuds ”Det kusliga”.<sup>163</sup> Båda dessa texter kan idag te sig tämligen genomtröskade, gammalmodiga och kanske till och med tömda på sina heuristiska värden. Men som jag genom denna framställning försökt visa är jag inte främmande inför det som gått ur tiden, som framstår som förlegat eller delvis obrukbart. Tvärtom tror jag att ett lyssnande på en annan frekvens kan förmå bortglömda röster och teorier att tala på nytt via nya figurationer.

Både ”Det kusliga” och ”Heterotopia – om andra platser” mynnar ut i ett slags haveri där slutligen allt mellan himmel och jord skulle kunna anföras som exempel på deras respektive teoretiska nyckelbegrepp – det kusliga och heterotopierna – vilket också sker. Från att ha varit tämligen noggrann med indelningen av de olika typerna av heterotopier och de principer som styr dem, avslutar Fou-

cault ”Heterotopia – om andra platser” med en uppräknig av en räckta utrymmen som samtliga utgör plausibla heterotopier, utan större urskilning: museer, bibliotek, bordeller, kolonier, båtar ... Freud i sin tur uttrycker en tydlig strävan efter att försöka göra reda för när och varför något blir kusligt, men även här dukar den teoretiska orienteringen mot generaliserbarhet under inför fantastiska, enskilda och högst personliga exempel: upprepningar kan vara kusliga, döden kan vara kuslig, avhuggna lemmar, det kvinnliga könsorganet, utsuddandet av gränsen mellan fantasi och verklighet, att få sina önskningar uppfyllda kan vara kusligt, ensamheten, tystnaden och mörkret etc etc. Men paradoxalt nog skapar de enskilda exemplen ett luftigare utrymme för läsaren där hon kan vistas.

Texternas öppna form möjliggör ett konfessionslöst umgänge för läsaren – hon behöver varken bekänna sig till psykoanalys eller diskursanalys för att träda över deras trösklar.

Foucaults sätt att beskriva heterotopiernas relevans är primärt geografisk och spatial. Det är i relationen till *våra rum* som heterotopierna blir meningsfulla genom att kasta om, störa och rubba den ordning som vi skapat. I heterotopierna ser vi våra rum förvanskade och förvridna, och därmed säger de något om livet och samhället. Klinikerna vill till exempel beskriva var gränsen mellan friskt och sjukt går, och fångelser ger upphov till en specifik diskurs kring frihet.

Foucault försöker som sagt dela upp heterotopierna i kategorier, och en av dessa kallar han för krisheterotopier.<sup>164</sup> Dessa utrymmen är till för att härbärgera människor som befinner sig i en krissituation, eller ett slags övergångsstadium. Krisheterotopierna placeras Foucault primärt i det förgångna, antingen i ”så kallade primitiva samhällen” där menstruerande kvinnor doldes för omvärldens blickar, eller i en modernitet som håller på att tyna bort – 1800-talets internatskolor, äldre tiders militärtjänst. Men Foucault menar dock att dessa gradvis har ersatts av heterotopier som snarare är baserade på avvikelse än på kris, det vill säga platser där vi placerar individer som avviker från samhällsnormen: vilohem, psykiatriska kliniker, fångelser, ålderdomshem.

”Heterotopia – om andra platser” skrevs för ett halvt sekel sedan, och det tappra försöket till uppdelning mellan ”kris” och ”avvikelse” tycks slutgiltigt ha kollapsat. Kanske för att förhållandet

mellan avvikelse och norm inte ter sig lika självklar idag, och för att kris är ett tillstånd som inte längre går att skuffa undan på en särskild avskild plats.

Hur ser i så fall dagens krisheterotopier ut? Eller är det möjligtvis så att krisheterotopin till sin natur har svårt för att samsas med samtidens rytm? Och att Foucaults placering av dem i det förgångna är en funktion av att kris snarare förmedlar en temporal än en spatial omedgörlighet. Att krisheterotopin egentligen inte handlar om andra platser, utan om andra tider.

Ett samtida och aktuellt exempel på en krisheterotopi skulle kunna vara flyktingförläggningen. Den finns mitt ibland oss, är en del av vårt dagliga liv. Samtidigt utgör den ett övergångsstadium, kanske till och med ett undantagstillstånd – nepantla med Anzaldúas terminologi – som tvingar fram en förändring av ”våra” rum. En gissning är också att dagens krisheterotopier förenar både kris och avvikelse – att krisen rentav *skapar* avvikelserna och skillnaden. Varför, och hur då? Svaret har med tid att göra.

Kanske skulle en kunna svara för att vi inte bara skriver

i den elfte timmen, utan att vi också

*lever*

den

här och nu

För vad är det för tid vi lever i

där krisheterotopier, det vill säga de som var menade som

tillfälliga, akuta – som till exempel ovan nämnda flyktingförläggningar – istället riskerar att

*beständigas* bli permanenta<sup>165</sup>

så att kris förvandlas till vardag?

Jo, det är en tid då

kris

inte bara är ett särskilt slags temporal företeelse, utan

en temporal företeelse som kan

*omvandlas till profit*.

Vi tror att entreprenörerna som tagit över driften av flyktingförläggningarna tjänar pengar på att hyra ut dem åt kommunerna,



men, för att citera Anne Carson:

*Det här är den vita verksamheten nu går vi längst bort i korridoren till  
det svarta rummet där jag tjänar de riktiga pengarna*<sup>166</sup>

det vill säga till platsen där

kris

stöps om till

vardag.

Kanske har Bert Karlsson efter sin korta politiska karriär

ägnat all sin tid åt att läsa Levinas

jag skulle inte tro det men däremot tycks

riskkapitalister *generellt*

ha en särskild begåvning för att

omkoppla relationerna mellan tiden, den Andra och etiken

För

det går att tjäna pengar

på att omskapa ändlighet till evighet

det går att tjäna pengar

på att gränsföreteelser permanentas

och kriser beständigas

Se! Det tillfälliga förvaret har nu blivit ditt hem.

Begreppet krisheterotopi är idag inte särskilt användbart

sett enbart i relation till

rum exkludering utanförskap

vi måste läsa det utifrån tid, och speciellt utifrån

pengarnas

tid

Jämför till exempel med den i USA växande och extremt lukrativa  
fängelseindustrin (privatizing incarceration prison profiteering)

Ju fler fångar och längre straff

desto mer pengar att tjäna fetare kontrakt att snappa åt sig

billigare arbetskraft en beläggning på över nittio procent

krävs

för att ett fängelse ska gå med vinst

men helst av allt

överbeläggning

Utöver det uppenbart förkastliga i att krisheterotopier drivs av  
vinstintressen, och det självklara i att inte skapa profit på männ-

iskors rörelseofrihet och krissituation,  
handlar det också om hur kapitalets flöden förvandlar allt i sin  
närhet.

Tid är pengar, har någon sagt, och pengar är tid.

Men det ruskigaste av allt: Pengar inte bara

är tid: pengar

*förvandlar* och

*formar* tid.

En kort sekund kan bli livstid om någon tjänar på det.

En tillfällig kris kan bli kronisk om någon tjänar på det.

Kanske är krisheterotopins viktigaste tankemässiga bidrag idag att  
den kan hjälpa oss att peka på hur

kris

inte längre är ett ord som förmedlar något övergående, tillfälligt  
eller flyktigt utan

tvärtom

ett ord vars själva essens har förvandlats till dess motsats,

något som *inte* går över

Den personliga krisen är inte enbart något

individens

*har* eller tvingas genomgå

den är ett värde som kan lösas in

Akkumulation av

kris = kapitalackumulation

den skapar

flöden och rörelser

Men knappast

dina eller

mina.

Vi har blivit vana vid ett ord som läkemedelsindustri.

Men hur låter ordet fångelseindustri på svenska? Orden skol-  
industri, sjukvårdsindustri, flyktingindustri?

De krasande konsonanterna, det specifikt svenska korta u-ljudet i  
industri –

klingar det bekant? Känner vi ett litet obehag av detta vaga igen-  
kännande?

Klingar det rentav kusligt?

Nej

inte kusligt  
det klingar  
hemskt

bara  
hemskt  
om vi talar  
ren  
svenska  
om vi talar  
ren  
mänsklighet

## Gamla begrepp, nya innebörder 2 En hemska bok eller: litteratur som gör teori

Att Freuds skrift om det kusliga från 1919 har blivit så läst och inflytelserik kan inte enbart tillskrivas dess tankedjup, en egenkap som den delar med i princip samtliga övriga texter i hans teoretiska korpus.<sup>167</sup> Däremot skulle en kunna framhålla textens formella drag, dess prövande essäform. Textens öppenhet, den etymologiska genomgången, de otaliga och varierande exemplen där Freud ömsom förlorar sig i litteratur, ömsom i egna funderingar och kliniska exempel, ger prov på en tankens rörlighet som ju är karakteristisk för essän.

Att ge en bild av det kusligas influenser inom kulturell praktik och teori är omöjligt. De är enorma, oöverskådliga. Jag vill här endast ägna ett par rader åt textens huvuddrag som bakgrund för följande diskussioner.

I "Det kusliga" noterar Freud att heimlich är ett ord "vars betydelse uppvisar en ambivalens så stor att den till slut sammanfaller med sin motsats, *unheimlich*", kuslig, vars mest anslående definition han finner hos Schelling; "*un-h. kallar man allt som skulle ha förblivit i det fördolda och som trätt fram*".<sup>168</sup> Det kusliga är hos Freud allt det som en gång var oss familjärt och känt men som kommit tillbaka som något främmande och okänt: det bortträngdas återkomst.

Det är svårt att finna någon svensk motsvarighet till tyskans heimlich med dess betydelsespridning från förtrogen, hemtrevlig och bekant till hemlig, kuslig och dold.<sup>169</sup> Men vi har istället ordet *hemsk*. Utifrån en dekonstruktivistisk pharmakon-tanke – att varje begrepp också bär fröet till sin egen undergång, sitt eget motgift – blir dock *hemsk* en intressant historia. Här följer en rad exempel på dess olika innebörder genom historien:

”Ordet är en avledn. av HEM o. betyder eg.: som endast vistats hemma, som icke varit ute i världen”

1. ”dum) tokig, sinnesslö, sinnessvag”
2. ”slö, likgiltig, försoffad”
3. ”förlägen, försagd, förvirrad; blyg”
4. ”ängslig, rädd; förskräckt”
5. ”dyster, nedslagen, nedstämd, svårmodig”
6. ”inbunden; övergående i bet.: dolsk, lömsk”
7. ”harmsen, förbittrad, upptänd av vrede”
8. ”matt, illamående”
9. ”ägnad att väcka fasa 1. förskräckelse, fasaväckande, skräckinjagande, förskräcklig, gräslig, gruvlig, ryslig. *En hemsk anblick. Ett hemskt minne.* Som mellan stormens ilar / En vålnads suck är hörd från grafven, midnattstid, / Så hemskt är det kring mig. TEGNÉR<sup>170</sup>”

Mest iögonfallande ter sig övergången från den tidiga innebörden ”ängslig, rädd; förskräckt” till dess raka motsats i vårt samtida språkbruk; ”fasaväckande, skräckinjagande”, vilket ju påminner om utvecklingen av tyskans heimlich. Svenskans hemskhet har dock ingen ohemskhet att närma sig eller fjärma sig från, såsom heimlich har sitt *unheimlich*. Ordet ohemsk finns inte, och ohemlig har aldrig betytt kuslig.<sup>171</sup> Negationens betydelse för den specifikt tyska kusligheten kan inte underskattas; Freud understryker explicit att ”Prefixet ’un’ markerar bortträngningen”.<sup>172</sup>

Den kuslighet som Freuds *unheimlich* frammanar via upprepningar och ovälkomna återkomster kanske inte ens finns i svenskan: ”Som vi såg kan många av de språk som används idag inte översätta tyskans ”ett kusligt hus” (*ein unheimliches Haus*) annat än genom omskrivningen ”ett hus som det spökar i”.<sup>173</sup>

Men Freud hade inte läst Per Olov Enquist.

Enquist däremot har läst Freud; ganska ingående också, vågar jag

påstå, eftersom han började skriva på en avhandling i litteraturvetenskap om Freud och Strindberg. Nu blev det ingen avhandling, däremot en massa andra böcker, varav åtminstone en av dem, romanen *Kapten Nemos bibliotek*, är genomstungen av kusliga motiv.<sup>174</sup> Den utspelar sig på gränsen mellan fantasi och verklighet där död och liv flyter samman, pojkar blandas ihop och upprepningar hopas – men är den kuslig? Nej, det skulle jag inte vilja påstå. Freud är dessutom väldigt tydlig med att det aldrig är motiven i sig som skapar kusligheten, vilken snarare härrör ur faktumet att motivet ”är en formation som hör till en övervunnen själslig urtid”.<sup>175</sup> Annorlunda uttryckt: det är i kollisionen med föreställningar från individens primitiva urtid – idéer som sedan länge borde varit försvunna, men som väcks till liv igen genom ett visst motiv, såg dubbelgångaren – som vi upplever kuslighet.

Men *Kapten Nemos bibliotek* är inte primärt kuslig – den är framför allt

hemsk

i ordets samtliga skiftande och historiskt överlagrade bemärkelser.

Ibland föregår konsten teorin. Det visste Freud vars teorier om familjedramat och kastrationen utspelades mot bakgrund av, eller rentav *på* en teaterscen, i en aldrig sinande dialog med Sofokles, Shakespeare ... Men också Lacan som lika gärna vände sig till modern litteratur med författare som Duras och Poe, som till antiken för att vässa sina teorier.

Jag vill här säga några ord om *Kapten Nemos bibliotek* och hur denna text både skriver in sig i och omformulerar Freuds teori om det kusliga, samt i någon mån banar väg för en undersökning av det som vi preliminärt kan kalla för

en teori om det hemska –

eller

det kusliga på ren svenska

*Kapten Nemos bibliotek* är en mångskiktad berättelse som inte är alldeles enkel att bena ut i prydliga förlopp. I centrum av handlingen står det som kallas för utväxlingen, utlämningen eller utbytningen, och vars upprinnelse är ett misstag på BB där två pojkar förväxlas. Misstaget upptäcks när en släkting, faster Hanna, börjar syna pojkarnas respektive drag och inser att något inte stämmer: innan de fyllt sju återbördas de sedan till sina respektive biologiska familjer.

Båda pojkarna, den namnlöse berättaren samt Johannes Marklund, förlorar allt det som de är vana vid att kalla för hemma och "mitt". Men för berättaren finns ytterligare en smärtsam aspekt, ty det råder en obalans. Det är bara den ena modern som vill byta, den andra vill inte. Johannes är pojken som Josefina vill byta till sig, och Alfild vill ha kvar. Båda vill ha Johannes. Den andre pojken, berättaren utan namn, tycks båda mödrarna kunna klara sig utan

Han beskriver upplevelsen av utväxlingen så här:

Det var väl inget konstigt med förväxlingar, sa de till mig efteråt.

Bortbytingar var ju väl kända. I "Djungelboken" fanns ju Mowgli. Det var nästan alltid fina berättelser som gick ut på att en fin liten människa, egentligen ett kungabarn, hade blivit bortslarvad. Eller botten bland vargarna. Bodde man bland djur kanske man fick djurets tankar och känslor, med det slutade ändå bra. Man kom hem till huset till sist. Till konungens hus ibland.

Man hade haft det mycket svårt, men återkom, likt den förlorade sonen. Och då blev där glädje.

Men jag fick ju lämna det gröna huset.

Egentligen har jag hatat bara en människa i hela mitt liv. Och henne kände jag ju knappt. Det var faster Hanna.

Varför var nu detta nödvändigt. De stal min mamma från mig, och min pappas hus, och sommarstugan, och skithuset, och kallkällan, och grodorna, och rönnen som var ett lyckotråd.

Är man utbytt kan man ju aldrig vara säker på att man är en riktig människa.<sup>176</sup>

Utväxlingen skär ett sår i berättaren som gör att han alltmer tvivlar på sin mänskliga status. Detta tvivel avspeglas på flera nivåer i berättelsen, både tematiskt och stilistiskt. För det första i berättandets själva akt som är kluven i minst två: texten består dels av långa utdrag ur Johannes anteckningar där jaget aldrig figurerar, och dels jagets egen berättelse, hans tankar och reflektioner. Men det sker glidningar, och läsaren – åtminstone jag – blir osäker på vem som berättar, och vems berättelse som berättas. Yttras den från de levandes eller dödas rike? I hur hög grad sammanfaller

Johannes och berättarens berättelse? Denna ambivalens är genomgående men sinnrikt konstruerad genom exempelvis yttranden som både kan läsas på en bokstavlig och bildlig nivå. Exempelvis säger berättaren angående katastrofen – misstaget och utväxlingen – att han inte är intresserad av ”hur det hänt, om det hänt”, utan det enda som intresserar honom är frågan ”om jag egentligen var en riktig människa. Och i så fall: vem”.<sup>177</sup> Dessa ord kan tolkas på flera vis. Berättaren antyder dels att hans identitet är mycket osäker, men framför allt formuleras den mest brännande frågan av dem alla: Om en förlorar sitt hem, ja om en blir utkörd ur sitt hem, och istället *tvings kalla en fullkomligt främmande plats för sitt hem*, är en alls en människa längre? Detta är bokens centrala etisk-existentiella tema. Det formuleras och gestaltas på olika sätt, bland annat genom att konkret gå i svaromål i denna fråga: Nej, tycks boken säga, *det går inte* att förbli människa under sådana omständigheter, *människan går under* eller så måste hon förvandlas. Hon blir djur. Fisk, häst, groda, kattlik.

De förvandlingar som karaktärerna undergår förmedlas inte på ett antropocentriskt vis, utan som ren nödvändighet. Berättaren säger till exempel om sig själv att ”jag inte var säker på att jag var en riktig människa längre. Fast vad är det för fel på djur”.<sup>178</sup> Djurblivandet som nödvändighet återfinns också i fallet Alfeld som blir en häst, samt i beskrivningen av de dödfödda som fiskar.

Knytpunkten för bokens människor och djur, förlusterna och de undertryckta begären, födslarna och döden, är ordet hem. När blir en plats ett hem och när upphör den att vara det? Kan en annan människa bestämma vad som är ditt hem? Och den fruktansvärda upplevelsen när det som du alltid sett som ditt hem plötsligt tas ifrån dig. Om inte ens ditt hem är en säker punkt i världen, vad finns då kvar? Är det inte till syvende och sist hemmet och hemkänslan som gör oss till människor?

I hans första hem, hans ”riktiga” hem som tas ifrån honom, har de grodor i kallkällan. Berättarens ”mor” hinkar ut dem gång på gång, men ”grodorna kunde leta sig tillbaka. Osäkert hur. Men de hade väl hemkänslan. Uthinkade eller inte. Hemkänslan försvinner ju inte så lätt.” Dessa rader är ett förebådande om vad som kommer att ske med jaget självt, han kommer att bli ”uthinkad” från sitt hem. Det är hjärtskärande att läsa hur jagets ”mor” Josefina ”inför andra bybor förnekade att vi hade grodor i kallkällan”,

medan jaget försöker försvara dem (sig): ”Påstod man att grodor var fula, eller onyttiga, eller motbjudande, förstod man ju inte att också de slemmigaste, detta enligt Korintierbrevet, kunde vara nyttiga”.<sup>179</sup>

Berättarjaget blir uthinkat som en slemmig groda och tvångsförflyttas av polisen till Sven och Alfild Hedman, hans biologiska föräldrar. Alfild är en ”tattarkvinna” som en gång varit vacker men vars resa mot galenskapen eskalerar i och med berättarjagets ankomst. ”I början av maj kom försämringen. Sven ville att den skulle hållas inom familjen. Det var nog det som kom att bli problemet”.<sup>180</sup> Alfild blir hädanefter ”hemlig”: hon pratar på ett obegripligt ”hemligt språk”, ”hemligspråket”, och hon får sitt speciella ”hemlighetsfulla leende”.<sup>181</sup> Problemet identifieras som en del av ”hemmet”; det är hemligt, det är hemskt, och det aktiveras av berättarjagets ankomst. I förbigående och medelst ”fulorden” berättas det om en far och hemska saker i barndomen, samt ett dödfött barn.

Det sägs inte rakt ut, men det framstår som om berättaren, den biologiska sonen, är ett tecken för det hemska för Alfild, att det är han som utlöser hennes bortträngda minnen. Men mitt i denna ”försämring” som det kallas på människospråk, finns en flyktväg: djurblivandet. Alfild blir häst. När Sven och berättaren inser och bejakar denna förvandling, lägger sig ett lugn över deras tillvaro. De tar hand om henne, matar och vårdar henne, rastar henne i skogen: ”Ibland småsjöng hon. Man hörde att hon mådde bra. [...] och när jag tänker på det så var det en av de finaste somrar jag haft.”<sup>182</sup>

Hästgestalten är inte en ytlig metafor för något, utan en litterär materialisering i Ann-Sofie Lönnngrens bemärkelse. Det är en genomgripande inre och yttre förvandling till häst hos en varelse vars ”medlemskap i människoklubben” för länge sedan gått ut, eller kanske aldrig ens godkänts.<sup>183</sup> Alfilds djurblivande kan ses som en väg ur den hemska som hemmet förvandlats till. Berättaren uttrycker det mycket enkelt och snyggt: ”Förr hade det varit så hemska. Nu hade hon blivit häst.”<sup>184</sup>

En av de viktigaste personerna i boken är Eeva-Lisa, en flicka som berättarens före detta mor Josefina tar sig an som fosterbarn och som sällskap åt sin biologiska son Johannes, efter utväxlingen. Både berättaren och Johannes älskar henne. Alla är ”mycket



noga med att säga att hon inte hade tatarblod i ådrorna”,<sup>185</sup> vilket betyder att hennes härkomst är dunkel, med andra ord misstänkt från början. Men berättarens kärlek för henne är så stark att den ”nästan var en dödssynd”.<sup>186</sup> Varför? Bland annat eftersom ”hon förstod att man måste försvara grodorna, för jag såg henne aldrig hinka ut”.<sup>187</sup> Med andra ord är hon på grodornas och därmed på berättarens sida. Hon har liksom berättaren också närmat sig ett djurblivande – hon fick sova i kalvkätten en gång. Ett skört band mellan dem etableras – ett band grundat på annorlundaskap: ” – Du är lika svart i håret som jag, sa hon, men själen är ganska vit”.<sup>188</sup> Hon är den som tycks se berättarjaget, som erkänner hans existens. Men denna blick och detta erkännande är inte okomplicerat. Jaget säger på ett ställe att ”Jag tror att jag hade klarat utbytningen, nästan, bara hon inte hade kommit. Hon var ju så behändig. Bara hon inte hade kommit.”<sup>189</sup> Vad betyder Eeva-Lisas ankomst för jaget? Antagligen först och främst detta: en vilja till liv. Något spritter till. Något växer. Eeva-Lisa är begär, lust och smärta. Hon väcker till liv något – i berättarjaget, ja kanske rentav själva berättelsen i sig – som borde fått förbli begravet i det dolda.

Det är i och med berättelsen om Eeva-Lisa och förräderiet mot henne som närheten och en eventuell utbytbarhet mellan pojarna träder i dagern.<sup>190</sup>

En central episod ur anteckningarna utspelas kring den plats som med ett ålderdomligt ord kallades för ”hemlighuset”, och som understryker den ambivalenta laddningen kring Eeva-Lisa samt den starka kopplingen mellan sexualitet och skuld. Johannes är berättaren här och han har följt Eeva-Lisa och sitter nu gömd i vedbon och spionerar när hon ska uträtta sina behov på utedasset: ”Det var ingen bakvägg bakom tunnan” så han kunde se rakt in. Han ”såg att Eeva-Lisa satte sig där. Det var liksom runt när man såg hennes stjärt. Jag ska aldrig glömma det”. Sedan uppehåller sig Johannes (som låter exakt som berättaren) kring seendet, att det ”var egentligen inget ont i att titta” men att tittandet kanske ändå var en dödssynd. Det runda, denna rena form som putar ner genom hålet etableras som begärets skälvande punkt. I Freuds beskrivning av det kusliga etableras en länk mellan kastration och bländning, mellan ögon och kön. Johannes upplever här, från sin dolda plats, en hemlig njutning upplevd via det ställföreträdande könsorganet.

Men det som därpå följer är en åsyn som på ett ögonblick förändrar allt:

Sedan såg jag hur hennes stjärt försvann ur hålet sedan hon kissat. Jag stod kvar och andades med öppen mun så det inte skulle höras.

Och så plötsligt, kom det hemska.

Jag såg håret hennes, det svarta långa huvudhåret som var så vackert, hur det liksom sänktes ner genom hålet. Och sen hela huvudet, försiktigt. Och hur hon vred på huvudet och såg rakt på mig. Jag stod bland huggeveden med fötterna i sågspånen och var som en saltstod och kunde inte röra mig.<sup>191</sup>

Denna korta episod är späckad med dramatiska höjdpunkter. För det första blir han *upptäckt*, påkommen med att tjuvkika – vilket är förbundet med kastrationens straff – fadern är här religionens straffande fader.<sup>192</sup> Ögats substitution av könet som sekunderna innan tillät en säker njutning på distans – *sker här på riktigt*, fast omkastat: flickans kön förvandlas till ett öga som dessutom bligar tillbaka. Det hemliga förvandlas till det hemska.

Det är ett kort utbyte av blickar där kön och ögon, begär och fasa, det dolda och det synliga, blandas samman i ett hemskt virrvarr, men också i en hemlighet:

Jag tror att det på sätt och vis var den första hemlighet vi hade tillsammans. Jag frågade aldrig vad hon tänkte, men när man får en hemlighet tillsammans, en som först var så hemsk att man nästan dog fast den var så liten, då växer man ihop lite. Och då är det aldrig som förr. Och sedan kommer de andra hemligheterna.<sup>193</sup>

Ordet hemlighet upprepas i detta korta stycke hela tre gånger. Det hemska upprepas på nästa sida med liknande envishet, som om det ska bankas in:

När man tänker på någon nästan jämt, då är det som att ligga i en myrstack, det är *hemskt* [...]. Man fattar inte att det kan vara så *hemskt*. Man vaknar och det är *hemskt*.<sup>194</sup>

Begäret till Eeva-Lisa perforeras ständigt av det hemska: skuld känslor men också längtan. När Eeva-Lisa börjar umgås med Fienden som därtill är en fotbollsspelare från grannbyn, säger berättaren:

Det var hemskt. Jag vet inte vad det var som var hemskt. Det var som mostern nere vid bussen, hon som gett en kram, fast Eeva-Lisa sett på. Det var också hemskt, fast inte som hemskt brukade vara. När Alfild suttit i sängen på Brattbygård var det hemskt fast inte så, det var bara hemskt. Nu var det hemskt på ett eljest sätt.<sup>195</sup>

Det hemska drar som taggtråd genom denna oroliga beskrivning och gör den nästan oläsbar; det hemska får bära all den sorg, skam och längtan som berättaren inte förmår uttrycka på andra sätt. Och det kommer att eskaleras ytterligare. När Eeva-Lisa sedan avslöjar att hon är med barn säger jaget: ”Det var så det hemska riktigt började.”<sup>196</sup>

Enquist skapar en oupplöslig förbindelse mellan *hemligheterna*, det *hemska*, samt det *hem* som pojken förlorat och som endast kan återfås genom den hemkomst som döden erbjuder. Jag vågar inte spekulera om gränsdragningen mellan berättaren och Johannes, eller om när de båda dör. Men jag gissar att berättaren talar från en plats som är mellan de levande och de döda, mellan djuret och människan. Det är, som tidigare nämnts, faster Hanna med ”ondblicken”, hennes vilja att skipa rättvisa och ordning, som utvisar honom ur den mänskliga gemenskapen:

Är man utbytt kan man ju aldrig vara säker på att man är en riktig människa. Inte som förr i varje fall. För sent insåg jag att jag måste dö och återuppstå och söka mig till dem som inte riktigt var människor, kanske hästar, kanske kattorna i fernissan på sänggaveln.<sup>197</sup>

Hon dömer honom till ett liv strax utanför det mänskliga. Han blir en levande död, han blir ”[a]ldeles tom, som sniglar; lite slem, lite skal, lite död,<sup>198</sup> en kattmänniska eller en grodmänniska, en döpojke och en fisk. Glimtar av liv blossar upp då och då, som när han märker att det går att andas och leva där, i det bortommänskliga: när Alfild finner sig en plats som häst, och när Eeva-Lisa ser honom. Men hästen spärras in på institution och dör, Eeva-Lisa drar på sig skam och dör hon också. Snaran av regler och ordning dras åt kring alla de liv som inte fullkomligt sammanfaller med det som vi definierar såsom mänskligt. Dessa,

de som sorteras ut, är själva tecknet för det hemska mitt ibland oss. De sorteras ut för att de bär hemskhetens tecken. Vi tycks inte inse att det är bortrensningens själva mekanism *i sig* som skapar det hemska och placerar det i hjärtat av det mänskliga. Och att ju fler hemska som sorteras bort, desto mer hemskhet genereras.

*Kapten Nemos bibliotek* utpekar en plats vid sidan om det kusliga, en plats som vi kan kalla för "det hemska". Samtliga etymologiska innebörder av ordet hemsk spelas upp för läsaren, och några av de starkaste inslagen har att göra med den ursprungliga betydelsen "som endast vistats hemma, som icke varit ute i världen" och som därför blivit "dum", "tokig, sinnesslö, sinnessvag". Det är hemmets hemligheter som driver samtliga huvudpersoner i döden, eller in i vansinnet.

Hemskheten som manifesteras med hela sin kraft är både besläktad med Julia Kristevas objekta och Freuds kusliga. Här skymtar både en kastrerande, straffande far, samt olika modersgestalter: det hemska har i *Kapten Nemos bibliotek* alltid en kropp. Det är en kropp förenad med hemlig skam och skamliga hem; en skam som har att göra med könet och dess hemligheter, men också främlingskap och att vara märkt med det som är annorlunda.

En skulle kunna skriva en avhandling enbart om modersgestalterna i denna bok. Fadersporträtten är få, men mödrarna är många och komplexa. Hon kan svårligen reduceras till den objekta kroppen, den som hotar det mänskliga subjektets gränser och som därför måste bortträngas. Tvärtom. I denna bok är det modern som stöter bort.

Enquist sätter fingret på något här, som jag föreställer mig är specifikt – inte västerbottniskt – utan svenskt. Jag tror nämligen att liknande drag står att finna hos en författare som Birgitta Trotzig vars berättelser oftast utspelar sig i Skåne, för att bara nämna ett exempel. Här är vi väldigt långt ifrån Freuds kuslighet. Här finns inga slanka dubbelgångare eller skönsjungande automater, inga kontinentala piazzor eller fashionabla kurorter. Nej, den svenska hemskheten är djupt rotad i dy och leråker, i den kalla djupsnön, i sjödjupet långt in under isen. Kopplingen till hemmet är minst lika stark som i Freuds kusliga, men annorlunda; den är svensk, hemsk och mänsklig. Hemmet befolkas av lallande idioter och dräglände dårar, stumma hemmasittare och svårmodiga

mödrar; men också av våld. Inte den kastrerande faderns våld, utan ett gott våld som alltid är berättigat och nödvändigt. Den svenska hemskheten är konsekvensen av ett påtvingat våld som på pappret är fantastiskt och fint, men i själva verket ett rent

vansinne. Den är på ytan *fruktansvärt* rationell – här gestaltad via utväxlingens perversa korrekthet – för ”rättvisa måste skipas, det gällde bara att rätten skulle säga sitt, och *svensk rätt var omutlig*”.<sup>199</sup>

(Sa jag förresten att boken är baserad på ett verkligt rättsfall?)

Den svenska hemskheten kan inte begripas utanför denna rationalitet som är till för allas vårt bästa, den är förknippad med en speciell typ av godhet, den vill göra det goda. Så här lyder det rationella rättfärdigandet av utväxlingens händelseförlopp:

Jag ägde rätten att bo i det gröna huset på grund av ett misstag gjort på sjukhuset i Bureå i september 1934, den dag Johannes och jag föddes.

Sedan rättades misstaget till. Då blev jag utlämnad genom ett korrekt rättsligt förfarande, och rätten att bo i det gröna huset fråntogs mig. Den blev i stället tilldelad Johannes Marklund.<sup>200</sup>

Allt gick rätt till, men ändå går

allt

så fruktansvärt

fel

*allt*

i namn av

det rätta

det sanna

det goda

hemmet

## Det goda hemmet

*Hemmets grundval är gemensamheten och samkänslan. Det goda hemmet känner icke till några privilegierade eller tillbakasatta, inga kelgrisar och*

*inga styvbarn. Där ser icke den ene ner på den andre. Där försöker ingen skaffa sig fördel på andras bekostnad, den starke trycker icke ner och plundrar den svage. I det goda hemmet råder likhet [...].*

Per Albin Hansson

*Vilken herre? Vems hus?*<sup>201</sup> Det är naturligtvis bara en slump att år 1917, samma år som Freud lanserar formuleringen att jaget ”*inte är herre i sitt eget hus*” som ett uttryck för det omedvetnas inflytande över det mänskliga subjektet, uttrycker den svenske socialdemokraten och sedermera statsministern Per Albin Hansson med eftertryck: ”Folket *måste* bli herre i eget hus”.<sup>202</sup> Som sagt, inget konstigt alls, egentligen. ”Herre-i-sitt-eget-hus”-metaforen var inarbetad inom socialistisk retorik alltsedan Engels förord till den andra upplagan av det kommunistiska manifestet, där figuren syftar på kravet på avkolonisering.

Det hus som Hansson ser framför sig är det svenska folkhemmet.<sup>203</sup> Ett drygt decennium senare kommer termen ”folkhem” att vara ett faktum, trots dess lite vingliga vandring genom sin korta historia.<sup>204</sup>

Alla övriga jämförelser åsido: en kan ändå inte låta bli att undra över bortträngningens plats i det socialdemokratiska folkhemmet. I artikeln ”Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson” ställer idéhistorikern Hans Dahlqvist ytterligare en relevant fråga: vilken är vinsten med att lansera folkhemsbegreppet i ett parti som redan så kraftfullt hade etablerat sitt jämlikhetsideal? Jo, menar Dahlqvist, att enbart stödja sig mot en klassretorik riskerade att exkludera personer som inte utgjordes av industriarbetarklass: ”folkbegreppet är på ett helt annat sätt samlande än klassbegreppet”, menade Hansson,<sup>205</sup> och SAP skulle vara till för hela folket. Alla skillnader skulle överbryggas och utjämnas. Alla skillnader skulle hinkas ut.

I svenska språket är förskjutningen av hemmet så inbyggd i förståelsen av begreppet ”hem” att vi knappt ens reflekterar över den. Bara på svenska kan en person som aldrig haft ett hem säga att hon i hela sitt liv haft ett hem: barnhem, fosterhem, daghem, familjehem, gästhem, sjukhem, vandrarhem, hotellhem, avlastningshem, behandlingshem, ålderdomshem osv. Hemmets

förskingring täcks över av ett välmenande språkbruk som pekar direkt in i svenskhetens hjärta: folkhemmet.

Jag tänker på detta märkliga språkbruk. Ideologi. Så farligt nära Klemperers iakttagelse av hur användningen av prefixet ”volk” dök upp under tredje riket.<sup>206</sup> Inga övriga jämförelser – men jag undrar: vad är det vi vill täcka över? Vad uppnår vi med att kalla något som inte är ett hem (barnhem, daghem t ex) för hem? Jo, härmed tvingar vi *borta* att bli en del av hemma. Det utplånar skillnader. Det tvingar genom ett utslätande språkbruk *det Andra* och erfarenheten av *det Andra* att uppgå i det samma. Det är en strategi som tycks korrespondera med folkhemstanken i stort. Genom det folkhemska språkbruket är vi alltid hemma, hur långt bort vi än är. Men hemmet är inte enkom hemma, utan lika ofta en förvaringsplats för alla de som inte har tillgång till ett eget hem. På så vis osynliggörs vissa erfarenheter av förtryck och utanförskap, vilka härmed förblir språklösa på svenska.

Kan det ha att göra med subjektformeringen, undrar jag? Så som det uppfattas hos Jacques Lacan? Det mänskliga subjektet grundas i ett misskännande när det lilla barnet i sin motoriska hjälplöshet och sitt beroende av andra misskänner den enhetliga spegelbilden som sig själv genom identifikation. Men det är inte enbart misskännandets fundament som grundar subjektet; den akt som konstituerar vår subjektivitet skulle också kunna avläsas som ett utraderande av skillnader. Skillnaderna mellan kroppens sanning och spegelbilden. Hur det mänskliga subjektet i ett ”jublande antagande av sin spegelbild” faktiskt antar en bild som inte alls passar, som inte ens existerar utom som en ”hägring” och ett föregripande av den egna kroppens helhet.<sup>207</sup> Kulturvetaren och filosofen Sara Ahmed betonar att förtjänsten med Lacans teori om spegelstadiet är dess underkännande av cogitos privilegierade plats inom filosofin, samt att idén om misskännandet ”hjälp oss att undersöka hur subjektets passage in i en identitet är förenad med fantasi, projicering samt döljandet av annanhet”.<sup>208</sup>

Om identifikationen är ett ständigt pågående arbete och inte något som avslutas när vi är spädbarn, så gör vi identitet, dagligen. Eller med Sara Ahmeds ord: ”Snarare än att bara se identifikation som något som redan har ägt rum i subjektformeringen, kan vi tänka på hur identifikation tar plats i formeringen av subjektivitet, vi kan tänka på hur identifikation ständigt misslyckas med att fatta

'andra' i sociala möten".<sup>209</sup> Det vill säga – vi misskänner oss själva i falska identifikationer, vi försöker anta bilder som inte passar, och när vi gör detta bortser vi från skillnader. Du är precis som vi. Även om denna analys inte säger något om svenskhet eller om folkhemmet, skulle den kunna förklara en generell tendens att vilja släta över skillnader, att vilja blunda inför annanhet.

"Men vad menar du, du har väl alltid haft ett hem?"

"Barnhem, fosterhem, familjehem, sjukhem, kallar du det för hem?"

"Det är också hem, en annan typ av hem, men det är ändå ett *hem*."

När hemlösheten inte har någon plats i språket, rör den sig rastlöst mellan olika vikarierande hem och hemsöker dem, blir en smittokälla, något som förstör, saboterar det prydliga språkbruket som ju skulle ge alla ett hem. Så kommer en och är otacksam, pekar på skillnaderna, jämför, försöker slå hål på detta gigantiska superhem som vi gemensamt har skapat.

Hemmets hegemoniska karaktär i vårt folkhemiska språk är symptomatiskt. Att just vårt språk är så bra på att appropriera och assimilera annanhet kan inte vara en slump. Att det är just det svenska språket som med kuslig precision hämtar hem varje liten nyans av hemskhet och bortavaro genom att placera ett "hem" framför minsta antydning till vantrivsel och främlingskap, kan inte vara en slump.

Hur då?

*För att vi är livrädda för exkludering.* Detta är visserligen ett citat från Cixous, men jag vet att hon innerst inne talar om Sverige när hon säger det. Hon försöker förklara varför människor är så rädda för att klättra ner i det som Jean Genet kallar för "les domaines inférieures", de nedre regionerna/länderna, och det som Lispector kallar för inferno. Vi är rädda, menar Cixous, för att vi vet att "vi kommer att nå den farliga punkten där de exkluderade lever – och vi hatar exkludering. Detta är vårt emotionella, vårt personliga och vårt politiska problem, faktumet att vi inte kan uthärda exkludering. Vi är rädda för det, vi hatar att bli åtskilda".<sup>210</sup>

Det är folkhemmet som Cixous beskriver här, utan att hon riktigt vet om det. Men hon pekar på det som fanns i centrum av folkhemmets nu allt svagare bultande hjärta: att alla ska *med*. Inga undantag, gammal som ung, tjock som smal, tandlös och hjärtlös:



ingen skulle lämnas utanför folkhemmet. Att kalla alla möjliga institutioner för hem kan ses som ett viktigt politiskt redskap i kampen att få *med* alla, att ingen skulle känna sig utesluten eller exkluderad, men på vissa villkor; underkastning, homogenisering, neutralisering.

Vackert försök, men att befinna sig i det språket med en erfarenhet som inte låter sig formuleras, är att befinna sig nära vansinnets rand. Att dessutom försöka rikta kritik mot ett (språkligt, politiskt) system som så explicit vill alla väl – exempelvis genom ett språkbruk som ska omfatta alla – blir ett ännu svårare företag. En av världens mest inflytelserika diasporateoretiker och litteraturvetare, Henry Louis Gates Jr, uttrycker det så här: Om du vinner förlorar du.<sup>211</sup> Annorlunda uttryckt:

Välkommen hem, säger främlingarna i dörren.

Att idén om ett land där alla ska känna sig hemma hela tiden och överallt både är vacker och dömd att misslyckas säger sig självt. Att det också finns en beröringsskräck inför exkluderingsens figur är ytterligare en konsekvens. Men det finns åtminstone en sak som är värre än exkludering, och det är en exkludering som inte erkänns.

Det finns en sak som är värre än förtryck, och det är förtryck som inte erkänns.

Kanske är det därför som den samtida kulturen formligen exploderar av konstruerade Andra? Ty när annanhet inte erkänns som sådan utan slätas över genom lögnen ”vi är alla lika”, måste skillnad förskjutas och uttryckas på andra platser, och kanske primärt genom kroppar vars annanhet kan övervakas. Ett område som excellerar i hantering och domesticering av annanhet är naturligtvis populärkulturen: här övervakas annanheten genom enkel konsumtionslogik som avvärjar varje subversiv potential, varje försök till störande av ordningen så att vi tryggt ska kunna avnjuta den på bekvämt avstånd och i igenkännbara former; så kallat konstruerade Andra: ty, en sådan excess av monster, vampyrer, varulvar och zombies har väl en sekulariserad samtid aldrig förr skådat?

Hemmahörighet är inte en språklig kategori, även om vi gärna hade önskat det. Tillhörighet är inte något som kan skapas med enstaka ord, ty det krävs ett större språkligt arbete för att uppmärksamma hemlöshetens spår i språket.

Trinh T Minh-ha kanske skulle formulerat problemet så här: vi kan inte nöja oss med att fråga om *vad*, vi måste alltid ställa oss frågan *hur*, inför ett ord, en mening, eller en fråga. Men hur vi går in i ett språk, var vi hamnar, och hur dess mening tar kropp i och genom oss, är inte en fråga om val. Däremot kan vi välja att lyssna eller att inte lyssna på ett ords olika nyanser. Vi kan välja att inse att ord, liksom kroppar, situeras i relation till andra ord, andra kroppar, och därmed i maktrelationer. Och vi kan välja att blunda eller inte blunda inför att mening inte är en statisk kategori. Ord betyder olika saker för olika kroppar – ett ord som kan tyckas oskyldigt för någon, är ett uttryck för förtryck för en annan. Och det minsta en kan göra inför detta faktum, är att sluta gråta.

(Optikern: Men du kan inte ha de där glasögonen, de täcker hela ditt ansikte så att vi inte ser dig.

Hon: Det är det som är avsikten. Med ett sånt här ansikte, i det här landet, vill en inte synas.

Optikern: Men gud så hemskt, säg inte så, snälla, jag börjar nästan gråta nu.

Tårar väller fram i optikerns ögon.

Hon tröstar optikern.)







## Solitude syster / Stockholmssyndromet

Hösten 1955 var Jean Genet på Stockholmsbesök. Han nedtecknade sina intryck av landet och befolkningen, vilket resulterade i den korta betraktelsen ”Konferens i Stockholm”.<sup>212</sup> Genet verkar inte tycka om Sverige särskilt mycket. Hans observationer präglas av en hastig kulturkrock som antagligen säger mer om Genet än om landet han besöker. Eller kanske hellre: säger mer om vad Sverige framkallar i allmänhet, än om en subjektivt förankrad tanke. Bilden av ett folk som är lättkränkt, kulturlöst och högmodigt framträder. Det vanliga gamla tjatet om svenskens konformitet – att ingen ”skulle våga låta hjärtat styra och motsätta sig kutymen”, samt hens stelhet och kyla ventileras också. Svensken är trots sin förmenta frihet mycket pryd, menar Genet; ett folk av ingenjörer där ”badkaren och kylskåpen är perfekta”. Det som är mest slående är hur en ytterst sensibel författare som Genet i sitt möte med Sverige faller in i så banala observationer, vilka naturligtvis avslutas med den kanske mest förutsägbara spefullheten av dem alla: ”Vilka tråkiga älskare vi har här!”

Hur kan en intellektuellt utmanande och originell författare som Jean Genet plötsligt, i mötet med Sverige, hänfalla åt så grunda tankar? Enkla motsättningar, billiga poänger? Visserligen reserverar han sig, och säger att ”det är en tjuv och pederast som talar och man bör inte bli förvånad om denna ängsliga vilja att vara respektabel sårar mig”. Men, för att ytterligare spä på fördomarna: han låter lite grann som en föraktfull dansk som vill håna sina ordentliga, laglydiga grannar. Vädjandet som kommer i slutet är en bön till svensken om att lätta på slipsknuten och släppa loss: ”inrätta en fruktbar oordning!”

I dikten ”Till de folkhemske” uttrycker Gunnar Ekelöf en likartad vantrivsel inför det svenska effektiva välfärdssamhället, men den stora skillnaden är förstås att Ekelöfs dikt talar från en plats *inifrån*, och därmed ger uttryck för en *autentisk* – detta bekymmer-

samma och exkluderande ord – känsla av fångenskap. Här är molnen fyrkantiga – molnkuber – och kritiken mot ”de folkhemske” illustreras på ett språkligt plan med klumpigt sammansatta ordklossar: ”kommunalbarnjungfrur”, ”frisksportarskogar”, ”tomhetsfönster”.<sup>213</sup>

Drygt fyrtio år senare beskriver poeten Katarina Frostenson ett specifikt språkligt våld som ”vänder in och ut, som tror att allt kan tala och vill få allt att säga sitt. Det är språket som tvingar samman namn med egenskaper, som gör konstant våld på individen genom sin mani att benämna”.<sup>214</sup> Också Frostenson exemplifierar med sammansatta ord, ett fenomen som enligt henne och i linje med Ekelöfs dikt, är en ”typisk, och ganska ödesdiger, egenskap hos svenskan”. Ord som ”Utvärdering, försöksverksamhet, vårdcentral, kvinnolitteratur”.<sup>215</sup>

Frostensons verk vibrerar av en genomgående och explicit laddning i relation till det svenska. Den syns i hennes allra tidigaste diktning med dikter som ”Det var ett land” och ”Vädringar: råd – order”, men *hörs* också i hennes senare produktion; exempelvis i den tidigare nämnda långdikten ”Sveden” som iscensätter ett komplext, kärleksfullt och bråkande, sprakande och stökande förhållande till det svenska språket.

Frostensons dikt träffar, liksom Ekelöf, en svensk nerv som går igen språkligt och socialt, men vars komplexa sammanflätning av motiv som renhet, obscenit blandande ljus, ordning och kollektivitet samt språklydets knastrande och sjungande värld knappast hinner uppfattas av en tillfällig besökare, inte ens om han heter Jean Genet.

Men trots de överlag triviala betraktelserna lyckas Genet ändå formulera en viktig iakttagelse: ”Sverige är ett land med sju miljoner kungar som är uppfyllda av sin egen betydelse, som besöker varandra, träffar på varandra, ignorerar varandra.”

Jag tycker att detta är en välfunnen, vacker och delvis sorglig beskrivning. Den sätter fingret på en kollektivitet som visserligen är baserad på gemenskap, men som aldrig kommer att lyckas rationalisera bort ensamheten. Folkhemmet, när det är som intressantast, aktualiserar inte primärt motsättningen mellan samhälle och individ, kollektivet och individualiteten, utan den särpräglade kombinationen av kollektivitet och ensamhet. Ensamheten i ett rike bestående av nio miljoner isolerade kungar; den som skapas

när omtanke förvandlats till påbud om omtanke.  
Det är enkelt att skratta åt lagstadgad  
empati  
Genet kanske inte visste särskilt mycket om  
Sverige  
men han vet sannolikt  
att det finns

ensamhet

som ingen  
lag  
rår på

### *Solitude syster*

”Men du är inte ensam”  
sa Ulrika Dahl, docent i genusvetenskap, som var opponent på  
mitt slutseminarium, ”för  
det finns *andra*  
Andra”

Bakgrund: I min avhandling dvs texten du just nu läser  
placerar jag  
ensamhet  
mitt i  
begreppet Andra  
i ett försök att förskjuta det stela motsatsparet  
kollektivitet kontra individualitet; ett motsatspar där  
kollektiviteten  
ofta framstår som bättre och mer dynamisk  
än individualiteten med dess nyliberala konnotationer  
Men om jag säger  
ensamhet  
istället för  
individualitet



om jag säger  
Genet

I essän ”Det som återstår av en Rembrandt  
som rivits i små regelbundna fyrkanter  
och slängts i toaletten”  
beskriver Jean Genet hur han i en tågkupé  
tittar på medresenären mitt emot, en ful, motbjudande man  
Ögonblicket då deras blickar möts  
upplever Genet att han ”rinner över” i den andre genom ögonen,  
och att den andre  
rinner över i honom. Insikten som drabbar honom är att  
alla människor är  
lika mycket värda  
och att  
jag finns i alla, och alla finns i mig. Men denna  
insikt skapar varken lycka eller hopp om en bättre värld –  
tvärtom  
Begäret dör  
En gastkramande ensamhet griper tag i honom  
Jag lyckas inte uttrycka detta för Ulrika  
Jag tror att det har att göra med förräderiets plats för  
vissa av oss:  
om några ser glappet mellan ord och sanning som  
ett intressant  
utrymme för subjektiviteten att breda ut sig på  
ser andra – exempelvis Genet –  
ett förräderi  
tendensen att svika varje *cause*  
och ändå fortsätter vi att skriva  
i vissheten om att  
det enda som  
förrädaren kan vara  
riktigt säker på  
är ensamheten

”Men det är tyvärr sant”, sa den polsk-judiske forskaren i exil-  
erfarenhet till mig,  
”sådana som jag *har alltid* föraktat sådana som  
*du*, inget illa ment, men det handlar om

*autenticitet*, schibbolet om du förstår,  
ni har liksom inget  
password”  
Exilforskaren menade inget illa, tvärtom försökte han återge en  
uppfattning som  
*andra* Andra  
ofta ger uttryck för avseende  
sådana som  
jag

Ur *Tjuvens dagbok*, Jean Genet:  
”Jag är född i Paris den 19 december 1910.  
Som fattigvårdsbarn hade jag inga andra uppgifter om mig själv.  
Jag uppfostrades av ett par bönder i Morvan.  
Jag är alldeles ensam i världen.”

Jean Paul Sartre fyller i bilden:  
”ett hittebarn visar alltifrån tidigaste  
ålder prov på dåliga anlag  
stjäl från de stackars bönder som  
adopterat honom. Han framhårdar trots tillrättavisningar, rymmer  
från uppfostringsanstalten [ ... ] stjäl och plundrar  
ännu värre  
prostituerar sig till på köpet  
Han lever i misär, av tiggeri, av snatteri  
ligger med alla och  
förråder  
envar”

Genet, och kanske också Sartre, kände möjligtvis till  
Saint William of Perth, eller som han också kallas:  
Saint William of Rochester  
Han föddes i Skottland på elvahundratalet  
Efter en vild ungdom dedikerade han sitt liv åt Gud  
En dag fann han en liten pojke på kyrktrappan  
Han gav honom ett namn och tog hand om honom  
lärde  
honom sitt yrke, bagaryrket  
År 1201 begav sig William ut på pilgrimsfärd tillsammans med  
sonen

När de kom till Rochester lockade sonen iväg honom  
skar halsen av honom och rånade honom  
Williams kropp återfanns av en galen kvinna  
hon band en krans av kaprifoler åt den döde  
När blommorna vidrörde  
William av Perths döda kropp och sedan hennes egen  
försvann hennes galenskap och hon blev frisk  
Munkarna i Canterbury fick höra om den galna kvinnans  
mirakulösa tillfrisknande  
och William av Perth blev förklarad martyr  
År 1256 blev han även helgonförklarad och nu är han  
adoptivbarnens helgon  
En måste nog vara delvis katolik  
eller möjligtvis  
adoptivbarn  
för att förstå, Jean Genet var både och

Den 23 maj varje år firas William of Rochester  
Någonstans mellan kyrktrappan och  
den avskurna  
halsen  
finns svaret på varför  
hittebarn tycks särskilt ägnade åt  
förräderi

Kanske är det klokast att vända sig till Genet själv. Jag vill citera ett längre stycke ur en intervju gjord av Hubert Fichte 1975. Intervjun rör sig från konst och filosofi till Genets politiska engagemang för palestiniernas sak och de svarta pantrarna, när frågan om våld och brutalitet kommer upp. Fichte undrar om Genet fortfarande – vid 65 års ålder – hyser en lika stark beundran inför ”den eleganta brutaliteten” och för historiens värsta mördare, och Genet svarar:

Vad betyder den, denna fascination inför de brutala, eller mördarna [...] mycket tidigt insåg [jag] att jag inte var fransk och inte hörde hemma i min by. [...] vår lärare hade gett oss en liten skrivuppgift, varje elev skulle beskriva sitt hem. Jag gjorde en beskrivning av mitt hem och det föll sig så att läraren tyckte att min beskrivning var den finaste. När han läste upp den hånade alla mig och sade: ”det där är inte hans hem, han är ett hittebarn”, och det var en sådan tomhet, en

sådan förnedring. Jag blev omedelbart en sådan främling, ah, ordet är inte starkt, att hata Frankrike är ingenting, man skulle behöva göra mer än att hata, mer än att spy upp Frankrike, kort sagt jag... och... det faktum att den franska armén, som var den högst ansedda i världen för trettio år sedan, kapitulerade inför en österrikisk korprals trupper, tja, det gjorde mig överlycklig. Jag fick min hämnd [...]. Sedan kunde jag bara känna igen mig hos de färgade och de förtryckta, och hos de förtryckta som gör uppror mot den vite. Jag kanske är en svart med vita och rosa färger, men ändå svart. Jag vet inget om min familj.  
– Accepterade Black Panthers dig trots att du har vit hudfärg?  
– Omedelbart. Jag har ställt mig själv samma fråga många gånger. Jag var helt ensam [...].<sup>216</sup>

Mellan raderna kan ett  
lösenord skönjas  
vårt schibbolet  
inte en glosa utan en  
loska  
Bøj halsen bakåt, blotta strupen öppna din mun  
ett upphittat subjekt måste kunna spotta och svälja  
på en och samma gång  
(för hur jag än svarar kommer någon att bli  
förrådd)  
Det krävs en lindansare  
förkroppsligandet av  
ensamhet i rörelse  
för att utföra denna balansakt  
Ordet  
hem  
krasar under  
lindansarens spända  
fotvalv  
ordet  
förräderi  
blossar fram  
likt ett silverskimrande segel  
bakom gommens palats

Men Genet gör det delvis enkelt för sig. Han sitter trettiofem år senare och bortförklarar sin våldsdyrkan med en hänvisning till

sin svåra barndom. Det som intresserar mig är inte denna efterhandskonstruktion, utan: vad

betyder det

när författaren säger: ”jag kunde inte annat än älska den som gav det franska samhället ett hårt slag”

och vad är det för slags utsaga?

Om vi återigen vänder oss till Toril Moi som understryker vikten av att inte stirra oss blinda på ett yttrandes sanningshalt, utan snarare försöka leta efter provokationen som driver författaren att yttra detta, växer en annan bild fram. Genets beskrivning av hur han blev hånad för att han hade fräckheten att göra anspråk på ett ord (hem) som inte riktigt var hans, och hur han sedan blev utsajasad, exkluderad ur samma ord, är skakande, och identifikationsfaktorn torde vara

skyhögt

för vissa läsare. Men denna beskrivning säger

ändå ingenting om *vad författaren egentligen gör* när han hävdar att ”jag kunde inte annat än älska den som gav det franska samhället ett hårt slag” och ”jag kunde inte annat än dyrka den som förödmjukade Frankrike. Sedan kunde jag bara känna igen mig hos de färgade och förtryckta, och hos de förtryckta som gör uppror mot den vite”.<sup>217</sup>

Så vad är det författaren gör? Han inbillar oss att han förklarar, upprättar kausala samband, men mest av allt talar han om ensamhet. Ensamheten hos det utsatta barnet som inte får ingå i ordet hem, ensamheten hos förrädaren som exkluderas ur en nationell gemenskap, och slutligen aktivistens ensamhet som den ende vite i ett svart kollektiv. Ensamheten rör sig mellan tid och rum och tycks ständigt anta nya former, den blir en fascistisk våldsdyrkare och en solidarisk aktivist. En ensamhet som rymmer både förräderi och solidaritet

hat och

kärlek till ett kollektiv

soledad brother

sister solitude

Jag tänker på Ulrika Dahls ord ”Men du är inte ensam”

Hon har förstås alldeles rätt

för vad kallar vi en

delad ensamhet?

Laddningen mellan kollektivitet och ensamhet – det vill säga den dynamiska, rörliga ensamhet som vi påträffar hos Genet – skapar en särskild konfiguration som också kan skönjas i våra mest unika författarskap i Sverige. Vad vore Lars Norén utan laddningen mellan kollektivitet och radikalt utanförskap? Vad vore Johan Jönson om inte folkhemmet och dess kollektiva isolering fanns att ta spjärn mot? Eller varför inte Katarina Frostenson igen, för att nämna några få. I så fall framstår Jean Genets oförstående attityd inför denna dubbelhet såsom ännu mer förbluffande, ja, nästan sårande –  
han om *någon*  
etc etc

Trogen enbart min  
trolöshet och

förraderiet, överger jag härmed min inslagna väg – den som skulle leda fram till ytterligare kritik av det folkhemiska. Istället ser jag mig tvingad att *försvara* mitt hem, min stad och allt det som Genet ger sig på i ”Konferens i Stockholm”: texten är nämligen inte bara grund, den är dessutom aningslös. Att som Genet gör teckna en rak linje mellan fyrkantiga kylskåp och fyrkantiga tankar, blottar om något just ett *fyrkantigt* analogitänkande som de flesta överger i tonåren. Bara för att luften är ren och kall betyder det inte att människorna är rena och kalla etc etc.

Men Genets betraktelser är lärorika, eftersom de ofrånkomligen tvingar fram frågan: *Varför blir människor så korkade i mötet med det okända?* Om till och med *Jean Genet* med sin förhöjda sensibilitet, sitt engagemang i Palestinafrågan och med de svarta pantrarna etc etc, hur kan vi *ens förvånas* över den ordinära människans fruktan inför det främmande?

Tyvärre har jag inget svar. Ett möjligt svar är så klart begäret, eller passionen. Att kanske endast det mänskliga begäret förmår överbrygga den säkerligen djupt instinktiva rädslan för det okända, eftersom det är en av de få affekter som motsvarar den i styrka. Att det är begäret eller ett av dess starkaste uttryck – passionen – som gör oss orädda, redo att kasta oss ut och riskera något, som förmår oss att gå utom oss själva; ek-stasis, hänryckning.

Genets text om Stockholm uttrycker inte passion. Han tycks inte gilla staden. Den lämnade honom oberörd. Må så vara. Det går

inte att tvinga någon att älska sin nästa, hur gärna vi än skulle vilja. Det går inte att piska fram en passion som aldrig fanns där. Slavoj Žižek har insiktsfullt sagt: ”I viss mening finns det kanske inget större våld än det som subjektet lider då det mot sin vilja tvingas lägga fram sitt objekt för offentlighetens blickar. [...] just därför [finns] ingenting mer förödmjukande än att tvinga en kvinna att mot sin vilja följa sitt begär.”<sup>218</sup> Förbud kan påbjudas, påtvingas, avkrävas, lagstiftas. Men ingen kan framtvinga begär, kärlek, passion utan att pervertera själva dess fundament

Och det är kanske därför som Genets text om Stockholm ter sig ganska medioker mot bakgrund av hans övriga produktion, medan Frostensons dikt ”Sveden” är bland det bästa en kan läsa inom svensk poesi. Det slår bokstavligen gnistor kring Frostensons ord, det sprakar och sveder. Det går inte att ta miste på den svåra passionen som bränner, det starka begäret till det svenska språket, men också: det uppfammande agget. Det är en het relation, en brinnande passion:

lagom ÄR ett vackert ord  
och Medelvägen, Len och Eken  
bitvis känner jag det len-  
sträva glesfläckiga krusbärsstickiga grönbruna, jag älg-skar  
stava enbär skogstjärn

jag vill dunka livet ur dig HÄR IDAG

Motsägelserna och kollisionerna; de sammansatta orden som hon på åttioalet kallade för en ”ödesdiger, egenskap hos svenskan” rannsakas igen, fast i nådigare belysning. En motvillig, *motsträvig* kärlek till det svenska språket, vars krusbärssträvhet känns mot fingertopparna under läsningen, kommer i dagern. Kärleken, mildheten men också våldet levs ut mitt framför läsarens ögon på boksidan; det är en kamp som pågår. Ständigt. Poeterna lär oss detta: kärleken till språket och till skrivandet måste finnas för att ge bokstäverna liv, annars reduceras orden till

tonlöst  
gnäll  
livlösa  
lägesrapporter  
gapig  
propaganda

Men på samma sätt som att Genets betraktelse säger mindre om Stockholm och mer om – inte om Genet, där hade jag fel – utan om det omedelbara intrycket och dess förhastade omdömen; med andra ord generiska, opersonliga utsagor som kunde yttrats av vilken turist som helst på genomresa. Hur som helst: på samma sätt måste jag tillstå att mina rutinmässiga klagomål på Genet säger mindre om hans korta betraktelse än om mig själv, samt om min relation till min hemstad.

Skrev jag verkligen relation?

Jag menar naturligtvis  
syndrom

Missförstå mig inte

jag har aldrig hetat Hearst i efternamn

och jag skulle aldrig ta ordet kidnappning i min  
mun

men jag kan instinktivt förnimma mitt eget

Stockholmssyndrom

flamma upp i mötet med

fördomsfulla attacker på min hemstad

Mitt försvar av denna plats som bara andas

stockholmsvit makt

kan kallas osund, jag vet

men ändå älskar jag min föröware

Jag tror att

Genet skulle förstått dessa mekanismer

det är inget klädsamt svärmeri det är

besatthet

/Och tungor såsom av

eld

visade sig för dem

och

fördelade sig och



satte sig på dem,  
en på var av dem/

*hänryckningens tid*

/och min tunga  
fröjdar sig/

passionen, de vansinniga  
territorierna, det vita som  
fransar sig, brinner i kanterna så fort  
vi kliver in  
passionen som tar fart i mötet med  
denna död denna vita  
vita  
död        *Se nu hur han rör sig*  
*i ett element som liknar döden, öknen. Hans röst ger inget*  
*eko*  
(det är ett kärleksbrev, glöm för guds skull inte  
att Genet skriver dessa ord som en  
*ren kärlekshandling*  
till sin lindansare)

•

Några sista ord bara, för att upprättelsen av denna baktalade plats,  
folkhemmet, ska förankras språkligt också.  
Jag ska avslöja en sak

Jag gillar de sammansatta orden    nej jag menar inte de sinnligt  
vibrerande krusbärsstickiga eller glesfläckiga, utan de perverst  
byråkratiska megamonstren förvaltningsorden  
inrättningsorden  
ju längre och monstuösare  
desto bättre (även om jag inte använder dem själv särskilt ofta),  
för de är  
*talande*  
i en performativ bemärkelse    de

gör vad de säger:  
För vad  
gör  
de långa, sammansatta orden? Jo, de  
frammanar en  
sammansatt  
värld<sup>219</sup>

samtyckeslagstiftning    antidiskrimineringsverksamhet  
kvinnofredskränkning    funktionshindersombudsman  
jämfälldhetsintegreringsprogram

Dessa ord vittnar om ett socialt och politiskt klimat som försöker adressera svåra frågor, uttrycka dem mitt på torget och ge dem egna benämningar.

De skapar ny verklighet.

Således kan det klibbiga efterledet ”hem” inte enbart läsas som ett våld, utan också som ett försök att språkligt förändra vårt samhälle i och genom språk. Och oavsett det ibland dystra resultatet, så måste själva tilltron till språket ses som en lovvärd gest. Det går att invända att denna gest iscensätts på bekostnad av något som borde blivit utsagt, skuggorden, språkets utsägbara och omedvetna. Jag vet inte. Jag hör Genet gnälla om att i Sverige ”kan [man] tala om sexualitet, men inte om kärlek” och att vi har ”desinficerat kärleken” och ”pastöriserat den”.

Möjligtvis har han rätt. Men jag är ganska säker på att han har fel. Solkatter och gryningar i all ära, men också de otympliga, klumpiga orden är en del av det svenska språket – här finns en beredskap och öppenhet inför nya företeelser och därmed inför nya tankar. Språk inte bara formar verklighet.

Språk  
är  
verklighet

## Skeva rötter läsningens delade risktagande

*Jag hade ingen grund utifrån vilken jag fick skriva. Ingen legitim plats, inget land, inget fädernesland, ingen egen historia. [...]*

*Jag har inga rötter: från vilka källor skulle jag kunna ta in tillräckligt för att ge näring åt en text?*

– Hélène Cixous<sup>220</sup>

*What good are roots if you can't take them with you?*

– Gertrude Stein

Om språk är verklighet är det kanske inte heller en slump att ordet rot rimmar på hot. Rimmets lekfulla karaktär understryker obehaget. När Cixous skriver om rötter upplever hon en helt annan fara, en mer specifikt fransk, nämligen den som är förknippad med franskans *racine*. På franska delar rot rot med rasism. Jag har ingen aning om hur hotfullt jag hade uppfattat ordet om jag hade haft franska som modersmål, men på svenska blir jag obehaglig till mods så fort det kommer på tal, åtminstone inledningsvis.

Jag vet att rotsystem – liksom förgrening och rhizom – är ett populärt ord bland människor som sysslar med text. För mig förblir detta tal om rötter förknippat med ett ursprungligt våld.

Den lätthet med vilken vissa människor kan yttra sig om ord som rötter, den retoriska lätthet som vårt språkbruk lånar sig till i uttryck som ”rycka upp något med rötterna”, ”rotlös” eller ”orotad” skär i öronen på alla dem för vilka dessa ord är mer än metaforer. För dessa personer är språket minerat, laddat med starkare, högre och djupare betydelser. Språk är aldrig oskyldigt. Vi är många som darrar så fort ordet ”rot” kommer på tal.

Men om vi närmar oss ordet på engelska öppnar *roots* upp *routes*. Och om vi följer rötternas routes skapas poetiska öppningar. Svenskans *rot* är kort, enstavig och lånar sig gärna till poetisk lekfullhet: En rörelse tar fart i detta *ord – rot –* som delar *ort* med *tro*, vilket skapar en *bro* som slutligen leder oss *bort* från vår *rot*. Fortfarande ett *hot*, men också: rörelse, *mot*. Därför blir det poetiska språket livsviktigt för mig; det visar att varje hotfull rot bär fröet till en rörelse bort.

Jag skulle vilja föreslå en läsart som tar rötterna i anspråk, utan att för den skull låsa fast dem vid en entydig plats. Istället vill jag understryka hur en poetisk läsart som grundas i kroppslig erfarenhet sätter rötterna i rörelse, som i engelskans *routes* istället för *roots*.<sup>221</sup>

Med andra ord: här betonar jag den läsande kroppen och hennes potential till kunskapsproduktion – med och mot rötterna.

I bilden ”reading with one’s foot in one’s mouth” betonar Gloria Anzaldúa rötternas betydelse för läsande och skrivande.<sup>222</sup> Den uttrycker en närhet till det svenska imperativet ”gräv där du står”, men avviker också genom sin dubbelbetydelse.<sup>223</sup> With one’s foot in one’s mouth är släkt med klumpighet, att säga fel saker (att trampa i klaveret), samtidigt som den förmedlar en länk till rötterna. För Anzaldúa är erfarenhet inte enbart något som en har, inte något som går att ”gräva fram”, utan ”erfarenhet är något som lever, som rör sig eller kommer att röra sig”.<sup>224</sup>

Anzaldúa ställer det akademiska, kritiska läsandet mot en läsart förankrad i kroppen. Att läsa med foten i munnen betyder att också kunna ta sin egen kropp i anspråk vid läsningen, ett slags förkroppsligat läsande som förmår fylla i det som författaren inte explicit säger, samt skapa betydelse utifrån egna erfarenheter. Den läsande kroppen aktiveras härmed och blir medskapande: köttet ger orden lyster och kontur. Men kroppslig kunskap ska inte sammanblandas med den reducerande praktiken som för tillbaka varje abstrakt begrepp eller resonemang till den intima sfären, alltså: en privatisering eller intimisering av omvärlden. Tvärtom innebär kroppslig kunskap en *expanding av det universella* genom inskrivningen av kropp, kön och erfarenhet.

”With one’s foot in one’s mouth” kan ses som ett queerande eller ett *skevande* av figuren ”gräv där du står”. Skevhet är ett begrepp som Maria Margareta Österholm undersöker och tar avstamp ifrån i sin tidigare nämnda avhandling. Österholm refererar till Sara Ahmeds beskrivning av kroppar i världen: ”En kropp som är bekväm sjunker ner i en fåtölj utan att känna sina gränser. De som inte är bekväma kan däremot vara smärtsamt medvetna om sina konturer.”<sup>225</sup> Det finns en linje som är rak, ”the straight line”, och vi kan följa den eller avvika från den. ”Att vara skev”, skriver Österholm, ”innebär att avvika från linjen och kanske även att skeva till den, genom att på olika sätt röra sig utanför eller på gränsen”.<sup>226</sup>

”With one’s foot in one’s mouth” är ett skevande av den mer straighta förståelsen av erfarenhetens, rötternas och kroppens betydelse för lärande, läsande och skrivande som ”gräv där du

står” förmedlar. I den straighta förståelsen är förbindelsen mellan grävande, rötter och ursprung intakt och outmanad. Här tecknar grävandet (kunskapsinhämtningen) en rak linje: om du gräver tillräckligt djupt kommer du förr eller senare att finna ursprunget.

”Med foten i munnen” (att trampa i klaveret) är en bild som starkt ifrågasätter den raka linjen; dels genom sin klyvning i en figurativ och en bokstavlig mening, och dels genom den konstiga, skeva bilden av kroppen som den bokstavliga meningens förmedlar.

Försök till förklaring: i uttrycket ”med foten i munnen” förhåller sig ursprung till rötter på samma sätt som sex förhåller sig till sexualitet i Teresa de Lauretis förståelse av vad en queer text är. De Lauretis menar att det inte är beskrivningen av queer sex i sig som gör en text queer. Queerhet i texter kommer sig av att ”en queer text bär på inskriptionen av sexualitet som något mer än sex”.<sup>227</sup> På liknande vis skulle en kunna säga att det inte är betoningen av rötter *i sig* som är det originella i Anzaldúas bild – ty rötternas betydelse för kunskap är sedan länge dokumenterad. Nej, det originella är implikationen att rötter inte behöver sammanfalla med *ett* ursprung. Medan däremot ”gräv där du står” implicerar stabila rötter som är knutna till kroppen, en rakare linje. Men för kroppar vars rötter är avhuggna, skeva, rörliga eller lagda i dunkel (*we begin in the dark*), är den bilden inte särskilt användbar. Dessa kroppar börjar i mörker. De börjar med ett sökande, med att trevande trampa i klaveret; de vet inte ens huruvida de står på rätt plats.

Om det singulära, enhetliga ursprunget kan ses som den dolda, metafysiska förutsättningen för uttrycket ”gräv där du står”, så kan ”with one’s foot in one’s mouth” ses som ett dekonstruerande svar. Ett svar som både är mer exakt och mer öppet.

Att läsa med kroppen, med erfarenheten samt att ifrågasätta den rena kontakten med ett ursprung, är ett arbete som konstnären och författaren utför dagligen. Och om vi accepterar kunskapssteoretikern Elizabeth Grosz insisterande på ”den roll som kroppen spelar i produktionen av samt utvärderingen av kunskap”,<sup>228</sup> och om vi tillskriver den könade kroppen mening inom kunskapsproduktion, kan vi sluta oss till två saker, minst. För det första: ”Kunskap är en aktivitet, det är en praktik, inte bara kontemplativ reflektion. Den gör saker”.<sup>229</sup> Med andra ord – kroppens betydelse öppnar upp för en *performativ* förståelse av kunskapsproduktion.

Och för det andra: att inte förmå urskilja den kroppsliga materialitetens betydelse för kunskapsproduktion, att inte förmå se kunskap som handling och akt utan enbart som en ren ”produkt eller ett ting” resulterar i att den ”förnekar sin historicitet och hävdar sin likgiltighet inför politiska frågor”.<sup>230</sup>

Med andra ord innebär inskrivningen av kroppens *görande* i kunskapsprocesser dels ett utrymme för performativ kunskapsproduktion, dels att temporalitetens betydelse ges en framhävd plats, vilket i sin tur möjliggör en radikalare politisering av kunskapen.

En kropp har olika åldrar, och den befinner sig på olika stadi-er inom ständigt pågående kunskapsprocesser. För att urskilja hur kroppen skrivs in, och när, krävs läsarter som på många sätt och vis kan upplevas som kontraintuitiva för en akademiker. Ty kroppen är alltid könad, alltid inskriven i maktrelationer, den är alltid märkt. Den förkroppsligade läsarten tvingas härmed att erkänna dessa (makt)anspråk, vilka – inom mer cerebralt benägna läsarter – annars skulle förblivit dolda. Och om vi accepterar att olika kroppar har olika makt, måste vi också tillstå att en förkroppsligad läsart alltid är politiserad.

Men vad betyder det? Och vari består riskerna med en politiserad läsart? Jo, samma risk som jag utpekade i förra kapitlet: om risken enbart tolkas som att utsätta den Andre för en risk, är det ingen risk alls. Risktagandet måste vara delat. Först då kan en performativ

*risktagande*

kunskapsprocess

urskiljas

För att ge konkretion åt detta resonemang vill jag ge ett exempel på hur två olika läsarter kan generera två radikalt skilda tolkningar av ett visst, situerat yttrande. Båda läsarterna är politiserade, men de skiljer sig ändå radikalt åt i fråga om hur kroppens och temporalitetens betydelse tas i anspråk i tolkningsarbetet, och frågan om hur risktagandet delas.

Exempel: Workshop under rubriken ”Who is welcome where? Figures of otherness” vid Göteborgs universitet. Forskaren Lena Sawyer presenterar sin forskning inom socialt arbete och den problematik kring makt, blick och produktionen av gränser som

den aktualiserar. Projektet går ut på att följa och observera socialarbetare som granskar och utvärderar föräldrar som är placerade i så kallade familjehus, där deras färdigheter som föräldrar noggrant bedöms. Sawyer vill resa frågor kring sin egen maktposition såsom varande ytterligare en observatör vars närvaro förstärker den blick som både skapar och underblåser gränsen mellan vi och de Andra (föräldrarna som blir observerade). Föräldrarna i familjehuset tillhör ofta socialt utsatta grupper (kriminalitet, missbruk, fattigdom), är ofta av invandrarursprung och riskerar att få sina barn omhändertagna av socialen.

Plötsligt säger en av de andra deltagarna vid seminariet: ”Jag förstår verkligen känslan av att vara utvärderad, för jag är adoptivförälder och under processen blev vi granskade av socialarbetare som kom till vårt hem och ställde frågor. Det var verkligen otroligt jobbigt.”

1. Den ifrågasättande läsarten. En läsart som stödjer sig på akademisk kunskap och kritisk förmåga.

Det som är slående med deltagarens kommentar är dels hennes häpnadsväckande naiva föreställning om att en utvärdering alltid är en och samma sak, och dels hur hon lyckades avpolitiserade diskussionen genom att föra tillbaka en forskningsetiskt och politiskt brännande fråga till en strikt privat sfär. När hon svarade på forskarens problemställning genom att föra tillbaka de explicita frågorna kring annanhet, observation, ras, underordning och maktlöshet till en personlig anekdot, kortslöt hon dessutom möjligheten till att kritiskt ifrågasätta hennes naiva jämförelse (för, jag upprepar, det är omöjligt att argumentera mot eller kritisera en privat upplevelse eller känsla).

Vägran att erkänna skillnader är ett återkommande problem i såväl sociala, politiska som i forskningssammanhang. I detta fall aktualiseras denna vägran genom hävdandet att ”utvärdering” betyder samma sak för en socialt utsatt förälder som riskerar att förlora sitt barn, som för en privilegierad vit, svensk kvinna som genom ett aktivt val befinner sig i en utvärderingssituation och inte riskerar att förlora någonting alls, utan i bästa fall lyckliggörs med ett barn. Detta likställande uttraderar de frågor kring makt och vanmakt, under- och överordning, subjekt och objekt, vi och dem som forskaren adresserade. Det utgör också ett exempel på

hur språk ofta kan vara ett direkt *avpolitiserande* instrument som döljer och täcker över skillnader, och hur vaksam en måste vara, inte bara inför hur vi använder oss av språket, utan också: var vi placerar oss i det.

Var i ordet ”utvärdering” står jag? Står jag på botten av ordet, med detta ords hela strukturella, ideologiska och metodologiska förtryck på mina axlar, som en del av min kropp och mitt varande? Det vill säga, är den en ofrånkomlig del av hur min subjektivitet upprättas, och konstituerande för varje socialitet som jag ingår i? I så fall kan vi börja undersöka ordets betydelse på riktigt. I så fall ställs ordets politiska innebörd på sin spets. Men om jag däremot står längst upp, vid kanten av ordet, och blickar ner på betydelsens avgrund, om jag då känner en hisnande känsla i magen av blotta tanken på ordets svindlande, avgrundslika djup, och om jag då snabbt avlägsnar mig, springer hem igen och berättar för de andra workshop-deltagarna hur det var att ett kort ögonblick blunda inför djupet av ordet utvärdering, då var jag aldrig där, aldrig en del av språkets politiska bråddjup.

2. Den andra ingången utgörs av en läsart som försöker utmana min förståelse samt tryggheten i misstänkliggörandet.<sup>231</sup> Delvis aktiverar den Anzaldúas ”att läsa med foten i munnen” och dess förmåga till ett skevande av förståelser och självidentitet. Den tvingar mig mot en osäkrare position, samt uppmärksammar kroppens (min, hennes) betydelse i meningsskapandet. Den tar således kroppen i anspråk i sitt arbete med identifikation, reparation och sympati för att försöka urskilja ett frö till motstånd och politisering. Ty kritik är inte svårt. Sympati är svårare. Sympati gentemot en viss typ av dumhet är ännu svårare. Men tog jag inte den risken, skulle min ambition att ”skriva performativt” reduceras till tomt prat. Denna läsart skulle kunna se ut så här:

Låt oss närma oss seminariet igen. Deltagarna runt ett avlångt bord. Den obligatoriska fördelningen av makt håller på att urskiljas. En skulle kunnat tro att förutsättningarna för detta seminarium – genusnätverk, samt en blandning av akademiker och konstnärer – skulle inbjuda till att sätta ordinarie akademiska hierarkier ur spel. Så blir det inte. Det faktum att det endast sitter kvinnor runt bordet är visserligen glädjande, men skapar knappast en mindre konkurrensinriktad stämning. Kanske är det



rentav tvärtom. Stämningen är så laddad att den går att ta på. Hierarkierna upprättas, fixeras. Deltagarna lyssnar andäktigt först på Lena Sawyers lysande inlägg, och sedan ännu mer andäktigt på professor Trinh. Kunskapen som skärskådas här är ovanlig i svenska seminarierum, men den skärskådas minst lika ursinnigt som hade det handlat om Kants kritik av förnuftet. Högst i kurs står kombinationen av postkolonial feminism och skrivandet som praktik. Jag kan andas ut. Jag kan skriva. Jag känner ju dessutom professor Trinh. Här, liksom i alla akademiska sammanhang, är dessvärre kroppslig kunskap minst värd av allt. (Den icke-skrivande) konstnärens roll blir därmed prekär. Det kräver mod och självförtroende att kliva in, ta till orda som konstnär i ett akademiskt rum. Att hävda sin specifika kunskap, som ibland är ordlös. Men som bär på  
år  
av konstnärlig, kroppslig  
erfarenhet

Läst utifrån detta ljus blir deltagarens – en kvinnlig konstnär – yttrande mer begripligt: ”Jag förstår verkligen känslan av att vara utvärderad, för jag är adoptivförälder och under processen blev vi granskade av socialarbetare som kom till vårt hem och ställde frågor. Det var verkligen otroligt jobbigt.”

Dels kan vi läsa det performativt: hennes yttrande ska inte förstås som ett bokstavligt svar på innehållet i Sawyers forskningsprojekt, utan som en beskrivning av utsattheten i detta rum, som på många sätt kan jämföras med en *utvärdering*. Kanske utgjorde yttrandet också ett svar på en särskild sorts (akademisk) provokation, ty yttrandets *barnsliga* och *flickaktiga* tonfall kontrasterade starkt mot seminariedeltagarens biologiska ålder, och utgjorde därmed ett brott i detta rum, vilket blir betydelsefullt för en performativ läsart.

Dels skulle vi kunna ta fasta på att yttrandet härmed för in kroppens tal, mitt i den akademiska diskursen. Men inte vilken kropp som helst, utan en *ambivalent* kropp där den unga flickans naivitet trängs med den medelålders kvinnan. Underlåtenheten att hålla sig till en mogen femininitet kan i vissa rum – exempelvis akademiska – utgöra ett hot. Mognad är kopplat till vuxenhet, rationalitet och den linjära temporalitet som gärna underförstås i kunskapssammanhang: kunskap som en process vilken följer en

stigande utvecklingskurva i takt med tiden. I detta sammanhang utgör *flickskap* en mindre skandal som förmår skeva idén om att kunskapsproduktion och agens skulle vara knuten till en vuxen kropp.<sup>232</sup> Yttrandets ambivalens utgjorde en anomali i rummet vilken skevade det akademiska samtalet så att dels en motdiskurs (i form av det personliga tilltalet) samt en sårbarhet

fick komma till tals: kroppens, kvinnans, flickans. Där och då uppenbarade sig revans ögonblick och under en kort sekund stirrade vi alla ner i den avgrund som är kroppens. Ty personen i fråga hänvisade direkt till sin kroppsliga belägenhet: modersfunktionen och kvinnokroppen. Allt det som i sekler har bortträngts och förtryckts i kunskapssammanhang. Kroppen som skandal, som något opassande, och viljan att hävda dess betydelse. Härmed framträder i slutänden deltagarens inspel som en brännande och starkt politiserad intervention, trots och på grund av hennes naivitet. Och denna kroppsliga sårbarhet börjar endast tala om läsaren själv förmår avlyssna den utifrån den egna sårbarheten.

Genom att på så vis läsa hennes yttrande dels som en performativ akt, dels genom en temporaliserad optik, synliggörs också risktagandet och det subversiva i hennes yttrande.

Deltagaren var en nybörjare inom postkolonial teori och inom skrivande. Och hennes naiva yttrande skulle kunna ses som inledningen till en politisering av en personlig kunskapsprocess. Men det visade också att även inom discipliner och sammanhang som förment säger sig framhäva kroppens betydelse, är och förblir kroppen, och i synnerhet den okunniga, kvinnliga kroppen den största skandalen av alla

## Katakres – skönhet

Att se var ett ord börjar röra på sig är inte alltid enkelt. Att borra sig in i dess centrum för att där finna en frånvaro, eller en vakans, kan vara plågsamt. Men ord rör sig. Rörelse i sig är varken poetiskt, performativt eller politiskt. Men att spåra, följa och lyssna

på rörelsen utgör en del av ett politiskt/poetiskt/performativt språkligt arbete.

Författare för vilka hemmet är ”källan som färdas” brukar vara uppmärksamma på gränser. Men arbete som utförs vid gränsen kan vara ett enkelt byte för inramning; framing. Övervakad och sanktionerad marginalitet: ”Sanktionerad marginalitet innebär att produktionen av ’skillnad’ kan övervakas, och på så sätt återställas, neutraliseras och avpolitiserar.”<sup>233</sup> Den sanktionerade marginalen möjliggörs av utdelandet av makt och vetande: tillskrivandet av identitet, men en identitet som ”är validerad från centrum”, som Spivak noterar.<sup>234</sup>

Vilka namn och benämningar väljer vi? Hur ramas vi in av våra benämningar? När Spivak talade på en konferens på Birkbeck University 1988, valde hon att kalla sig för ”lärare”. Varför? För att publiken förväntade sig att få höra ”en röst från marginalen”. Men istället för att tillmötesgå begäret efter en identifierbar marginal, framhävde hon sin institutionella befattning. På universiteten och i forskarsammanhang kringskärs det postkolonialas agens genom inskrivningen av dess subjekt som just ”marginal”; ett epitet som inte kan ses som centrumets motsats, utan snarare som att en får tillgång till centrum på ett särskilt sätt. Den akademiska situationen blir för postkoloniala subjekt särskilt brännande på grund av deltagandet i en explicit kunskapande diskurs, där deras själva närvaro reser frågan om hur identitetsproblematik hänger ihop med makt och vetande. Identiteter som ”marginal” eller ”tredje världen” ska inte läsas som essentiella, utan snarast som epitet vilka garanterar och skapar identitet.

Hur talar och skriver vi? Och vad betyder det att skriva ”som kvinna”, ”som postkolonialt subjekt” eller ”som marginal”? Vad betyder denna figur? Vad händer när vi träder in i denna talposition? Den talande visar att hon är ett vittne, att det finns en auktoritet och förankring bakom orden. Denna vittnesbörd inbegriper en validering.<sup>235</sup> Men även om figuren ”som kvinna”, ”som flykting” etc ger legitimitet som en som vittnar, finns tydliga begränsningar. Ty vem är det som talar, när en talar ”som kvinna”? Vilka andra identiteter osynliggörs, och vilkas språk kommer aldrig att bli begripliga inom ett sådant kunskapssammanhang?

Viktig distinktion: det litterära skrivandet är inte jämförbart med vilken språklig "talsituation" som helst. Att enbart hävda en viss position (att skriva "som kvinna" etc) räcker inte för att konstituera ett vittnesmål – den måste gestaltas för att bli trovärdig och för att åtnjuta den auktoritet och legitimitet som krävs för att fungera performativt. Och detta är förstås kruket: din identitet kan vara kvinna eller "marginal" hur mycket som helst, men i litteraturen räcker det inte att något är; det måste *göras* för att bli. Det är väl här som vi också kan skönja en skiljelinje – om vi rör oss inom estetiskt skapande – mellan "identitet" och subjektivitet: du kan ha en personlig identitet som "marginal" i livet och vardagen, och du kan välja ämnen som speglar denna erfarenhet, samtidigt som din litteratur lik förbannat ger uttryck för centrums subjektivitet. Vi väljer inte vilken position vi skriver från, även om vi gärna vill inbilla oss det.

Exempel: i min diktbok *hennes vård* ville jag tala om det intrikata samspelet mellan vård och våld. Boken inleds med en diktsvit där ett intimt våld som är förknippat med utsägelseakten kan läsas mellan raderna:

Jag längtar efter kirurgen som är min mor  
Hon ska komma med kniv och strupsång  
[ ... ]  
Min mor är kirurgen med kniven  
jag ska sjunga för henne efter operationen  
hon lossar innebörder från mitt bröst

Det intima våldet i utsägelseakten med dess associationer till tvång och erkännande närmar sig sedan en mer politiserad sfär; förhöret, som i sin tur kan omfatta grader av våld.

Diktsviten avslutas med en lektion i våld begånget mot politiska fångar i Sydvietnam: "If they are not guilty, / beat them until they are / If you are not a Vietcong, / we will beat you until You admit you are / and if you admit you are / we will beat you until you / no longer dare to be one". Jag klev härmed in i ett för mig okänt rum: det politiska våldets. Jag har ingen personlig koppling till någon krigserfarenhet, men däremot till våld baserat på hudfärg. Så dessa rader skrevs utifrån en skör legitimering – associationen "hud". Med andra ord *replikerade* jag den naiva fördom som den rasistiska stereotypen stödjer sig på: det vill säga att alla med

en viss färgton är på ett visst sätt och har samma erfarenheter. Skriftligt våld som ett svar på ett socialt våld, samt ett sätt att undersöka det som sker om jag tar deras slarviga identifikation på allvar: att anta den hudnyans ni tillskriver mig, och att skriva från en identitet som till största del är påtvingad utifrån; en konstruktion, men som likväl existerar på grund av våldets performativa, livslånga upprepning.

Det var en nödvändig handling på ett personligt plan – boken utgjorde just en *replik* på de fördomar som omgivit mig i hela mitt liv: här fick jag åtminstone möjligheten att själv välja vilka fördomar som jag ville förkroppsliga. Det var en politisk och personlig nödvändighet, en litterär anhalt som mer utgjorde ett sökande än ett svar.

Härmed blir även frågan om adressens politik synliggjord. Raseriet i boken riktades mot en viss publik. Men denna riktning skapade också en orientering mot just de rum som jag ville kritisera och destabilisera, och delvis ett erkännande av dem. "The master's tools will never" osv.

Men hur gör vi när härskares redskap är de enda som finns tillhanda? När ens kultur, språk, identitet ja möjligheten att tala är avhängig samma ordningar som placerar en på en tunn gren som heter marginal?

Frågan om röst, agens och identitet är kritisk i den postkoloniala situationen. Spivak sammanfattar:

Varför är namnet post-kolonial särskilt användbart nu? Vi som sitter här [...] från tidigare koloniserade länder, förmår kommunicera med varandra samt utbyta och etablera socialiteter eftersom vi har haft tillgång till imperialismens kultur. Betyder det att vi måste tillskriva den kulturen, för att låna Bernard Williams fras, ett visst mått av "moralisk framgång"? Jag tror att svaret på denna fråga tveklöst är "nej". Detta omöjliga "nej" till en struktur, vilken vi kritiserar, men ändå bebor, är den dekonstruktiva filosofiska positionen, och vår vardag här och nu som heter "post-kolonialitet" är en av dess omständigheter.<sup>236</sup>

Behovet av kritiska redskap för att omskapa dessa rum, måste med nödvändighet också utgå från samma rum, vilket kan ses som en paradox. Men Spivaks förslag är ett katakresiskt närmande: "Att

göra anspråk på katakreser från ett rum som en inte kan eller vill bebo, men ändå måste kritisera, är den postkoloniala dekonstruktiva situationen.<sup>237</sup>

Katakres, använt som en term i Derridas efterföljd, är en typ av begrepps-metafor som saknar en adekvat referens.<sup>238</sup> Och vad betyder det? För att förklara stödjer jag mig på Mikela Lundahls beskrivning. Ordet ”begrepps-metafor” pekar på Spivaks ifrågasättande av ett klart särskiljande mellan begrepp och metafor. Metaforen synliggör språkets relationella aspekt, det som rör sig i språket. Spivak vill, i likhet med andra teoretiker inom en dekonstruktiv tradition, peka på språkets retoriska möjligheter – något poeter förvisso alltid har sysslat med – och en katakres är ”en metafor där bandet till den verkliga referenten är förlorad eller störd”.<sup>239</sup> Och det är förstås störningen som bär en subversiv potential. Lundahl exemplifierar med ordet ”nation”, som vid första anblick tycks ha en enkel och ren referens till något i verkligheten. Men för många invånare i koloniala eller postkoloniala stater är denna relation knappast enkel. Lundahl skriver: ”Historiska omständigheter tvingar postkoloniala nationer att grunda sig på katakreser – det vill säga västerländska begrepp som i en bemärkelse är nödvändiga men ändå bidrar till att rita kartan fel”.<sup>240</sup> Det vill säga att en katakresisk användning av begrepp ”innebär att man aktiverar både den begreppsliga delen, den som refererar till en upplevd verklighet, och den metaforiska”.<sup>241</sup> Denna användning aktualiserar möjligheten till det spel av skillnader som uppstår däremellan. På så vis blir katakresen ett, visserligen minimalt, men ändå ett språkligt utrymme som inifrån en viss typ av ”framing” kan möjliggöra rörelser och kritisk verksamhet. Katakresen bär även en del likheter med de språkliga verktyg som jag kommer att ta upp i nästa kapitel, som till exempel mimikry.

Om *hennes vård* angrep strukturer genom att pröva identiteter som primärt var formade efter smärta, och som talar från en underordning, arbetar min roman *Ladies* med helt andra metoder genom att närma sig den katakresiska möjligheten. *Ladies* försökte spränga den ”framing” som Andra kroppar alltjämt blir föremål för i skrivandet. Ty den skrivposition som jag där intar är mer eller mindre obegriplig utifrån en hegemonisk förståelse av Andra kroppar som skriver.

*Ladies* rör sig kring två stora ämnen: skönhet och femininitet. I intersektionen mellan en förväntad ”vänsterposition” och en feministisk hållning finns det en given plats att inta för den Andra kroppen i förhållande till dessa ämnen: den kritiskt granskande och ifrågasättande som slår ”underifrån”.

Kritiska diskurser riktade mot skönhetsideal utifrån den Andres plats utgör idag en vital och stark tradition med kraftfulla förespråkare,<sup>242</sup> vilket dock innebär att andra ingångar till dessa ämnen hamnar i skymundan och osynliggörs; närmanden som vill rikta kritik på ett annat vis, från vad jag skulle vilja kalla ett katakresiskt rum, snarare än ett konfrontatoriskt.

Berättaren i *Ladies* tar sig rätten att granska, analysera och värdera skönhet och femininitet utifrån en ytligt sett ”neutral” position. Och det är här kortslutningen sker. Den förväntade feministiska och *Andra* utgångspunkten är att kritisera och nagelfara, oftast från en ”underordnad” position, men *Ladies* tycks tvärtom omfamna till synes normativa skönhetsideal och kvinnlighetsideal. *Till synes*, för det finns en skillnad, en förskjutning av perspektiven. Det är denna glidning som utgör det Andra, och som kan förstås som ett katakresiskt öppnande av dessa fenomen. Hur då?

Glidningen handlar givetvis om mitt försök att ge betydelse åt ytan, såsom helt avgörande i mötet med omvärlden; denna överdeterminering som Andra kroppar ständigt utsätts för, men i romanen gestaltad i den vita skönhetens form. Berättaren i *Ladies* identifierar sig alltså skamlöst med överordnade positioner – det vill säga skönhetens och den vita kvinnlighetens. Berättaren vägrar med andra ord att inta den Andres plats hänvisad att enbart ge vittnesbörd om Andras erfarenheter. Hon vidgar sitt rum, insisterar på att gestalta inifrån normen och inte icke-normen, från centrum och inte från marginalen, för att där belysa sprickor och tvetydigheter som kan användas subversivt. *Ladies* är en hyllning till den vita skönheten, men samtidigt en dekonstruktion av den. Dekonstruktion är inte samma sak som kritik, och jag ska förklara varför.

Kritik av skönhetsnormer riktar ofta in sig på en viss typ av övergripande egenskaper, som slankhet, ungdom, vithet och en rad andra mindre framträdande attribut. Syftet med denna kritik är inte sällan att framhäva ”alternativa typer av skönhet” vilka anses ”bryta mot vithetsnormen”. Det vill säga en kritik som inte sällan utger sig för att rädda Andra kroppar. Självklart är det viktigt att kritisera begränsande och förlegade skönhetsideal, men ibland

måste vi också fråga oss vems intressen det är som främjas av vilka strider. Och vilka kroppar som tjänar på det, i slutänden.

Frågan om yta, skönhet och utseende har idag fått en ny aktualitet inom feministiska diskussioner i och med femme- och transrörelserna,<sup>243</sup> även om avståndet från den sjuttioårsfeminism där femininitetsmarkörer nedvärderades kanske är mindre än vi skulle önska.<sup>244</sup> Och trots att femininitetsstudier idag uppmärksammar den subversiva potentialen hos ytan, finns det fortfarande en uppsjö av problem som är svåra att adressera, som till exempel de konflikter och spänningar som finns mellan unga och gamla kroppar, vita och icke-vita, och det faktum att ”inom patriarkatet uppmuntras kvinnor att konstant tävla mot varandra, att se varandra som fiender.”<sup>245</sup> Detta gäller inte minst förhållandet mellan vita och icke-vita kvinnor, samt hur våra kroppar tillskrivs olika värden, begär och grader av femininitet.<sup>246</sup> Och om vi inte vågar erkänna en patriarkal realitet där vi gång på gång ställs mot varandra, så kommer vi ingen vart alls.

Skönhetsfrågan är en av de mest laddade frågorna, men kanske som mest laddad för superprivilegierade kroppar som börjar förlora ett av sina föregivet ”naturliga” privilegier (den vita, unga kvinnokroppen) i en global, transnationell tid.<sup>247</sup> Den massiva attacken mot ”rådande skönhetsnormer” där vita kvinnor utger sig för att ”rädda” Andra kvinnor, påminner alldeles för mycket om hur vita män i alla tider ”räddat” bruna kvinnor. Det vill säga att denna räddningsaktion snarare blir ett led i steget att säkra sina privilegier, nämligen att garantera att skönhetsidealet blir kvar i ett vitt, västerländskt grepp. Hur då?

Jo, ty även *kritiken av skönhetsnormer utgår från en vit kropp*, och de alternativ som ges är oftast ännu vitare än själva normen som en vill bryta mot. Så när röster höjs som klagar på ”onaturligt smala” kroppar i offentligheten, ”silikonläppar” eller ”osund solbränna”, bortser de från att stora delar av världens kvinnor faktiskt har kroppskonstitutioner som är naturligt smala, solbrända samt i avsaknad av generande hårväxt, eller vad det nu kan vara. Vilket i sin tur kan leda till ett skambeläggande av kroppar som inte avviker från skönhetsnormen på ”rätt sätt”.

En räddningsaktion som resulterar i att Andra kroppar återigen ramas in som offer eller skambeläggs är knappast värd namnet. Ett alternativ till denna blåögda kritik är att rikta blicken mot hur denna kritiks likställande mellan ”vithet” och ”skönhet”



snarare koloniserar och ytterligare stärker de vita konnotationerna i det heterogena fält som vi kallar för skönhet.

Syftet med *Ladies* var alltså inte att kritisera rådande skönhetsideal – utan snarare att försöka destabilisera den vita skönhetsnormens självidentitet genom att implicit *härleda dess ideal på nya sätt*. I *Ladies* är karaktären Lea det västerländska skönhetsidealet förkroppsligat. Men berättaren närmar sig hennes skönhet inte såsom föregivet ”naturlig”, utan just som en konstruktion, där även intersektionen med klass blir viktig. Lea konstruerar sin bländvita skönhet som naturlig, ”essentiell” och därmed oantastlig, och övertygar alla i sin omgivning. Men den geografiska flytten till Frankrike innebär för Lea att hennes vithet synliggörs på ett annat, mer oroväckande vis: hennes längd blir iögonfallande, hennes blondhet sticker ut och privilegiet förvandlas till en sårbarhet: Lea blir ett *spektakel*.<sup>248</sup> Det som vanligtvis är ett självklart privilegium för Lea visar sig i Paris vara det som andrafierar henne. Genom denna nya, destabiliserade identitet får hon kontakt med underordningar och underjordiska begär som hon sedan, väl tillbaka i Sverige, gör allt för att utplåna. Det som är viktigt att understryka här är att sårbarheten inte bara är tänkt att läsas som att ”det är jobbigt att vara snygg”, utan framför allt hur sårbarheten är det som visar på det annars osynliggjorda privilegiet.

De fyra huvudkaraktärerna i *Ladies* förkroppsligar olika typer av skönhet. Men berättaren försöker delvis korskoppla insidor och utsidor, stereotyper och ideal. I karaktären Siri/Iris till exempel, som är romanens mest uppenbart hybrida karaktär, kolliderar ett flertal olika ras-stereotypiska utseenden. Men oavsett vilka historier respektive kropp bär, närmar sig berättaren deras utsidor med samma intresserade och granskande blick. Skönheten ställs i förgrunden, blir ofta orsak – som i fallet med modellen/poeten Laura. Hos Laura finner vi en skönhet som egentligen inte är skönhet alls, utan snarare just ”vithetseffekten”. Laura är inte vacker, konstaterar hon själv, men hon besitter just de drag som skapar intrycket av skönhet, bland annat slät (vit) hy. För Laura är skönheten både en lögn och en utsida hon inte kan identifiera sig med, samtidigt som den utgör hennes enda väg till sin älskade.

*Ladies* närmar sig den vita, naturliga skönheten såsom konstruktion, och det finns stunder när *Ladies* delar fotografen Siri/Iris fascination för alla dessa attribut som skapar helhetsintrycket

skönhet. Siris/Iris dekonstruerande blick visar oss hur ideal och normer kan härledas på nya sätt: Ty vad är det som säger att slankhet skulle vara en typisk vit egenskap? När blev höga kindben ett *vitt* attribut? Inte ens *vit hud* kan sägas vara en primärt ”vit” egenskap, åtminstone inte om vi sätter likhetstecken mellan vit och västerländsk.<sup>249</sup>

När vi ser oss omkring i världen finner vi hur attribut, drag och kroppsliga features som traditionellt kodas som vita och därmed förknippas med skönhet, inte alls är särskilt vita, utan tvärtom högst diversifierade. Med andra ord: problemet är inte att skönhetsnormerna är vita; problemet är att de konstrueras *som om* de vore vita. Det vill säga att det som uppfattas som ”vackert” genast patenteras och reframas som vitt.

Genom att diskutera (den vita) skönheten som konstruktion snarare än som essens, och genom att rikta blicken mot skönheten som strategi, medel men också sår, försökte jag i *Ladies* ta upp till ytan allt om skönhet som är allt annat än ytligt – dess underjordiskt meningsskapande betydelser, och dess hybrida ursprung.

Genom att på så vis destabilisera det vita skönhetsidealets ursprung uppstår åtminstone tre hot: dels hotet om att synliggöra hur kritiken av skönhetsideal ibland delar samma rasistiska rötter som normen, dels hotet om att omfördela skönhetsprivilegiet genom att visa hur föregivet ”vita” attribut vid närmare granskning inte alls är särskilt vita, och dels ett hot som pekar mot en lång, sårig spricka i en föregivet samlad, kvinnlig gruppering där vi alla skulle varit sams.

Att ”skönhet” är en katakresisk begrepps-metafor uppenbaras inte minst med tanke på de emotionella och ideologiska investeringar som omgärdar det och som sätter dess betydelser i rörelse. Att ta fasta på dess katakresiska karaktär betyder att vi alla måste förhålla oss till förbindelsen ”skönhet = vithet”, det är denna koppling som är vår utgångspunkt och referensram. Men genom att peka på moment inom denna förbindelse som haltar eller divergerar, skulle en förändring kunna åstadkommas.

Jag kanske ska tillägga att reaktionerna på *Ladies* minst sagt var varierande. Och från kritikerhåll uppstod omedelbart försök att re-frama den, hitta på nya epitet. Jag försöker inte här värdera dess förtjänster eller misslyckanden; däremot vill jag ganska säkert påstå att berättarpositionen, som alltså inte godtog den Andras

position i förhållande till en vit skönhetsnorm, blev fullständigt obegriplig för vissa läsare. Medan den välkomnades av andra. *Ladies* var ett katakresiskt försök, att bokstavligen låta *begreppet* skönhet och *metaforen* skönhet divergera och brytas mot varandra.

## Fånge

Vilka idéer håller vi stilla för att sätta andra i rörelse?  
(Ulrika Dahl, Göteborg, den 10 april 2014)

Inramning – det som på engelska kallas för framing – är en av våra största rädsor och en vanligt förekommande maktutövning. Trinh igen: ”Makten har alltid tillskansat sig rätten att utmärka sina andra, samtidigt som den själv rör sig obemärkt.”<sup>250</sup>

Och risken blir inte mindre fastän en har ett eget rum. Ett vanligt felslut är att inramning skulle upphävas genom utbrytningsförsök, flykt, och ”frigörelse”; metoder som tyvärr riskerar att fördjupa inramningens effekter genom att erbjuda en perfekt spegelvänd bild av dem. Ett alternativt sätt kan vara att elaborera inramningen, att gå djupare in i den, absorbera dess verkan och vara. Vad betyder denna fångenskap? Vad betyder denna etikett, detta ord, denna förolämpning, denna kategorisering? Vem blir jag i detta rum? Ty det rummet, den fångenskapen, den kategorin, är, vare sig jag hatar den eller ej, en del av mitt hem och min identitet.

Det universella subjektet konstitueras delvis av sin suveränitet och rörelsefrihet, sin flexibilitet att överskrida gränser, att röra sig över och igenom. Men i det senkapitalistiska samhället där ”fångenskapen är en absolut frihet”, som litteraturvetaren Ulf Olsson uttrycker det, är det inte murarna per se som håller oss fångar.<sup>251</sup> Ulf Olsson citerar Lars Norén:

vi kan inte bryta  
oss ut ur det  
sönderslagna fängelset

Med andra ord är fångenskapen en immanent del av det som vi idag kallar för frihet. Det är en frihet som enbart realiseras utifrån den förhärskande maktapparaten vilken föreskriver en totalisering

av alla relationer, däribland de mänskliga. Totaliseringen innebär att "varuformen blir allsmäktig", och att "makten blivit på en gång absolut och interioriserad i varje subjekt", menar Olsson.<sup>252</sup> Friheten i det senkapitalistiska samhället är härmed ett begrepp och ett instrument som redan har approprierat fångenskapen som en del av sin existensform.

Många av oss lever i en ständig känsla av inramning och fångenskap; i våra kroppar, i det språk som definierar oss, och de blickar som oupphörligen reproducerar vår kroppsliga annanhet samt gränsen mellan vi och dem. Men alternativet till denna framing är inte att "bryta sig ur den" och uppgå i den universalitet som fortsätter att reproducera annanhet. Snarare vill jag försöka visa på en annan frihet som inte sammanfaller med det senkapitalistiska liberala fritt flytande subjektets frihet, som inte kommer till uttryck genom att hävda subjektets suveräna rörelsefrihet, utan genom en *temporalisering* av företeelser, händelser, begrepp som inom den senkapitalistiska språkliga logiken har förtingligats för att ingå i en varucirkulation. Genom att vara uppmärksam på motmärkningarnas spår finner vi andra öppningar och stängningar. Ty "tid blir pengar bara när den förvandlas till rum, kvantitet och/eller ett mått. Utanför en kapitalistisk och heterosexistisk ekonomi kan tid beskrivas som potentialen för [...] produktionen av nya subjektpositioner".<sup>253</sup>

För författare i förskingringen är rörelse inte motsatsen till stillhet, utan djupt förankrad i själva varat.

Två ord som sätts i rörelse av Trinh är orden mur och gräns. Hon skriver murhändelsen, gränshändelsen. Gränshändelsen är släkt med Anzaldúas borderlands, *nepantla* och *nagual*: ord som osäkrar inte bara sin egen existens, utan också den som använder dem. Anzaldúa säger: "Vi måste skapa poesi, konst, forskning och böcker som inte kan assimileras, men som ändå är tillgängliga." Hon exemplifierar med sin bok *Borderlands/La Frontera*: "vi har tillträde till den boken, men förhoppningsvis kommer den inte att konsumeras så att den försvinner eller bli 'tokeniserad' eller assimilerad till döds".<sup>254</sup> Detsamma gäller förstas begrepp. Vi vet inte hur vi kliver in i *nepantla* eller i gränshändelsen, eller vilka vi blir där. Rummen finns, men *eftersom de är temporaliserade kan vi inte överblicka deras form* eller möblering, ty deras form förändras,

rör sig, i oföretsägbara riktningar. Rummet är inte ett. Att stiga in i det betyder att utsätta sig för förändring, inte bara rummets, utan också vår egen.

Temporaliseringen av rummet pekar dels i riktning mot kronotopens specifika organisering av tid/rum i litteraturen, men den bär också på en politisk potential som får konsekvenser för hur vi kan tänka kring identitet, kropp och agens.<sup>255</sup> Om rummen vi kliver in i temporaliseras, och deras väggar är händelser och inte bara murar, förmår vi också se hur det som ibland benämns som ”kroppens fångenskap” bär på fina maskhål, utgångar, kryphål. Dessa rum har en mängd ut- och ingångar, synliggjorda för dem som tvingas leva parallellt i olika tid/rum, delvis bortom den raka, krononormativa tiden. För Andra kroppar som har sin hemvist inte bara i här och nu, utan också i ett *där borta* och då, innebär temporaliseringen av rummet en möjlighet att få tillgång till ett identitetsbegrepp som inte är platt och bundet till nuet, utan skiktat i flera lager där olika tider ryms: förflutenhet, nu, framtid.

Så, när Anzaldúa vänder sig till *nagual*, ”hamnskiftaren”, för att beskriva en person som byter identitet från mänsklig form till djurform, skiljer det sig radikalt från den nyliberala föreställningen om att identitet skulle vara ett fritt val eller en lek – en idé som bara är möjlig för kroppar som aldrig identifierats som kropp, kroppar som ”kan överskrida sin egen identitet och leva sig in i andra kroppar, det vill säga [den vita] medelklassen”.<sup>256</sup>

Nej, *nagual* är *inte* svaret på det senkapitalistiska kravet att kompartmentalisera våra behov och identiteter i enlighet med marknadslogiken, inte heller svaret på det enskilda subjektets behov av maskerad och lek.

Anzaldúas användning av *nagual* pekar mot nödvändigheten för vissa subjekt att röra sig mellan världar. Och om någon anser att denna färd liknar lek är det för att hon eller han inte hör källorna genljuda i sin kropp – oavsett om vi säger *sparagmos* eller *coyolxauhqui*, Orfeus eller mångudinna, så lånar *nagual* sin färg av sönderslitande och hågkomst (*dis-member*, *re-member*). Att överträda gränser är allvar. Något går sönder, något fortsätter att klinga, och något nytt föds.





## Kapitel 6: Det dubbla greppet

När förskjutningen blir att skriva sig ut ur dominanta  
mönster, och in i egna.  
Att använda strategier utan att fångas i en  
”sanktionerad marginal”.

Men också:  
När den elfte timmen  
krockar / ramlar in i / tvingas dela rum med  
och kanske till och med blir  
utbytbar med  
*hejdandets* tid. En tid som karakteriseras av att  
utsattheten och hotet från en  
fientlig omvärld materialiseras som  
spår i din hud –  
skulle den paradoxalt nog kunna vara den tid som  
mest av allt  
implicerar en  
möjlig  
etik?

Och slutligen: hur gör vi?  
Hur kan vi skriva?  
Skriva, trots allt.

Konkreta motståndspraktiker inom skrivandet urskiljs  
med hjälp av bland andra Bhabha och Césaire.





## När vrider vi härskarens redskap ur hens händer

*Which pink? What would pink feel like, in its mature phase? In the mature phase of struggle.*

Trinh T Minh-ha<sup>257</sup>

*Difference is that raw and powerful connection from which our personal power is forged.*

Audre Lorde<sup>258</sup>

När förmår litterärt skrivande verkligen göra något? När blir skrivande engagemang, motstånd?

Ett snabbt svar: Så länge som det finns människor som är språkligt och kulturellt förtryckta kan skrivande utgöra engagemang. Och så länge som språk är ett verktyg för både egenmakt och förtryck, kan skrivandet utgöra motstånd. Behovet av ett motspråk har under de senaste decennierna formulerats på flera håll – frågan är bara vad det betyder.

I en text som försöker närma sig redskapen, det vill säga den darrande frågan *hur* en kan göra för att vrida härskarens redskap ur hens händer, blir det extra viktigt att betona rörlighet, förskjutningar och temporalisering.

Ett första begrepp att uppmärksamma är ”politisk”, när det förs samman med litterära praktiker. Frågan om litteratur och politik, och huruvida konstnärliga praktiker kan vara politiska, är ständigt aktuell. Idag tycks många ta detta för givet, till och med i den grad att blotta handlingen att skriva för somliga skulle utgöra en politisk akt, vilket är rent nonsens. Vanföreställningen att (poetiskt och litterärt) skrivande skulle vara politiskt i sig har sin grund i samma missuppfattning som gör gällande att slagordet ”det personliga är politiskt” skulle betyda att det personliga skulle vara politiskt i sig, alltså att allt som tillhör den personliga sfären plötsligt skulle bära på politisk kraft. Vilket är lika löjeväckande. Att skriva poesi om underkläder är inte en politisk handling i sig. Men däremot kan det vara det. Slagordet måste med andra ord

skrivs om: det personliga *kan* politiseras, skrivandet *kan* politiseras. Betydelsen av det temporära, det tillfälliga snarare än en stabil identitet, kan inte betonas nog.

Det kan vara samma missuppfattning som ligger bakom felslutet att vissa kroppar eller vissa attribut skulle vara subversiva i sig, när vi vet att de lika ofta inte är det.

Lösögonfransar kan vara subversiva, men är det inte alltid. En kvinnokropp kan också vara subversiv, men är det inte alltid.

Det är i just sådana här fall som en författare måste bli uppmärksam på att språket är ett av härskarens viktigaste redskap. Meningsproduktion är kanske det viktigaste av alla. Om vi nöjer oss med att se kvinnokroppen som en stabil meningsstruktur blir det omöjligt att avläsa hennes politiskt subversiva potential. Istället fastnar vi i låsta positioner som essentialiserar en uppsättning egenskaper hos henne: antingen domesticerade eller upproriska, antingen naturliga eller härledda och så vidare. Båda alternativen är otillräckliga samt enbart en förlängning av härskarens utmejslande av kvinnokroppen såsom en färdigformulerad, direktkommunicerande meningsstruktur. Istället måste författaren fråga sig: Vem tjänar på att beskriva kvinnokroppen i antingen-eller-termer? Vem tjänar på att beskriva kvinnokroppen såsom gestaltande en enda stabil innebörd? Svaret är att det naturligtvis inte är kvinnokroppen som tjänar på det. Ty även om vi argumenterar för att kvinnokroppen skulle ha en subversiv politisk potential i sig, så är detta också ett argument som spelar härskaren i händerna, eftersom vi *då rör oss med en språklig figur – antingen/eller – som konstituerar ett av härskardiskursens viktigaste verktyg*. Genom denna språkliga figur förvandlas kvinnokroppen också till sin egen värsta fiende. Den skapar en dualistisk klyvnad genom henne och tvingar henne till en konstruerad valsituation – politisk eller opolitisk, subversiv eller medlöpare. Det är ett val som hon aldrig ens formulerat själv, och som med nödvändighet förtrycker alla de aspekter av kvinnokroppen som inte passar in i någon av beskrivningarna. Genom en sådan enkel attribuering reduceras hon snabbt till ett instrument i någon annans spel, eftersom fasta och lättidentifierade (menings)kategorier snarare överensstämmer med marknadens krav på igenkänning än politisk agens.

Så, istället för att tacksamt ta emot de redskap som härskaren överräcker – Åh jag är någon! Jag får bebo ordet *vara!* – det vill

säga den förföriska antingen/eller-figuren, dualism, binära oppositioner och andra kategorier som utesluter varandra – är författarens ansvar att närma sig språket på andra sätt. En skulle exempelvis kunna fråga sig: Vilka alternativa meningar produceras av kvinnokroppen? Vilka är de betydelse som antingen/eller-logiken borttränger? Med andra ord: vi måste bemöda oss om att visa på kvinnokroppens oavslutade meningspotential, synliggöra hur hennes mening aldrig är en, aldrig kan uttömmas av en antingen/eller-logik, utan alltid förskjuts. Här blir ordet *skillnad* betydelsefullt.

Skillnad är visserligen också ett ord som genomgått olika stadier av reifikation, och riskerar stundtals att förvandlas till just ett härskarverktyg inom teoretisk diskurs. Trinh T Minh-ha menar att för flertalet är skillnad fortfarande ett verktyg förknippat med förtryck och dominans, dvs ”ett redskap för segregering, för att utöva makt på grundval av ras- och könsessentialism”.<sup>259</sup> Det finns med andra ord en rädsla för ordet skillnad, eftersom dess betydelse har dikterats av krafter som tagit ordet som en förevändning att förtrycka just de som uppvisar skillnad. På samma sätt som vi är rädda för exkludering är vi rädda för att erkänna skillnader, eftersom skillnader associeras med skillnadspolitik och segregation. (Kampen för grundläggande jämlikhet har i en förvirrad begreppsrora istället hävdats att alla grundläggande likhet, vilket snarare medfört ett förnekande av skillnader än den önskade utredningen av ojämlikhet.)

Men, hävdar Trinh, ”Skillnad borde varken få definieras av det dominerande könet eller av den dominerande kulturen”.<sup>260</sup> Istället måste vi förmå oss att se skillnad som ett redskap för att bekämpa förtryck, ett kreativt redskap som inte befäster (kategorier, definitioner), utan som luckrar upp, förskjuter. Om vi bara ser skillnad genom härskarens ögon, kommer den kvinnliga kroppens politiska potential aldrig att synliggöras annat än som ett befästande av essenser. Och härskarens ögon kommer aldrig att kunna se exempelvis negativa strategier – såsom tystnad eller passivitet (se t ex Yoko Onos *Cut piece*) – som annat än en reproduktion av traditionellt kvinnliga egenskaper.<sup>261</sup>

Att urskilja när språket används emot oss, även genom språkhandlingar som säger sig vilja gå oss till mötes, är alltså en viktig del i ett politiskt språkligt arbete. Skillnaden är ett vägskäl i språket. Den inbjuder oss, författare, kvinnor, Andra, att själva försöka

formulera vilka maktrelationer som är viktiga, och hur ett förtryck utövas. Den tvingar oss att formulera ”hur och var kvinnor ser dominans”.<sup>262</sup>

Skillnader, till skillnad från motsättningar eller dualiteter, pekar inte på entydiga objekt eller egenskaper (vit *eller* svart), utan på processen, den oavslutade produktionen av skillnad.

Så, den stora frågan är inte *om* det personliga är politiskt, utan *när*. *När* blir det personliga politiskt? *När* blir (den andra, den kvinnliga etc) kroppen subversiv?

Genom att ställa frågan *när* istället för *om* undviks en essentialisering av vissa kroppar – som annars är dömda att uteslutande förknippas med ”det personliga” – samtidigt som det pekar på hur en alternativ temporalisering av kroppen blir avgörande för att beskriva hur den politiseras. Genom ordet *när* kan vi öppna upp orden igen – genom att visa på deras rörlighet i tiden. Vi kan fråga oss, inte bara hur, utan *när* blir vi kvinnor, när gör vi motstånd.

Vikten av att inte underskatta den temporala dimensionens betydelse för ett språkligt motstånd kan på ett enkelt vis synliggöras genom att peka på styrkan i att läsa identitet inte som kategori, utan som process. Detta är i linje med Homi Bhabhas förståelse av en specifik språklig kategori – stereotypen, som enligt honom konstitueras av språk som stelnat: ”Stereotypen är inte en förenkling på grund av att den skulle vara en falsk återgivning av en given verklighet. Den är en förenkling för att den är en hejdad, fixerad form av representation”.<sup>263</sup> Men genom tid och temporalisering kan också stereotyper sättas i rörelse och förvandlas till något annat och mer.

Om våra former för motstånd bestäms av var och när vi ser maktutövning och dominans; om de således varierar utifrån våra olika kontexter, kommer uttryck som inte passar in i den liberalistiska/emancipatoriska standardmallen för motstånd också att kunna manifesteras. När är till exempel tystnad en bättre motståndsform än tal? När kan tystnad motiveras som motståndshandling för en röst som redan varit tystad i decennier? Jo, när denna röst enbart blir hörd då den säger det som den dominerande kulturen vill höra. Men ”tystnad inte som en motsats till språk, utan som ett val

att inte verbalisera, en vilja att inte säga, ett nödvändigt avbrott i en kommunikation – kort sagt, som ett kommunikationsmedel i sig självt.”<sup>264</sup> Eller med filosofen Aleksander Motturis ord: ”Tystnaden infinner sig inte bara som ett resultat av förtryck, censur eller liknande. Den uppkommer också i nödvändigheten att undvika de fallgropar som språket rymmer.”<sup>265</sup>

Kvinnokroppen, tystnaden, skillnaden. Dessa ord, och jag skulle kunna räkna upp flera andra, betyder väldigt lite när deras mening hejdas och avgränsas till att enbart utpeka en underordnad motsats.

Ett kritiskt språkligt arbete innebär att uppmärksamma ordens skuggor, att de inte alltid håller sig inom sin härskares konturer, att de kan anta nya former, och till och med bryta sig loss. Det beror förstås på hur ljuset faller, och därför skiftar ordskuggorna ständigt form. Ett är säkert – de kan aldrig reduceras till mörka speglingar av sina härskare.

Ett motstånd som bedrivs i nyanserna, gråskalorna, och som inte litar på oppositionerna – detta tror jag på. Om vi tror att kvinnan får sin betydelse inte i egenskap av mannens motsats, utan i kraft av en mängd andra relationer – till systemen, tiden, revolten, historien, kroppen – så får detta även konsekvenser för hur vi förstår andra begrepp, andra kroppar, andra undersökningar. Ta litteraturen: ”Det ’poetiskas’ verkliga antonym är inte det prosaiska, utan det stereotypa”.<sup>266</sup> Det vill säga: få poeter skulle definiera sitt arbete med språk i termer av motsatsen till prosaskrivande, men ändå är den första definitionen av det poetiska just detta snäva motsatsförhållande, vilket varken speglar en materiell eller poetisk verklighet. Kan det ha att göra med hur prosa alltmer förknippats med ett realistiskt modus? I så fall blir behovet av att skriva dikt, politiskt, ännu mer påtagligt, eftersom realismen sedd som kunskapsform minst sagt är problematisk i sina anspråk på oförmedlad representation av verklighet. Homi Bhabha har visat hur exempelvis den koloniala diskursen alltid är en form av realism som hävdar att den blott och bart återger hur saker och ting är (känns retoriken igen?): ”Den använder ett system av representation, en sanningsregim, som strukturellt sett liknar realismen”.<sup>267</sup> Detta innebär att i våra försök att analysera ett kolonialt förtryck så måste vi också avlägsna oss från det realistiska representationsmoduset, ty annars blir analysen bara en spegling av

sitt undersökningsobjekt. För att således undvika att reproducera den koloniala regimens logiker bör vi istället vända oss till andra narrativa strategier, till exempel poetiska.

Att realismen har blivit en hegemonisk narrativ strategi som inte bara koloniserat litteraturens (i alla fall prosans) domäner, utan också påverkar diskurser som kan kallas mer eller mindre vetenskapliga, pekar både på vikten av att uppmärksamma hur och vem som ges privilegiet att definiera skillnader, och behovet av att vända oss till nya metoder för kunskapsproduktion.

## Dubbelhet vs double bind

Och Fanons viktigaste bidrag är härvid den dubbla strategin mot det dubbla greppet, den medvetna ambivalensen mot manikeismen, splittringen mot reduktionismen. Detta ständiga ”både-och” bildar ett slags tredje rum som Herren inte förutsatt; en position som talar med kluven tunga på flera språk samtidigt och som behärskar såväl våldet som diplomatin som dialogen.

– Michael Azar<sup>268</sup>

*Dagboksanteckning den 2 april 2011*

Eftersom de koloniala strukturerna i vårt land är omedvetna samt präglade av blockering och förnekelse, går det inte heller att få bärarna av dessa strukturer att erkänna dem genom övertygande argument. Ty om våra koloniala och rasistiska strukturer arbetar i maskopi med det omedvetna, är och förblir de fullkomligt ovetbara. Därför blir det lönlöst att försöka konfrontera dem, att försöka få dem att ”ta tillbaka” något som de varken vill eller kan kännas vid. Rationella argument räcker inte om slaget utkämpas mot omedvetna begär och narcissistiska fixeringar. Utan: kampen måste utspelas i samma register. Kampen måste utspelas på det omedvetnas nivå; drömmens och fantasins, konstens och det potentiellas. Och så länge som författaren och konstnären förmår adressera den nivån, finns det hopp.

Det finns en uppsjö av begrepp som på olika vis aktiverar motståndspotentialen hos gråzonerna i existensen och i språket. De har använts flitigt inom samtida teoretisk diskurs och benämns ibland såsom motståndspraktiker. Det som dessa begrepp har

gemensamt, är att de omgärdas av ambivalens som destabiliserar såväl orden och deras utövare/användare som den omvärld som utövaren/användaren riktar sig till. Mimikry, performativitet, transgression, katakres, hybriditet...<sup>269</sup>

Ambivalensen har delvis att göra med att det på en manifest nivå ofta är dubbelhetens logik som strukturerar dessa begrepp, men framför allt att det är en dubbelhet som osäkras. Samma osäkrade dubbelhet finns i begreppet *passing* med dess tvetydiga förtecken av både möjlighet och återvändsgränd, både fetischering och rörlighet: "Some of us who already 'wear many changes / inside of our skin' (Audre Lorde) have been forced to adopt a face that would pass."<sup>270</sup> Det vill säga ett passerande som inte innebär att stanna upp och bebo ett givet utrymme, skriver Sara Ahmed.<sup>271</sup>

Men att göra halt inför förmenta "strategier" såsom destabilisering, transgression, hybriditet, travesti och iterabilitet är inte tillräckligt, betonar Ahmed, vi måste också fråga oss "hur skillnader och tvetydigheter återinkorporeras", och vara vaksamma på "de sätt varpå instabilitet och kris [tvärtom] kan åstadkomma en *stabilisering* av makt".<sup>272</sup> Med andra ord: när blir den tvetydiga skillnaden subversiv och när mobiliserar den istället nya sätt att övervaka samma skillnad, exempelvis i termer av "sanktionerad marginalitet", som Trinh skulle uttryckt det,<sup>273</sup> eller i form av en förnyad uppsättning av diskursiva kontrollmekanismer och interpellationer som speciellt riktar in sig på tvetydigheten och ambivalensens ansikte, som i Ahmeds exempel: Är du ursprungsinvånare *eller är du bara solbränd?*<sup>274</sup> Ambivalens kan ha en politisk sprängkraft genom att exempelvis underminera omedelbar identifikation, men om denna underminering enbart leder till inrättandet av nya begränsande identiteter så förblir ambivalensen ett ganska lamt redskap. Så vi måste ställa oss frågan: när genererar tvetydig skillnad nya möjligheter? Och när blir dubbelhet bara *double bind*?

"Om du vinner, förlorar du"<sup>275</sup> är kanske det predikament som ter sig mörkast för Andra kroppar med sitt rävsaxlika *double bind*. Det är en utsaga som på en och samma gång både låser fast oss i vår skillnad:

*tandläkaren till flickan som ville ha tandställning pga en värkande tand som växte snett: Nej vi utför inga korrigerande ingrepp på etniska drag*



och förnekar oss den:

*studierektorn till flickan som i ett års tid fått höra "Stick hem till ditt eget hemland" och slutligen bad om hemspråksundervisning: Nej varför skulle du få hemspråksundervisning, du är ju lika svensk som vi*

i en och samma gest.

Min fråga blir: När skulle denna dystra dubbla bindning kunna transformeras till en dubbel möjlighet? När kan "varken eller" bli "både och"? Jo, när vi frångår den språkliga logik som enbart är en blåkopia av redan befintliga maktstrukturer.

På många platser idag, på mikro- och makronivå, konvergerar sällan den språkliga med den levda verkligheten. Som om språket inte bara sviker vissa erfarenheter; det misslyckas också med att fånga min och Andras kroppsliga grammatik. En grammatik som vägrar gå med på att den borgerliga realismens representationskrav skulle sammanfalla med "verkligheten". Ty det är just inom den diskursen som Henry Louis Gates predikament "om du vinner förlorar du" framstår som den kusliga slutgiltiga lösningen för Andra kroppar, det vill säga den språkliga "verklighet" som mimar en viss typ av spatial verklighet där existensen tolkas som en kamp för utrymme – livsrum – med andra ord en kolonial verklighet.

Skrivande kan bli ett redskap i synliggörandet av en annan verklighet; skrivande förskjuter betydelser genom att upprepa med en skillnad. Alla vet vad som händer när vi upprepar ett ord tillräckligt många gånger – det tycks förlora sin betydelse, det uppstår ett vakuum, en meningsförlust som svindlar och det är här som något nytt kan uppstå.

Hur många gånger behöver jag upprepa "if you win, you lose" för att betydelsen ska förändras? Och vad krävs för att denna förskjutning ska äga rum? Trinh skulle kanske ha svarat: det finns inga rena positioner – i varje position finns en depositionering. Med andra ord: För att "if you win, you lose" ska börja röra sig, krävs det *ett erkännande av att vissa förluster kan vara förenade med skoningslösa vinster*. I så fall skulle "if you win, you lose" kunna omartikuleras till: "*in losing we have something to gain*", som Cixous uttrycker det.<sup>276</sup>

För att inte riskera att hamna i abstraktioner och i värsta fall en idealisering av smärtan, vill jag konkretisera genom att följa

upp ett av de tidigare exemplen: flickan fick såklart ingen hem-språksundervisning, men istället gick hon vidare och lärde sig sitt "hemspråk" på egen hand. Ganska snabbt kom hon underfund med att studierektorn hade haft rätt: *Hon var ju lika svensk osv osv*. En smärtsam insikt, en förlust, ty det fanns inget andra "hem" att falla tillbaka till när ropen *Stick hem till ditt eget hemland* haglade över henne. Vilken var vinsten i så fall? Jo, hon insåg att förlusten är något som inte kan tilldelas, den är inte *deras* att dela ut och till-skriva henne. Nej, förlusten är och måste vara en egen erfarenhet.

Men om förlust alltid är havande med sin egen motsats, fröet till en vinst, kommer denna förskjutning knappast att vara smärtfri; inte ens i sagornas värld kan ren förlust omskapas till vinst utan några kostnader.

Så vad kostar det? Vilket är priset som måste betalas för att sätta språket i rörelse? För att en dubbel bindning ska förvandlas till dubbel möjlighet? Först och främst: naiv idealism i form av drömmen om att lyckas aktivera och använda begreppet rättvisa inom estetiska praktiker. Cixous: "vi kan inte skapa på ett rättvist sätt".<sup>277</sup> Det finns ingen rättvisa i skapandet, och om vi inte släpper den tanken kommer bokstäverna och språket vittra sönder i våra händers järngrepp.

För det andra: den åtråvärda och tämligen trygga offerpositionen måste ges upp, den som annars utgör förlustens enda (men starkt lockande) lindring. Eftersom: "Du kan inte *vilja* förlora: om du vill, så finns *du* och *viljan*, så finns alltså icke-förlust."<sup>278</sup> För det tredje: en skyhögt avgift som heter skuld: "Detta är vad vi alltid är skyldiga till, en skuld som vi inte kan göra något åt med dessa oväntade och fruktansvärda vinster."<sup>279</sup>

Det här är poetisk ekonomi när den är som mest realistisk; alla som någonsin upplevt den omöjliga positionen "if you win, you lose" skulle väl önska att övergången från dubbel förlust till dubbeltydig förlust skulle vara smärtfri, men så ser varken litteraturen eller verkligheten ut. För: jo, det gör ont. Jo, det kostar. Hélène Cixous igen, ty ingen förlorar så vackert som hon:

Villkoret för att det ska bli nödvändigt – (och) – möjligt att börja skriva: *att förlora allt*, att en gång ha förlorat allt. Och detta är inte ett tänkbart "villkor". Du kan inte *vilja* förlora.<sup>280</sup>

Jag läste en intervju med en ung poet som skrivit en bok om sin barndom som innehöll mer smärta än hundra liv tillsammans. Hur hon senare i livet mötte mannen som varit hennes plågoande. Han sa till henne: ”Då var det ju bra att jag begick alla de där övergreppen mot dig, annars skulle du ju aldrig blivit författare”. Den logiken. Den avskryvbara logiken pekar rakt in i Henry Louis Gates ord: ”if you win, you lose”. Det är en logik som rättfärdigar alla övergrepp som begåtts mot personen i fråga, all smärta hon känt, i namn av en senare vinst. Tyvärr är det en logik som ofta och nästan uteslutande tillämpas på människor som redan är underordnade och utsatta – på Andra kroppar. Det vill säga: annanheten tjänar som förklaringsmodell för allt som sker i hennes liv, och härmed rättfärdigas också de övergrepp och den förnedring som hon utsatts för.

*vilken tur att du blev mobbad på skolgården annars skulle du aldrig gått till sykokonsultanten och träffat hennes dotter och fått en flickvän vilken tur att du övergavs av din mor annars skulle du aldrig fått ett stort förhållande till mat och näring och du skulle aldrig blivit en smal fotomodell vilken tur att du misshandlades av din far annars skulle du aldrig blivit en framgångsrik boxare vilken tur att du satt i flyktingläger annars skulle du aldrig skrivit den där boken och fått Nobelpriset vilken tur*

För henne, och för Andra kroppar, kommer varje vinst att betalas med smärta, blod, förnedring – och detta är en fullkomligt accepterad logik i vårt samhälle. Varför tänker vi inte istället att poeten ifråga blev poet på grund av hennes exceptionella språkliga begåvning? Varför är det just smärtan som skulle vara hennes enda orsak? Hur kan vi godta denna förklaringsmodell?<sup>281</sup>

Att vägra reduceras till sin smärta är inte samma sak som att förneka sin skillnad, utan en överlevnadsstrategi som syftar till ett öppnande av kategorier och ramar. Så när vi märker att omvärlden och offentligheten enbart adresserar vår smärta, bör vi inte svara. För det där är inte ett samtal, inte ett äkta tilltal som äger rum. Nej, tvärtom; det är just den typen av performativ handling *som bekräftar dig som ett underordnat och sårat subjekt*. Såret kan visserligen vara en viktig del av identiteten för flertalet Andra kroppar, men inte den enda identiteten. Och det viktiga här är: att subjektet självt väljer när hon vill adressera sitt sår, och när hon inte bör

göra det. Trinh: ”Annandhet blir empowerment, *kritisk* skillnad inte när den ges, utan när den omskapas.”<sup>282</sup>

Så, när makten interpellerar dig som ett sårat subjekt, och du vägrar svara, så betyder det inte att du sviker din identitet, utan *det betyder att du gör motstånd mot ett språkligt och symboliskt förtryck som enbart vill lyssna på dig när du skriker ”smärta”*.

Det är en fråga om ord, grammatik, ordning. I samma ögonblick som ”om du vinner, förlorar du”, förskjuts till ”vi har något att vinna när vi förlorar” – måste vi vara uppmärksamma på vems verklighet som återges. Vissa kroppar, för vilka språket sällan eller aldrig uppfattas som förtryck, borde kanske vara mer uppmärksamma på hur en förlust omskapas till vinst, och att denna omvandling aldrig är helt smärtfri. Andra kroppar, däremot, för vilka språket ofta och ständigt är ett redskap för förtryck, bör vara vaksamma så att vinsten inte förvandlas till ytterligare ett *double bind*, som i exemplet ovan, det vill säga att varje vinst omsluts av förlustens ram.

Hur kommer vi ur den dubbla bindning som språket har i beredskap för Andra kroppar? Kanske bör vi gå till Cixous igen: ”Vi förstår att: vi kan inte skapa på ett rättvist sätt. I skapandet står vi inför ett oundvikligt misslyckande. Det är ett *double bind*: antingen skapar vi liv eller så tar vi det. Allt är ett misslyckande, *allt är ett brott*.”<sup>283</sup>

Vi har alltså:

Om du vinner, förlorar du

Vi har något att vinna när vi förlorar

Allt är ett misslyckande, allt är ett brott

Den stora skillnaden ligger inte i orden, utan i adressen, vilket framför allt en poetisk läsning förmår synliggöra. Det är inskrivandet av skapandets dimension, som Cixous betonar, som möjliggör en förändring av adressen, och därmed av betydelsen. Med en penna i handen framstår denna *double-bind* visserligen som ett misslyckande, en omöjlighet, men det är *min* omöjlighet, det är resultatet av en språklig kamp som understryker subjektets agens och arbete med bokstävlarna, och inte bara hennes underordning under de samma. Det är med andra ord en omöjlighet som också

härbärgerar en möjlighet. Härmed implicerar den poetiska adressen också ett öppnande av motsatsparet vinna-förlora. Och att det, i skrivandet, reduceras till en ointressant och icke-produktiv återvändsgränd. Istället kan skrivandet aktualisera andra mönster och möten, där både *vinna* och *förlora* laddas med oanade relationella betydelser. Ett talande exempel är när Trinh skriver: ”Det är antagligen svårt för ett normalt, undersökande intellekt att kännas vid hur *att söka är att förlora*, eftersom sökandet förutsätter en separation mellan den som söker och det som hon söker efter, det kontinuerliga jaget och de förändringar som hon genomgår.”<sup>284</sup> I Trinhns ifrågasättande av föreställningar om en enhetlig, stabil identitet tvingar hon också fram nya tankemönster genom att koppla sökande till förlust. Härmed visar hon hur identitet i lika hög grad producerar annanhet som likhet, samt knyter an till Cixous gestaltning av skrivandets begynnelse som en på samma gång oåterkallelig och extatisk förlust, men bortom bristen, bortom dig själv.<sup>285</sup>

Detta är just denna typ av tankefigur som frammanar ett tredje rum, i Bhabhas bemärkelse, genom att den inte bara öppnar upp ett nytt utrymme, utan därmed också förskjuter de två första betydelseerna och deras relation till varandra.

## Mimikry 1: det tredje

Inskrivningen av skrivande och skapande såsom ett element som möjliggör det tredje rummet handlar inte om en idealisering av konstnärsrollen, eller om skrivandets helande kraft. Skrivande ska alltså inte primärt förstås som representation eller produktionen av berättelser och form. Inte heller enbart som redskap för agens eller en subjektiv möjlighet till empowerment och att skriva ”sin egen historia”. Det som (det litterära) skrivandet tillför språket och våra idéer är framför allt *inskrivningen av tid* i bilder som stelnat, idéer som fastnat, och historier som slutit sig. Det är i den meningen som vi också bör förstå ”skapandet” hos Cixous. Den skapande och gestaltande handlingen skriver in tid i de stelnade historierna vilket framtvingar en medvetenhet om adressens vikt när det gäller politisering av språk. Genom temporaliseringen framträder identitet som ett pågående arbete, och inte som något självidentiskt, och härmed möjliggörs en adressernas politik: Hur

tilltalas jag över tid? Vem tilltalar jag, och när? När ingår jag i ett vi, och varför? Vilka ingår i vi, och vilka utesluts?

Det tredje rummet är ett begrepp som inte låter sig fixeras i någon entydig form. Det är ett begrepp som tvingar användaren att reflektera över hur hon skulle kunna använda det, om hon alls kan använda det, och vad det kan betyda. Istället för att fångas in, mätas och värderas, uppmanar det till vidare tankar och tolkningar. Det är ett begrepp som sätter språket, och oss som delar det, i rörelse. Härav dess fortsatta betydelse och kraft. Att undvika en slutgiltig definition kan vara ett sätt för både ord och kroppar att vrida sig ur härskarens grepp. Istället för avstannad mening: en betydelse som fortsätter att verka.

Det tredje rummet uppstår inte som ett nytt rum utöver det första och andra rummet. Snarare: se hur de två första rummens väggar plötsligt sluts på ett nytt vis, så att ett tredje rum uppstår: "Allt börjar med väggar", säger Helene Cixous.<sup>286</sup> Men till skillnad från de väggar som enbart inrättar fångenskap, skrivs de nya väggarna in såsom *en annan stängning* som inte är naturligt given, utan som vi har skapat själva genom just inskrivningen av något tredje – tid, skrivande, men inte i form av ren representation, utan genom att "inscribe, perform and enact" det som är *unform*.<sup>287</sup>

Homi Bhabha har beskrivit det tredje rummet som en destabiliserande, ifrågasättande process och sätter det i relation till hybriditet: "Hybriditet är för mig 'det tredje rummet' som möjliggör för andra positioner att framträda", och som "förskjuter de historier som konstituerar det".<sup>288</sup> Han jämför det med identifikationens process, där identitet alltid uppstår genom interventionen av annanhet, det vill säga i identifikationen med något Annat. Subjektet är härmed alltid ambivalent, tvetydigt, aldrig bara "sig själv" eller "i sig själv".

#### *Bhabha och mimikry*

Om hybridisering härmed kan ses som en process som dels äger släktskap med identifikation, dels kan läsas i analogi med översättningens nödvändiga introduktion av annanhet som en konstituerande faktor, är det också lockande att fundera kring hybridiseringens och det tredje rummets betydelse för själva

subjektsformeringen, samt för de kunskaps- och motståndsformer som tar sin utgångspunkt i identitetens inneboende ambivalens. Den mest uppenbara formen torde vara mimikry, som ju också Bhabha har närmat sig.

För Bhabha är mimikry ytterligare ett fenomen där ambivalensen är central: mimikry innebär för Bhabha att kopiera den koloniala diskursen, härskarens språk, sätt och vanor, med andra ord en form av underkastelse, vilken dock utstakar en destabilisering av härskarens auktoritet. Genom mimikry närmar sig undersåten härskarens position och hotar hans självidentitet och suveräna anspråk.

Mimikry är att efterlikna, upprepa, men med en skillnad. Ofta en komisk skillnad. Att vara lik men inte identisk. När jag kopierar härskaren så effektivt att jag nästan skulle kunna ta hans plats, då uppstår en osäkerhet, en glidning som hotar rådande hierarki mellan oss, mellan härskare och underkastad.

Bhabha ser inte mimikry som identitet, inte en narcissistisk identifikation, utan ett subversivt ytfenomen: ”Mimikry döljer ingen närvaro eller identitet bakom masken”.<sup>289</sup>

Begreppet mimikry uppstod självfallet inte med den postkoloniala diskursen, utan har använts flitigt inom andra motdiskurser under nittonhundratalet. Bland annat har Jacques Derrida uppmärksammat ett slags performativt härmande i ”La double Séance” i en läsning av Mallarmé – speglingarnas mästare – där mimikry konstituerar ett ursprungligt dubblerande; frånvaron av ett original.<sup>290</sup>

Mest relevant i detta sammanhang är Luce Irigarays applicering av mimikry, eller *mimétisme*, i sin avhandling *Spéculum de l'autre femme*. Enligt Irigaray är det kvinnliga inom den patriarkala diskursen osynliggjort och nedtystat, och för att ens bli hört måste det kvinnliga *imitera* en manlig diskurs. I *Spéculum* använder sig Irigaray av *mimétisme* som en medveten strategi: hon imiterar inte bara den manliga diskursen, utan hon *imiterar imitationen* av den manliga diskursen, och på så sätt förmår hon synliggöra det kvinnliga osynliggjorda plats genom en förvrängd *spegling*. Denna dubbla imitation förmår också avtäcka typiska retoriska grepp i den manliga diskursen, såsom användningen av analogier – vilket pekar på dess strävan efter det Sammas logik.<sup>291</sup>

Den stora skillnaden mellan Irigarays *mimétisme* och Bhabhas mimikry är att Bhabha inte uppfattar mimikry som en aktiv strate-

gi, utan snarare som en kraft eller ett motstånd som förmår öppna upp ett nytt handlingsutrymme för de Andra. Ett tredje rum.

Men mimikrybegreppets rötter i en motdiskurs kan härledas längre tillbaka än så. Redan på trettioalet uppmärksammade den franske författaren, sociologen och antropologen Roger Caillois dess potential att förskjuta vedertagna föreställningar om överlevnad, agens och antropocentrism.

### *Caillois och mimikry*

Roger Caillois har sina rötter i surrealismen och utöver författare och sedermera akademiledamot var han antropolog, sociolog och amatörbiolog. Några av hans mest tankeväckande idéer kommer till uttryck i de tidiga skrifterna *The mask of the Medusa* och i den korta essän ”Mimétisme et psychasthénie légendaire”. Här utvecklar han sin syn på forskning som en ”diagonal vetenskap” där olika discipliner korsas – och där skärningspunkten utgörs av begreppet mimikry.

Caillois uppmärksammar de fall av mimikry i djur- och insektsvärlden som inte kan förklaras av det naturliga urvalet. Han upptäcker att när en art imiterar en annan har det inte alltid något överlevnadsvärde, utan tvärtom tycks det peka mot en excessiv, visuell, och till synes slumpmässig ”estetisk kraft” i naturen. Som belägg framhäver han bland annat att rovdjur inte primärt orienterar sig visuellt utan genom luktsinnet och att mimikry därför är oändligt mycket mindre effektivt som försvarsreaktion än till exempel orörlighet; med andra ord låter sig rovdjuren inte alls luras av mimikry.<sup>292</sup> Han poängterar vidare att det finns massor av arter som är oätliga – och därmed inte borde frukta något alls – men som ändå är mimetiska.

Mimikry kan härmed inte inordnas i en övergripande, utilitaristisk förklaringsmodell utan beskrivs kanske bättre som ett ”epifenomen” vars ’försvarsmässiga nytta tycks vara lika med noll’.<sup>293</sup> Caillois kommer slutligen fram till att vi här har att göra med en lyx, och till och med en ”farlig lyx”, eftersom mimikryn kan utgöra en fara för djuret ifråga: fjärilen phyllia till exempel, som är så bra på att kamouflera sig att inte bara fienden tar miste, utan också artfränderna vilka misstar dem för blad och således äter upp dem.

I sitt försök att tolka mimikry vänder sig Caillois till psykologins område, närmare bestämt den psykos som kallas ”legendarisk



psykasteni”. Den legendariska psykastenin karakteriseras av spacial oavgörbarhet samt av subjektets oförmåga att se sig som utgångspunkt för rummets koordinater. Detta subjekt vet inte längre var han ska placera sig själv:

Känslan av att ha en personlighet, förstådd som organismens känsla av att särskiljas från sin omgivning, och att det finns en förbindelse mellan mitt medvetande och en viss punkt i rummet, upphör inte under dessa omständigheter att undermineras svårigen; det är då en inträder i psykastenins psykologi, och mer bestämt den *legendariska psykastenin*, om vi enas om att använda detta namn om de störningar som gäller ovan nämnda relationer mellan personlighet och rum.<sup>294</sup>

I den legendariska psykastenin är gränsen mellan kropp och rum diffus, och koherensen mellan kropp och psyke som brukar känneteckna ett subjekts känsla av identitet infinner sig inte. Positionen är inte *en*, utan utspridd, fördelad, sammanblandad med andra. Hemmahörighet i kroppen är inte längre utgångspunkten för identiteten; istället är kroppen något som fördelas och situeras av *andra* kroppar och koordinater i rummet.

*Jag vet var jag är, men det känns inte som om jag befinner mig på den plats där jag befinner mig.* För dessa fördrivna själar tycks rummet vara en slukande kraft. Rummet förföljer dem, ringar in dem, smälter dem i en gigantisk fagocytos. Och ersätter dem till slut. Sedan skiljs kroppen från tanken, individen bryter upp hudens gräns och kommer att bebo den andra sidan av sina sinnen. Han försöker *se sig själv* från vilken som helst punkt i rummet. Han känner sig själv bli rum, *mörkt rum där saker inte kan placeras*. Han är lik, inte lik någonting, utan bara *lik*. Och han uppfinner rum vars ”konvulsiva ägodel” han är.<sup>295</sup>

För Caillois är mimikry insektsvärldens svar på legendarisk psykasteni. Något som är värt att notera är det anmärkningsvärda språnget mellan djurens och människornas värld – oförskräcktheten inför antropomorfism.

Ytterligare en sak är värd att notera: I ”Mimicry and legendary Psychasthenia” överbryggas språnget från biologi till psykologi, insekter till människor, från djurvärld till civilisation, av en

kort intermediär reflektion kring imitationens och likhetens roll inom ett magiskt, ”primitivt” tänkande, och hur dessa övertygelser fortfarande är ”ganska starka hos den ’civiliserade’ människan”.<sup>296</sup>

I *The mask of Medusa* återupptas tankarna på den fundamentala rollen som imitation och efterliknande har spelat för människor i alla tider: ”i de levande varelsernas värld finns en lag om förklädning: det finns en benägenhet att försöka passera som något annat eller någon annan, vilket inte kan förklaras genom en biologisk nödvändighet förknippad med artens överlevnad eller det naturliga urvalet”.<sup>297</sup> Med andra ord blir förklädning en lag som går bortom överlevnadsinstinkten, och som snarare pekar mot ett begär som vi alla delar; ”en fascination för den Andra”.<sup>298</sup>

Caillois beskriver härmed ett njutande som har med överskridandet att göra; att vara utom sig själv, att blandas samman med den Andra – mimikry som extas och delirium. Vidare pekar Andras koppling till begär mot en problematisering av så vitt skilda fenomen som kärlek, assimilationspolitik, etik och identitet.<sup>299</sup>

## Hejdandets tid – hotet

Om vi hejdar oss ett ögonblick. Hos Caillois kopplas mimikry till ett specifikt rumsligt drama; ett drama där hemmahörigheten i kroppen inte längre är utgångspunkten för organismens identitet. Hon vet inte längre var hon ska placera sig. När detta tillstånd konstaterats, inser Caillois att biologin inte räcker till som förklaringsgrund, och vänder sig till psykiatrin. Han *sjukförklarar* kroppen som inte vet var hon ska placera sig; den diagnosticeras såsom sinnessjuk.

Det är både en förförisk och förenklad förklaringsmodell vars ursprung med största sannolikhet kan härledas till en ”frisk” kropp som alltid vet var den ska placera sig; en kropp som inte inser att relationen mellan kropp och rum också är en funktion av privilegier, arv, vanor; en kropp som inte förstår att spatial oavgörbarhet inte alltid är en effekt av sinnessjukdom, utan även kan härledas till strukturellt förtryck.

Blindheten inför den egna kroppens rumsliga privilegier är inte Caillois ensam om. Det mest intressanta är att hans spekulativa

hypoteser, som anser sig ”utmana” rådande ordningar, i hög grad stödjer sig på vissa outtalade förutsättningar: sjukförklarandet av den mimiska insekten förutsätter ett döljande av att *olika kroppar intar rum på olika vis*.

Det vill säga ett döljande av det faktum att det finns kroppar som aldrig känt sig som ”ursprunget till sina koordinater”; att många människor bär på en kropp som *inte* ”berövats sitt privilegium och bokstavligen *inte längre vet var hon ska placera sig*”,<sup>300</sup> eftersom den

aldrig ägt  
detta privilegium  
*in the first  
place.*

Att *inte* inneha privilegiet att känna sig som utgångspunkten för koordinaterna i rummet är ett tillstånd som karakteriserar många kroppar i världen, men utan att vi – nu säger jag vi – alla gånger är sinnessjuka.

OBS! Rummet vi kliver in i nu är förrädiskt på många plan. En viktig reservation måste vi ta med oss: detta avsnitt är delvis avhängigt analogins förföriska trop, att jag genom en retorisk glidning

placerar den Andra kroppen tämligen nära den sinnessjuka kroppen. Detta är naturligtvis riskabelt, och riskerar att reducera sinnessjukdom till en metafor, på samma sätt som Caillois ”diagonala vetenskap” riskerar att reducera djuren till metaforer för människan. Minns också Luce Irigarays varningsflagg inför analogin – den manliga passionen för det Samma. Och i förlängningen: uttraderandet av skillnad.

Att reproducera manlig passion för det Samma och att utradera skillnad är självklart inte mitt syfte. Och Andra kroppar är självklart inte samma sak som sinnessjuka kroppar. Att vända mig till Andra kroppar i detta sammanhang utgör mitt försök att föra in något tredje som förhoppningsvis kan förmå både djur, människor  
och rum  
att röra sig.

Vilka kroppar känner sig som utgångspunkten för koordinaterna och vet var de ska sätta sig när de kliver in i ett rum?

Vilka kroppar uppvisar tvärtom vilsenhet i rummet, försöker kompensera vilsenheten genom att smälta in och likna sin omgivning, men blir ändå synliggjorda så fort de kliver över tröskeln?<sup>301</sup> Synade, hejdade, och ifrågasatta?

Jag försöker härmed vända på perspektivet och visa på det som Caillois och väldigt många andra fenomenologiskt orienterade tänkare traditionellt sett tagit för givet, nämligen att vissa kroppar konstrueras som en förlängning av rummen, medan andra inte gör det.

Det är en fråga som idag är mer aktuell än någonsin. Vilka kroppar passerar obemärkt, och vilka kroppar blir – trots ändlösa mimiska försök – hejdade, utfrågade, stoppade? I tunnelbanan, vid gränskontrollerna, på gatan.

Sara Ahmed frågar sig: ”Utifrån vilken punkt börjar världen breda ut sig?”<sup>302</sup> För filosofen börjar den breda ut sig här, där jag är: vid arbetsbordet, sedan vidare ut till verandan, trädgården osv. Inom fenomenologin tas vissa koordinater för givna: orienteringen i rummet utgår från ”kroppens ’här’, där den bor”, och visar på intimiteten mellan kroppen och hemmet.<sup>303</sup> När fenomenologerna, i detta fall Merleau-Ponty, beskriver kroppen, så är det en kropp som aldrig ställer sig i vägen för handlingarnas riktningar, ty den är orienterad mot en framtid; den är ”vanemässig”. Det är en kropp som kan göra saker – här vill jag understryka att Ahmed inte är intresserad av att beskriva vad vita, friska kroppar kan och inte kan göra, utan snarare relationen mellan rum och kroppar, och hur vithet kan formuleras som en ”glömd punkt” som inte tas upp när en beskriver den universella, handlande människan i rummet.<sup>304</sup> Med andra ord exakt det som Caillois också gör och tar för givet i sin text.

Som en kontrast mot den bekväma och vanemässiga kroppen tar Ahmed upp Franz Fanons beskrivning av den svarte mannens kropp i rummet. Det är en kropp som förlorar sin plats, gång på gång: ”Istället för att ha saker som säkerställer hans plats, blir kroppen en sak bland andra saker.”<sup>305</sup> En erfarenhet som skapar en känsla av destabilisering, ”illamående, och av att tappa fotfästet i världen”.<sup>306</sup>

Rörelsefriheten som den klassiska fenomenologin kretsar runt, har i Fanons fall ersatts av en begränsning och blockering av rörel-

serna. Den svarta kroppens fenomenologi transformerar utsagan ”jag kan” till ”jag kan inte”. Den framgång som kroppen uppnår när den hos fenomenologerna lyckas förlänga sig själv via objekt och agera i världen, blottlägger Fanon som, inte kompetens, utan som ett privilegium.<sup>307</sup>

Utifrån denna förståelse undersöker Ahmed därmed en fenomenologi som tar hänsyn till kroppen som ”blir stoppad”.

Jag har lärt mig att inte skriva i affekt. Det vet jag från exempelvis Roland Barthes som berättar en anekdot om Stendahls resa till Italien. Det är först med flera decenniers distans till Italiens skönhet som han verkligen förmår gestalta den.<sup>308</sup>

Att skriva från en kylig plats är med andra ord föresatsen. Den färdiga texten får gärna uttrycka exaltation, hänförelse, ilska och inspiration, men misslyckandet är ett faktum om författaren själv drunknar i affekter under skrivakten. Då tappar hon huvudet, gestaltungsformågan blir lidande och distinktheten, klarheten går förlorad. Upproret måste lägga sig först, kylas ner. Det som bråkar är förvisso en del av kroppen, men behärskning måste råda för att affekternas konturer riktigt ska förmå lysa i den färdiga texten.

Detta är min utgångspunkt. Men ibland inträffar ting som sätter affekterna i rörelse. Och då måste en skriva, på trots mot föresatser.

Jag vill ett kort ögonblick dröja vid ett visst grepp, en texttyp som Ahmed använder sig av och som är ganska kontroversiell i texter med några som helst vetenskapliga anspråk: anekdoten. Ahmed använder sig ofta av personliga anekdoter för att gestalta de problem som hon undersöker. I texten ”Vithetens fenomenologi” berättar hon till exempel om hur hon blir stoppad vid en inresa till USA – post 9/11 – på grund av sitt namn. Ett muslimskt namn. Fastän det står Storbritannien i hennes pass, frågar passkontrollanten varifrån hon kommer. Det jag vill understryka är att det finns fall när det inte bara är möjligt, utan faktiskt nödvändigt att vända sig till personliga upplevelser för att lyckas tala om erfarenhetskategorier som rasism. Iréne Molina säger, med eftertryck: ”vad är de samlade erfarenheterna om inte en aggregering av anekdoter?”<sup>309</sup> Franz Fanon: ”Jag, för min del, hade under kroppsschemat skapat ett historiskt-rasmässigt schema [tillägnat genom] den vite, som hade vävt mig av tusen trådar, *anekdoter*, historier”.<sup>310</sup> Att Fanon inte är främmande inför anek-

dotens styrka är genomgående tydligt i *Svart hud vita masker*. Han vrider anekdoterna ur de vita händerna, knådar om dem och kastar tillbaka dem:

”Titta, vilken vacker neger...”

”Den vackre negern ber er dra åt helvete, madame!”

Skammen spred sig över hennes ansikte. Jag uppnådde två ting: jag identifierade mina fiender och ställde till med skandal. Mitt i prick. Nu skulle man roa sig.<sup>311</sup>

Fanons språkligt heterogena stil där olika texttyper bryts mot varandra både beskriver och gestaltar den splittring som karakteriserar den koloniserades kropp. Att stanna upp, vila i en diskurstyp, vore, med idéhistorikern Michael Azars ord, ”en frysning av identiteten”, men istället skapar Fanons text ett ”iscensättande av okontrollerbara identiteter”.<sup>312</sup> Det är med andra ord en performativ text, som också gör vad den säger. Om Andra kroppar, i likhet med Fanons, är vävda av ”tusen trådar, anekdoter, historier”, innebär det att de (vi) till stor del är språkliga; språket är en del av våra kroppar, och en del av vår största sårbarhet. Som Anzaldúa hävdar: ”Om du verkligen vill såra mig, säg något dåligt om mitt språk”.<sup>313</sup>

Våra kroppar och våra rörelser är narrativiserade, en del av en historia som *någon annan* berättat och definierat. Det finns något djupt nedslående med detta. Ty i så fall kommer *våra blotta* rörelser att bekräfta deras fördomar om oss, deras förutfattade meningar, eftersom de är inskrivna i vårt kroppsschema och därmed delvis dikterar våra rörelser.

Delvis är ett viktigt ord här, och utgör den öppning som kan skapa en destabilisering i schemat. Deras anekdoter och historier måste ersättas med andra historier. Och det börjar alltid med de små historierna. De triviala, de som en skäms för, de som en egentligen bara vill dölja under ett täcke eftersom de dels tycks futila i jämförelse med de stora historierna, och dels tycks tala ett språk som enbart ristar förtrycket djupare i ens hud, samt äventyrar den lilla droppe av universalitet som vi trots allt lyckats tillerkänna efter ett helt liv i det här landet. Bättre då att hålla tyst, att enbart tala om erfarenheter som alla kan känna igen sig i, och inte berätta om det som skiljer ut oss.

Men om vi gör det. Börjar berätta, inte om förtrycket, inte om såret enbart (ty detta är just vad de rådande strukturerna begär av oss, att vi gång på gång konstruerar oss som sår och offer för att därmed tilldelas en mening, men enbart som sårade "Andra" subjekt; välgörarnas lilla tidsfördriv). Nej, vi ska berätta om *skillnaderna*. Skillnad *kan* visserligen vara sår, är ofta sår, men kan också, om vi märker att det är en skillnad som delas av många, lägga grunden för ett nytt kroppsschema, vävt av våra egna historier. Om vi talar med (och inte enbart mot) tidigare nämna Dahl skulle denna gest kunna formuleras som ett slags kollektiv Andra-figuration som "inte bara försöker komma bortom skammen [och såret] eller omvandla den till en stolthet, utan som försöker bebo den, som sminkar och skriver *fram* och inte över den, ser patriarkatet i ögonen och säger: Fuck you and your untouchable face. Vem vill vara oberörd?"<sup>314</sup>

Anekdoterna utgör sammantaget en erfarenhetsbaserad kunskap som vittnar om hur skillnaderna mellan våra kroppar definierar vår tillvaro i världen. Att inte få luta eller stödja sig mot dessa i ett arbete som berör frågor om identitet, skrivande och ansvar, är lika håresande som att dessa saker faktiskt inträffar, på daglig basis, för en stor grupp människor. Med andra ord: de utgör inte undantag utan levd erfarenhet. De är vardag. De är en del av det som fenomenologerna kallar för kroppsschemat, det vanemässiga mönster som våra kroppar orienteras av när vi rör oss i rummet. Men istället för att understryka rörelsefrihet, kommer dessa kroppar alltid att ha inkorporerat hejdandet.

Vissa dagar tvingas jag skriva med andan i halsen för att jag är så rädd, skakad. Det kan vara konsekvensen av ett explicit rasifierat våld: rop, tilltal, skymfer. Men oftare är det konsekvensen av ett tyst våld: en slumrande hotfullhet, blickar, små gester, oartikulerat hat.

Jag är en svensk, medelålders kvinna. Under en helt vanlig promenad på Södermalm i Stockholm, strax efter min 39:e födelsedag, sa plötsligt en man, uttryckslost, när jag passerade: "Son My-massakern".

Att säga att det sker *dagligen* vore att överdriva, men ändå tillhör det vardagen. Det är min vardag. Hotets temporalitet samman-

faller inte med linjär tid, och dess styrka går svåriligen att mäta i termer av frekvens eller förekomster. Hotets natur är att det existerar, utan att bryta ut, som en potentialitet. Hotet är det som slumrar under den behärskade ytan. Betydelsen av ett hot är att "inget" äger rum, men att vikten av detta "ingenting" riskerar att krossa din tillvaro i bitar. Få meningstrukturer visar med samma skärpa hur det är spelet mellan närvaro och frånvaro som skapar närvaro: närvaron av det som är frånvarande. Det är de uteblivna förekomsterna som är skrämmande; det är väntandet på tå, den förhöjda uppmärksamheten inför det som än så länge slumrar, men hur länge?

Hotet tycks, med sin pressande närvarande frånvaro, närmast rumslig till sin form, samtidigt som det sträcker ut sig i tiden. Härmed antar hotet sin ambivalenta och desto mer obehagliga karaktär: det är rumsligt men går inte att stänga in bakom lykta dörrar. Det är temporalt, eftersom det fortsätter, pågår, oavsett rummen du befinner dig i. Samtidigt bryter det mot en mer normativ tidsuppfattning där saker och ting föds, utvecklas, växer och sedan upphör. Hotet kan växa, men följer ingen förutsägbar linjaritet.

Jag är skakad. En darrning som inte avtar. Den är en del av min existens. Även när den slumrar. Livräddheten. Bara bokstäver hjälper när allting runtomkring rasar samman, när världen inte längre hänger ihop. När min blotta existens genererar hot om våld, hat. När som helst har din omgivning mandat att förolämpa dig, attackera dig, eller trakassera dig. På tunnelbanan, trottoaren, snabbköpet, flygplatsen. De har rätt att säga att du inte hör hemma, att du står i vägen, att du sitter på fel plats, använder fel ingång, utgång, att du måste samla ihop dina saker, flytta dina ben, dina händer, att du inte får synas, höras eller på något sätt göra anspråk på lika mycket plats som någon annan. Son My-massakern.

Om den vita kroppens rörelser har en orientering i rummet som fullföljs och som pekar mot en framtid, karakteriseras den icke-vita kroppens orientering av ett underliggande rasifierat schema som är baserat på hudfärg. Detta schema skapar en kropp som amputeras i sina rörelser, som hejdas och avbryts.<sup>315</sup>

Stoppandet beskrivs hos Ahmed som ett visst rörelsemönster med en mängd olika uttrycksformer: arresteringen, hejdandet på gatan, passkontrollen, stängandet, avbrytandet, förebyggandet.



Vi vet att hejdandet är en av många rasistiska teknologier, och vi känner igen obehaget som genomfar kroppen under själva förberedelsen inför hejdandet, nervositeten – när kommer de? När ska de knacka mig på axeln och säga ”Du där! Stanna!” – och när hejdandet mycket riktigt äger rum: den stumma, lydiga reaktionen, den kroppsliga chocken som gör att en enbart förmår underkasta sig. Och sedan, skammen och ilskan efteråt: Varför sa jag inget? Varför förmådde jag inte göra motstånd?

Ahmeds exempel på stoppandet handlar om att bära fel namn. Det felaktiga namnet leder till att ”saker går långsammare. Det blockerar min passage”.<sup>316</sup>

Det jag vill ta fasta på här är hur hejdandet inte bara är en rasistisk teknologi i största allmänhet, utan också en *kronopolitisk* teknologi, som skapar brott i den krononormativa rytmen, och som understryker att Andra kroppars annanhet inte bara är en funktion av hudfärg, rum osv, utan också en temporal konstruktion. Den icke-vita eller Andra kroppen tvingas ofta förkroppsliga en alternativ temporalitet: vi som står i den långsamma kön, vi som hejdar det rytmiska flödet av vithet.

Med andra ord: vithet är en rytm, och icke-vithet är det som synliggör den vita rytmen, genom att hejda den, skapa brott och hack i den.

Men ibland kan den icke-vita kroppen också skynda på rytmen, vissa kroppar passerar rentav snabbare än vita kroppar, ty de är så oskadliggjorda att deras materialitet har antagit flytande form, vi inte bara passerar; vi *rinner* igenom. Men priset för denna typ av ”passerande” är högt – vårt subjektskap, vår vuxenhet, vår agens. Ty i dessa fall passerar vi antingen som barn, objekt, offer eller helt enkelt som ”hedersvita” (praktexemplet är gula, kvinnliga kroppar; *model immigrants*<sup>317</sup>).

Oavsett om den icke-vita kroppsliga temporaliteten konstrueras i termer av långsamhet eller snabbhet, karakteriseras den av osynk. När dessa kroppar mot förmodan lyckas bli en del av den vita rytmen blir vi förvånade, glada, till en början. Men sedan väcks en djup oro. Varför blev jag inte stoppad? Varför gled jag igenom som ingenting? Väntar ett nytt hinder runt hörnet? Kallsvett. Panik. Det känns som om världen har förlorat sina kanter, som om kroppen vilken sekund som helst skulle kunna falla fritt ner i avgrunden.

De kronopolitiska spåren är en del av kroppsschemat, djupt ristade i Andra kroppars kött, internaliserade som avspärningar, hinder. Det vill säga: vi hejdar oss själva om ingen annan gör det. Vi har lärt oss att det är enklare. Vi avbryter oss själva mitt i rörelsen, vi ifrågasätter vår närvaro och vår takt. Vi snubblar och faller ur rytmen självant. Våra kroppar gör allt för att vi ska stanna upp: vi har internaliserat förtrycket.

Jag skrev "förtrycket". Men en kan fråga sig: Skulle hejdandets uppbromsande kraft någonsin kunna ses som en möjlighet? Möjligtvis kan vi, med Ahmed, hävda att hejdandet innebär att vi får uppleva hur världen då och då öppnas. Visst. Fint. Fint att tilldelas en plats ibland. Men inte tillräckligt för att motivera en existens i hejdandets modus. Frågan är: Hur överlever vi denna temporalitet? Överlever vi alls? Hur omskapas hejdandet från överlevnad till liv?

Om hejdandets existensmodus medför att en aldrig blir bekväm, att inget någonsin blir en vana, och att en måste vara beredd på vad som helst, när som helst; om det försätter kroppen i en ständig beredskap, anspänning, gör alla sinnen uppmärksamma, på ett förhöjt vis; om utsatthet är något som aldrig behöver konstrueras för den icke-vita kroppen, och inte risk heller, ty den är en del av vår spatiala och temporal existens; om således hotets alla yttre tecken finns tillstädes, men sedan förflyttas till skrivandets rum. Vad sker med hotets strukturer inom skrivandet?

## Hejdandets tid – en etisk gräns

Ett av många antaganden kring etisk subjektivitet är att den grundas i sensibiliteten, i subjektets sårbarhet som äger rum "på hudens yta". Kanske blir detta extra synligt i de fall där hud utgör en gräns, inte bara i en fenomenologisk, utan även social, politisk, rasmässig, maktstrukturell bemärkelse. Judith Butlers användning av begreppet prekaritet synliggör den sårbarhet som drabbar oss olika, beroende på vilka kroppar vi har, och på hur våra socio-politiska möjligheter kan realiseras i världen. Denna sårbarhet måste "uppfattas och erkännas för att kunna sättas i spel i ett etiskt möte", vilket inte alltid är fallet, enligt Butler.<sup>318</sup> Tvärtom konstrueras sårbarheten ofta såsom oigenkännlig, vilket leder

till att ett erkännande uteblir; mekanismer som hos Butler har att göra med hur produktionen av mänsklighet och icke-mänsklighet sker, via reproduktionen av ansiktets figur.<sup>319</sup>

När producerar ett avbildat ansikte mänsklighet? När producerar ett avbildat ansikte icke-mänsklighet? När skapar det identifikation och när skapar det icke-identifikation? Ansiktet är inte alltid ekvivalent med humanisering, utan kan lika gärna (som i porträtteringen av kända terrorister och diktatorer) kommunicera dess motsats.

Ansikten produceras av blickar, kroppsscheman, internaliserade förväntningar. I detta spel av definitioner, fördomar och andrafringar, lanserar Gloria Anzaldúa uttrycket *haciendo caras* som en motkraft; på engelska: making faces; på svenska: grimasera, göra miner. Men i Anzaldúas politiserade förståelse av ordet betonas även den bokstavliga betydelsen: att ”göra ansikten”, som blir en metafor för att konstruera identitet på ett sätt som betonar den egna kroppens förmåga till egenmakt:

Bland *chicanas/mexicanas*, betyder *haciendo caras*, ”making faces” – att förstålla sig, att uttrycka känslor genom att förvanska ansiktet – göra miner, grimasera, se ledsen ut, trumpen, eller ogillande. För mig innebär *haciendo caras* också att göra *gestos subversives*, politiskt subversiva gester, den genomträngande blicken som ifrågasätter eller utmanar, ansiktet som säger: ”trampa inte på mig”.<sup>320</sup>

Det handlar inte om att slita av sig maskerna, ty de är en del av vår kropp, vårt vara, utan: det viktiga är att omvärdera och se igenom det enkla greppet att avslöja/avtäcka, och istället understryka lagren av multipla meningar som skrivits in i våra ansikten, i vår hud, samt vår potential till ett visst motstånd. Ansiktet kan ses som en knypunkt, en korsning där vi ständigt förhandlar om utsatthet och agens, ansvar och identitet.

Frågan hur vi producerar ansikten kan tyckas vara en strikt teoretisk fråga, men vid närmare granskning har den allvarliga återverkningar för våra mest aktuella och brännande samhällsfrågor, exempelvis den om beslöjade kvinnor. Vilken roll spelar den omhuldade västerländska tropen som likställer avslöjande med sanning för det allt starkare kravet på av-slöjandet av beslöjade kvinnor? Vilken

roll spelar visualitetens starka ställning inom västerländsk tanke-tradition, i kombination med inbillningen om att djup alltid hänger ihop med det innersta – och aldrig med exterioritet, det yttre?

I skrivandet har jag ett ansikte, men det syns inte. Eller: här finns inga blickar som producerar mitt ansikte såsom vare sig offer eller förövare, avvikande eller Annan. I skrivandet installeras alternativa temporala ordningar, samtidigt som den förhöjda uppmärksamheten och vetskapen om min utsatthet aldrig viker från min sida, ty hotets strukturer bär jag med mig, ständigt. Det är en situation som återigen aktualiserar min avsiktliga felläsning av Virginia Woolfs yttrande, att *skriva som en annan som har glömt bort att hon är en annan*. Hur då? Kroppen är betingad av sin fysiska existens i världen, och inskriptionerna – temporala kronopolitiska inskriptioner – går knappast att suddas ut bara för att en skriver. Nej, men däremot transformeras de, de undergår en förvandling som hänger samman med skrivakten, så att *inom skrivandet blir den fysiska utsattheten en del av en etisk position*. Hur då?

Det handlar inte bara om hur vaksamheten och uppmärksamheten – som i vardagen är en funktion av ett hot – inom skrivandet äntligen får ett meningsfullt utrymme att bebo: det vill säga hur vaksamheten förskjuts från hotets domäner till att (förhoppningsvis) bli ett lyhört lyssnande. Nej, det mest centrala kan beskrivas som att hejdandet internaliseras som en del av mitt temporala vara, och i skrivandet förkroppsligas hejdandet som en etisk gräns; det hindrar mig, hejdar mig när bokstäverna far iväg, när de vill gå de enkla, snabba vägarna. När jag längtar efter att ta genvägar; kanske frestad av det som glimrar, kanske bländad av De Stora Historiska Händelserna, eller frestad av fjärran exotiska platser vars blotta omnämnande får människor att tråna, kanske lockad att stödja mig mot berömda kvinno- och manskroppar och sola mig i deras glans. Den typen av grepp. Genvägarna. *Les sensations sans du sens*. Men då gör kroppen halt. Den blir sjuk. Den får svindel och förvandlas till ett stort nej. Med andra ord: den kroppsliga långsamheten hejdar bokstävernans framfart, bromsar ner dem, tvingar tillbaka dem till den enda rytm som den kan, som den känner till: utsatthetens sång, sårbarhetens.

Gränsen ljuder i min kropp. Förpassad att skriva om de små sakerna, det som jag vet något om. Det som är nära, nära. Små flickor, Skåne. Bara där blir skrivandet sant, och kroppen kom-

mer till tals, utan att ljuga. Och jag inser att jag inte kan välja vilken författare jag blir – det är litteraturen som väljer. Det är avspärrningarna, hejlandet som måste få höras, om litteraturen ska klinga sant hos mig. Och jag kommer att bli kvar där, stänga huvudet blodigt mot denna hudgräns, så länge som den spärrar av min väg, så länge som jag riskerar att höra orden ”Son My-massakern” utslungas efter mig på gatorna i Sverige.

Låter det tragiskt?

Det är tragiskt, men inte enbart.

Ont?

Gör ont, men inte enbart.

Någon kanske säger: Men skriv om Son My-massakern i så fall! Slunga tillbaka fördomarna i deras ansikten! Men nej, det är inte ett alternativ. Då placerar jag mig exakt på den plats som de tilldelat mig. Och framför allt: Vad har jag med det att göra? Den sorgen är inte min, det traumat är inte mitt. Avståndet mellan mitt födelseland och Son My är längre än mellan Stockholm och Algeriet – Massakern i Philippeville, någon?

Det handlar *inte* om att en *inte* skulle kunna få skriva om saker en *inte* själv upplevt; nej, det handlar om det djupt oförsvarliga i att sälja ut andra människors smärta som varor på en marknad, som underhållning.

Var så god och skriv, försök att vara sann inför något som du inte är implicerad av själv. Det går inte att närma sig Andras trauma (eller Andras njutningar för den delen) enbart utifrån ett välvilligt *intresse* – åtminstone inte inom ett litterärt skrivande – ty litteraturen måste gå djupare än så, dess bevekelsegrund heter aldrig *intresse*, utan nödvändighet. Anzaldúa skriver klokt:

Till exempel, de vita som skriver om ursprungsbefolkningar eller ursprungskulturer tränger undan de infödda författarna och beslagtar kulturen istället för att sprida information om den. Skillnaden mellan att beslagta och att sprida är att det förstnämnda stjälar och gör skada, och det sistnämnda hjälper till att läka kunskapens luckor.<sup>321</sup>

Jag är av-spärrad, inhägnad, hejdad. Världen av rafflande historiskt avgörande händelser, stora män och berömda kvinnor, är inte

min, har aldrig varit min. Men kroppen, bokstäverna är mina. Jag rör mig på olika sätt varje gång jag slår mig ner och skriver, jag varierar min fångenskap i oändlighet.

Ahmed konstaterar att hon ofta får frågor om motstånd när hon föreläser, och att begäret efter motstånd också kan tolkas som en ovilja att höra talas om rasism. Det finns en önskan att öppna ett utrymme i kritiken, där motståndet skulle kunna äga rum. Men, menar Ahmed, ”Om vi är alltför snabba på att få veta hur saker kan förändras, kanske vi inte hör någonting alls”.<sup>322</sup>

En mängd outtalade frågor kvarstår, efter att Ahmed har synliggjort problemet med att snabbt vilja lokalisera hur ett motstånd ska se ut och äga rum. Jag tolkar det som att denna typ av motstånd, som ofta efterfrågas, rymmer alltför väl med vita kroppars utbredning i rummet. Kravet på en plats inom Ahmeds kritik där motståndet ska rymmas, skulle med andra ord kunna läsas som en vilja att återetablera den vithetens fenomenologi som kritiken ville synliggöra och kritisera. Genom att de vita kropparna beslagtar motståndets plats i kritiken, reproduceras vithetens privilegier, men utifrån positionen av ett slags motståndets agens. Ahmed vill därför inte öppna detta rum, utan hon vill ”visa hur vi har fastnat”, det vill säga hejdandets och stoppandets rörelseschema. Där. Prova en stund att befinna dig där, utan utvägar, utan någon tillflykt till vare sig motstånd, rörelse eller framtid.

En motfråga urskiljer sig. Inte ”var är motståndet?”, utan: När lyckas vi urskilja något som ett motstånd? Om vi alltid lokaliserar motståndet som ett utrymme öppet för vissa kroppars agens och handlingskraft, kanske en bör tänka om och söka på andra ställen. När uppfattas något som ett motstånd? Är det när förorten öppnas och vita medelklasskroppar tar plats med sina protester? Eller kan ett motstånd vara något helt annat, något småskaligt, knappt ens urskiljbart?

Apropå långsamheten och förtvivlan över att bli misstänkliggjord vid varje gränskontroll skriver Héléne Cixous: ”I drömmarna skonas vi från detta, känslan av främlingskap är helt ren, och detta är det bästa med skrivandet. Främlingskap blir en fantastisk nationalitet”.

Kanske är det så att den frihet som bokstäverna förlänar känns extra ljuvlig för kroppar som är vana att bli hejdade och stoppade, misstänkliggjorda och granskade. Det som i den yttre världen är

rasistiska teknologier kan jag återanvända, dissekera och förhandla när jag skriver. Kartorna ritas om, förskjuter världens gränser.

Och om en rasistisk teknologi som tagit sin boning i min kropp, om den i skrivandets akt förmås omvandlas till en etisk gräns vilken grundar mina ord i den mänskliga erfarenheten av sårbarhet, är svaret kanske bara

att fortsätta

med att

skriva.<sup>323</sup>

## Césaire och adressens politik

Författare som identifieras med sin kropp, som kropp – en kropp som har internaliserat hejdandet som en del av sitt existensmodus – kanske befinner sig närmare sin sårbarhet i skrivandet, än kroppar som rör sig obehindrat genom rummen. Sårbarheten i sin tur kan framtvinga ett skrivande nära hudens gränser, den etiska gräns jag nyss nämnde.

Många av de författare som jag har tagit upp i denna framställning har det gemensamt att deras skrivande kan benämnas som performativt, i bemärkelsen att görandet inte kan skiljas från sägandet: Fanon beskriver inte enbart kolonialismens vansinne och förtryck – han gestaltar det, iscensätter det. Gloria Anzaldúa skriver inte *om* hybridiserade identiteter – hon hybridiserar text, genomgående.

En annan författare som gör och säger i ett och samma andetag, och vars relevans för postkolonial teori har varit enorm, är Aimé Césaire. Césaire var både poet och politiker, och i *Discours sur le colonialisme* är dessa två identiteter sammantvinnade.

*Discours sur le colonialisme* är en veritabel uppvisning i det som Anzaldúa skulle kalla för ”haciendo caras”, eller ”making faces”, ett subversivt grimaserande. Men grimaserande är aldrig subversivt i sig. Det kräver en viss situering, en viss riktning för att transformeras från ängslig assimileringstilja eller underhållande upp-tågsmakeri till subversiv kraft. Var lokaliserar vi denna riktning? Hur synliggörs dess riktning? Jo, genom en adressens politik.

Av de retoriska medel som Césaire använder i sin undersökning av kolonialismens vardagliga grymhet och vansinne, är *adressen* ett av de mest verkningsfulla. Césaire säger inte, han påstår inte och förklarar inte kolonialismens vansinne och grymhet – han iscensätter dem genom grimasen och adressen. Genom att skifta adress, att ibland låta den underordnade positionen tala, och ibland tala utifrån en parodierande överordning, ibland med lyriskt patos, ibland med iskall skärpa och ibland demagogiskt våld (dock väldigt sällan med uppgiven resignation) skapar han en kör av olika *jag* vilka samtliga ingår i signaturen Aimé Césaire. Det är våldsamt läsning, språk som verkligen *gör* något.

Vad gör språket?

Den tvingar in läsaren i olika positioner (jag säger inte läsarter) vis-à-vis den som talar, olika grad av medlöperi (jag säger inte medskapande) vis-à-vis kolonialmakten. Den variation av retoriska uttrycksmedel som Césaire nyttjar – som ironi, massor av ironi – är dock inte bara estetiska ”stilgrepp”. Han tänjer på deras räckvidd, och den gemensamma horisonten – den ömsesidiga förståelsen mellan författare och läsare som utgör ironins och andra retoriska tropers förbehåll och villkor – destabiliseras i grunden (jag ska exemplifiera varför). Härmed öppnas en avgrund i kommunikationen mellan läsare och författare.

Ironin först: Césaire försöker övertyga läsaren om att Väst-europas barbari inte kan åläggas Hitler och SS, utan den ”anständiga människan” och den respektable (små)borgaren. Det är dygdiga kristna människor som står för ”äran att administrera främmande territorier i enlighet med torterarens och förfalskarens metoder”.<sup>324</sup> Det sirliga, utstuderade raseriet kontrolleras av ett argumenterande, ”rationellt” språk. Hans ironi stödjer sig på mimikry genom imitationen av och driften med det koloniala förnuftet. På nästa sida dyker han ännu djupare in i förnuftets mörka labyrinter: ”Och om bevis efterfrågas, skulle jag kunna nämna det utbrott av kannibalistisk hysteri vilket jag förärades bevittna i franska nationalförsamlingen.” Den ironiska gesten understryks av återropandet av ”bevis” i en parodierande ”vetenskaplig” anda, för att i nästa mening gå ännu längre in i ett gestiskt härmande av ”upplysta” seder och bruk: ”Vid Jupiter, mina kära kollegor (som de säger), tar jag hatten av mig för Er (en kannibals hatt, naturligtvis)”.

Att Césaire ansåg att det finns ett samband mellan rasism och rationalitet, och att förtryckets ordning är inskriven i det väster-



ländska (läs franska) tänkandet och dess struktur, framgår tydligt i hans tal under firandet av hundraårsdagen av slaveriets avskaffande. Hans ord: "Tout est dans l'ordre" betyder att "allt är i (sin) ordning", men också att *allt ligger i ordningen*, det vill säga i den samhällsordning som rättfärdigar en kolonial dominans och dess förtryck.<sup>325</sup>

Att ironin som medel, genom överdriven imitation av traditionell västerländsk "vetenskaplighet" i kombination med ceremoniell artighet, används för att övertyga läsaren om "den banala ondskan" i Hannah Arendts bemärkelse, är mycket verkningsfullt och obehagligt för läsaren, eftersom författaren härmed visar hur språket är en viktig del av det koloniala maskineriet. Men Césaire stannar inte därvid.

Betänk! Nittiotusen döda i Madagaskar! Indokina ihjältrampat under våra fötter, slaget i spillror, avrättat, tortyr som hämtats från medeltiden! Och vilket spektakel! Den utsökta skälvnningen som väckte de slumrande ombuden till liv. Det vilda tumuldet! Bidault som liknade en nattvardsoblat doppad i skit – flottig och skenhelig kannibalism; Moutet – de skumma uppgörelsernas och det högravande struntpratets kannibalism; Coste-Floret – den oslickade björnungens kannibalism, en drummel.

Oförglömligt, mina herrar! Med vackra fraser lika kalla och högtidliga som mumielindor binder de fast madagasken. Med ett par konventionella ord hugger de ner honom för dig. Under den tid det tar för dig att fukta din strupe, skär de upp hans buk för dig. Gott dagsverke! Inte en endaste blodsdropp ska gå till spillo.<sup>326</sup>

Metaforiken är knappast slumpmässig; förtrycket av de Andra gestaltas i termer av ett kannibalistiskt begär – ironin kräver sin författare. Inte vem som helst kan bruka det i syfte att på en och samma gång iscensätta och avslöja kolonial grymhet, utan att spilla ännu mer blod, vilket genast skulle förvandla ironin till ännu ett av härskares redskap. Césaire lyckas, med nöd och näppe; han balanserar på en tunn, spänd tråd över två avgrunder: kall cynism (dvs en ren reproduktion av grymheterna) och ofrivillig komik (dvs ett "grimaserande" utan riktning). Vad är det som gör att han lyckas undvika att falla? Eller är det så att han faller?

Visst faller han, och det är detta fall som också räddar honom. För rakt igenom cynismen, kylan och bilderna som riskerar att

bli komiska (och är komiska), hör läsaren vrålet från någon som redan gått igenom hela verktygslådan och sett redskap efter redskap smulas sönder i härskarens grepp. Den som trodde att ironi är beroende av kyla för att uppnå sin verkningsgrad har aldrig upplevt ironi såsom den sista retoriska utvägen. Césaires ironi är på liv och död. Och om det blöder en aning är det inte särskilt förvånande med tanke på alla de slag som redan utdelats, i ironis namn, av härskarens hand.

Césaires ironi är förtvivlad, och läsaren vill för allt i världen inte dela den, vill inte kännas vid sin beredskap att möta den, eftersom hon i så fall tvingas tillstå hur hon själv är implicerad i den värld som Césaire framställer:

Man kan inte säga att småborgaren aldrig har läst något. Tvärtom, han har läst allt, slukat allt. Men, hans hjärna fungerar i enlighet med vissa typer av matsmältningssystem. Den filtrerar. Och filtret släpper enbart igenom det som kan ge näring åt den tjocka huden som skyddar borgarens rena samvete.

Innan fransmännen kom dit, hade det vietnamesiska folket en gammal, utsökt och raffinerad kultur. Att minnas dessa fakta rubbar matsmältningen hos Banque d'Indochine. Sätt igång glömskans maskineri!

Dessa madagasker som torteras idag, var de inte, för mindre än ett sekel sedan, poeter, konstnärer, administratörer? Shhhhh! Knip igen din mun! Och tystnaden faller, en tystnad lika djup som säker. Lyckligtvis finns negererna fortfarande. Ah! Negrerna! Låt oss tala om Negrerna!<sup>327</sup>

Césaire visar med önskad tydlighet hur kunskap ofrånkomligen hänger samman med makt, samt de mekanismer som möjliggör deras täta beroendeförhållande: selektiv filtrering samt tystnad, och att det faktiskt inte spelar någon roll hur mycket vi läser – eftersom vi enbart förmår se och höra det som vi redan visste, det som bekräftar våra fördomar. Och han använder sig av tilltalets kraft: läsaren kan aldrig vara säker på när och hur hen inkluderas i och av texten, hen måste vara uppmärksam på författarens tilltal, och kan näppeligen känna sig trygg eller vila i ett inkluderande sådant. Ty i nästa sekund kanske läsaren, utan att hen märkte något, befinner sig inom ett *ironiskt* tilltal som implicerar hen såsom kolonialismens medlöpare. Så fungerar ironin och adressen här, genom att osäkra oss, och tvinga oss till en ytterst uppmärksam läsning.

Det skiftande tilltalet är inte blott ett estetiskt stilgrepp, utan dess betydelse vilar djupt i den koloniala erfarenheten av att ha många ansikten, skiftande identiteter. Istället för att beskriva eller förklara denna erfarenhet genom ett förment transparent språk, förmedlas den genom poetiska verkkningsmedel; tilltalets ständigt skiftande adress samt ett djärvt bildspråk. Härmed försätts också läsaren – om än momentant – i en likartad osäkrad situation, där hens identitet aldrig bara är en, utan tvingas förskjutas i enlighet med hur hen adresseras av en – om än momentant – överordnad instans.

”Som att bli rånad av en metafor – så skulle en kunna beskriva vardagen för den som är utlämnad åt rasistiska, sexistiska, heterosexistiska och globalt kapitalistiska meningskonstruktioner som baseras på hudfärg”.<sup>328</sup> Med andra ord kan retoriska figurer som metafor och ironi knappast reduceras till rena utsmyckningar när det gäller Andra subjekt. Och om detta problematiska förhållande inte synliggörs i skrivandet, kommer texten – oavsett dess innehåll – aldrig att kunna säga något om den annanhet som är subjektets orsak, ämne och kris. Språkets retoricitet är det som Andra subjekt kan falla tillbaka på när förtryck och dominans visar sig vara inneboende i språkets struktur.<sup>329</sup> Men den splittring och den galenskap som Andra subjekt hänvisas till när common sense-mässiga språkliga kategorier (som antingen/eller) visar sig otillräckliga, kan dock förvandlas till en styrka om vi lär känna våra redskap: ”absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself. But this reflection is made possible only by the double structure of ironic language: the ironist invents a form of himself that is ‘mad’ but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified”.<sup>330</sup>

Dubbelspel, dubbla strategier. Ironin är utsökt – ty litteraturen och skrivandet, den plats som kan tyckas mest exkluderande, ett reservat, ouppnåelig för andra röster, är också den plats som genom sin retoricitet tillåter Andra författare att träda in där med sin dubbelhet, sina klyvnader, och där galenskap – en av kolonialismens biprodukter – kan förmås omvandlas till redskap.

Den som har läst *Discours sur le colonialisme* har också upplevt hur Césaire med glödande retorisk excellens avfärdar den ena auktoriteten efter den andra inom västerländskt tänkande. Den respektfulla och varsamma inramning som dessa tankegångar vanligtvis åtnjuter, har ersatts med den yttersta förnedringen för varje självständig tanke – att sammanblandas och klumpas ihop i en ouskiljbar massa enligt en löpande-band-princip.

Löpande-band-principen är inte bara förnedrande utan förkroppsligar dessutom en viss typ av effektivitet och rationalitet som har sin upprinnelse i industrialismen och som i århundraden har tillämpats på Andra kroppar där utraderandet av individualitet har varit legio inom ramen för det som Césaire skulle kallat för ”lagen om progressiv avhumanisering”.<sup>331</sup>

Det finns dock en person som faller utanför löpande-band-principen. Han ägnas mer utrymme än de andra och hans särdrag ägnas större detaljrikedom: ingen mindre än Roger Caillois.

Hat tenderar att producera ouskiljbarhet; hatets blick urskiljer inga särdrag, vilket är ett av dess grundvillkor – att den andra aldrig fattas såsom *någon* och därmed *inte* riskerar bli lika oantastlig i sin subjektivitet som jag.

Men i vissa fall pekas någon ut – den mest hatade av alla. Som en representant, som onskans ansikte. Paradoxalt nog kan detta leda till att hens individuella egenskaper blir tydligare, att särdragen växer fram. Med andra ord: just där hatet är så starkt att det riskerar att utplåna den Andra, framträder hen som *någon*. Det är vid denna punkt som läsaren presenteras för Roger Caillois:

”Det finns en lag om progressiv avhumanisering i enlighet med vilken det på bourgeoisiens agenda hädanefter enbart kan finnas våld, korruption och barbari.

Jag glömde nästan hat, lögn och inbilskhet.

Jag glömde nästan herr Roger Caillois.”

Det gränslösa hatet mot Caillois tvingar författaren att gå i närkamp med honom, det vill säga att granska honom så ingående att hans blick inte kan undvika att se hans konturer. Och härmed framträder Caillois paradoxalt nog som mer mänsklig än någon av

de andra vetenskapsmännen som Césaire har refererat till. Caillois får ojämförligt mest utrymme. Hans idéer får en tämligen ingående presentation och framstår för läsaren som betydligt nyktrare än flera av de som tidigare presenterats. Varifrån kommer detta hat?<sup>332</sup> Vad är spänningsfältet mellan dessa två tänkare?

Det som för Césaire utgör höjden av förmäthenhet, illustreras av följande citat av Caillois:

De [skillnaderna mellan människor] rättfärdigar på intet vis en ojämlighet gällande rättigheter som favoriserar de så kallat överlägsna folkslagen, som rasismen skulle hävda. Snarare innebär de [skillnaderna] ytterligare åligganden [för de så kallat överlägsna folkslagen] och ett ökat ansvar.<sup>333</sup>

Caillois gör sig till språkrör för det som Césaire ställer sig allra mest kritisk till: rasism som utger sig för att vara humanism. Rasism som *simulerar* humanism genom att hänvisa till sin egen godhet i form av ett förment ansvarstagande inför de Andra (white man's burden-syndromet).

Med andra ord är det Caillois själv som här tycks vara den mimiska insekten – den som ägnar sig åt mimikryns ”farliga lyx” på grund av sin fascination inför Andra, och som härmed utsätter sig för faran att ådraga sig ”ytterligare åligganden och ett ökat ansvar”.

Spänningsfältet mellan C och C skulle kunna benämnas som mimikry. Men återigen handlar det om var i ordet vi placerar oss: Placerar vi oss bredvid Monsieur Caillois som ser mimikry som en ”farlig lyx”, ett naturens vackra slöseri som är besläktat med lek, maskerad och en tidlös ”fascination för Andra”? Eller faller vi ner i ordet, tillsammans med Césaire, för vilken mimikry tvärtom är en livsavgörande nödvändighet och kanske det enda redskapet för att överhuvudtaget lyckas förvärva en röst? Det vill säga allt annat än lek.

Att beskriva mimikry som lyx och icke-ändamålsenlighet blir i kraft av Caillois egna överföringar mellan insekter och människor ett hån mot alla kroppar som tvingas förstå sig och bära (vita) masker för att överleva; kroppar som tvingas tala härskarens språk för att annars skulle ingen lyssna överhuvudtaget. Eller för att det egna språket tystas ned, munkavlas och förbjuds.

Detta är spänningsfältet. Här är hatet, som en avgrund i ordet mimikry. Å ena sidan lek, å andra sidan dödligt allvar.

## Mimikry 2: två svenska författare

Ett intressant exempel på detta spänningsfält skulle kunna gestaltas med två samtida svenska texter vars röster stakar ut nya rörelser inom ordet mimikry.

Den första texten som jag kommer att ta upp är skriven av författaren Johannes Anyuru. Anyuru bor i Göteborg och började sin författarbana som poet med diktsamlingen *Det är bara gudarna som är nya* vilken blev unisont hyllad av kritikerna. Liksom tidigare nämnda Anne Carson står Anyuru med ena foten i en muntlig poesitradition som går tillbaka till antikens homeriska diktning, och den andra i en mer skriftlig, metaforisk tradition. Det som karakteriserar Anyurus diktning är en ovanlig kombination av språklig exakthet och en förmåga till expansiv, levandegörande gestaltning. Han har även skrivit dramatik, samt publicerade här-omåret den prisbelönta romanen *En storm kom från paradiset* som handlar om en far.

Den andra texten jag ska ta upp är skriven av Jonas Hassen Khemiri. Khemiri debuterade med romanen *Ett öga rött*, som blev en stor läsar- samt kritikersuccé. Tillsammans med Anyuru är han en av sin generations mest tongivande och begåvade författare. Hans stil är språkligt driven, lekfull och han räds inte att närma sig laddade, politiska teman, senast i pjäsen *Apatiska för nybörjare* som delvis är baserad på journalisten Gellert Tamas reportagebok om apatiska flyktingbarn, samt i romanen och pjäsen *Jag ringer mina bröder* där han utvecklar sin språkliga, postmoderna ekvilibrist till dess yttersta potential.

De två texterna som jag ska ta upp i detta avsnitt är ett slags litterära essäer med dagsaktuellt innehåll. Anyurus text heter "Lena Adelson Liljeroth och Tupacs vålnad" och publicerades i slutet av 2012 i tidskriften *Glänta*.<sup>334</sup> Khemiris text heter "Bästa Beatrice Ask" och publicerades i Dagens Nyheter ett par månader senare.<sup>335</sup> Att texterna bär vissa likheter skvallrar redan titlarna om, men min avsikt är inte att jämföra dem med syftet att visa vilken som skulle vara mest politiskt subversiv eller dylikt. Min ambition är att, genom att föra in en tredje term – nämligen be-

greppet mimikry – försöka visa hur texterna sätts i rörelse i relation till varandra, och hur denna tredje term förmår destabilisera en läsning som annars lätt skulle cementera de två texterna i improduktiva och stelnade positioner, samt konstruera en fruktlös motsättning, istället för en produktiv skillnad.<sup>336</sup>

Anyurus ”Lena Adelson Liljeroth och Tupacs vålnad” är en hybridtext med många bottnar. Den är dels en sorgesång över en far, dels en problematisering av debatten kring Makode Lindes kontroversiella konstverk ”Painful cake”, dels en meditation över det brutala mordet på Gerard Gbeyo, och dels en spekulation om Tupacs återkomst i form av ett hologram, efter sin död. Texten är komplex, men hålls samman tematiskt av motivet: svart död, vita masker. Men det finns också ett tydligt strukturerande teoretiskt inslag som återkommer: en skarp kritik mot den blåögda föreställningen om att ”kroppen går att överskrida och lämna bakom sig, att identiteter är utbytbara och flytande”.<sup>337</sup>

Rakt igenom essän argumenterar Anyuru för kroppens ofrånkomlighet, rakt igenom sin fars död, Makode Lindes tårta, och mordet på Gerard Gbeyo:

Att skriva och tänka som om det vore möjligt att byta ut hud och kön på kroppar som i ett dataspel är ett sätt att glömma något som handlar om kroppen, det vill säga om döden, det vill säga om åtrån, könet, klassursprunget, huden, historien, materien.<sup>338</sup>

Anyuru angriper inbillningen att maskeringar och lättköpta identifikationer skulle ha någon subversiv potential. Han kritiserar ”medelklasskonst” som i sina naiva attacker på sanningsanspråk samtidigt slår sönder Andra kroppars erfarenhet av att vara Andra, en erfarenhet som en knappast kommer åt genom att gömma sig i en tårta, eller genom att ta på sig ”masker i en maskerad som de när som helst kan bryta sig ut ur”.<sup>339</sup>

Och om vi spinner vidare på Anyurus resonemang: våldet i den lättsinniga maskraden utgörs inte bara av den exploaterande handlingen som parasiterar på Andras lidande samt distribuerar stereotyper, utan primärt: maskraden blundar för att den som håller i kniven och skär i tårtan faktiskt inte är kulturministern, utan *kniven är maskraden i sig*, det vill säga vägran att inse att förtrycket mot Andra, könade, och socialt utsatta kroppar är grundade i ofrånkomlighet – det som ingen mask i världen skulle kunna

dölja eller simulera. Ty *ofrånkomligheten* är en bärande del i konstiterandet av *Annanheten*: du kan aldrig komma från din hud, din erfarenhet, eller att din kropp vittnar om en historia av förtryck. Fanon har uttryckt det: ”Jag är inte slav under den ’idé’ som andra har om mig, utan under mitt eget framträdande.”<sup>340</sup>

Så, denna kropp som är maskerad och lek för vissa, är ofrånkomlighet och våld för andra. De som leker kan alltid kasta av sig sin mask och återgå till sina vanliga liv: ”det tycks alltid gömma sig ett humanistiskt, upplyst medelklasssubjekt bakom varje skrikande mask, inuti varje monster”. Kvar blir de Andra, med sin hud, sina ärr. Det är ingen mask. Det är kropp, levd verklighet.

I ”Of mimicry and man” betonar Homi Bhabha att mimikry skapas kring ambivalens, *inte* identitet. Det som hemsöker kolonisatören, det som är hotfullt, är inte förklädnaden i sig utan de förskjutningar och glidningar som härmningen ger upphov till när kolonisatören upptäcker att det inte finns något ansikte bakom: ”Mimikry döljer ingen närvaro eller identitet bakom masken”.<sup>341</sup> Hotet skulle kunna formuleras: Om den Andra kan bli *jag*, vem blir *jag* då? Vem *var* jag? Är *jag* överhuvudtaget *jag*? Det är en hotfull likhet som sätts i spel.

Men i Makode Lindes fall, enligt Anyurus beskrivning, reduceras maskeringen till lek – ”Linde försöker inte skrika en svart könsstympad kvinnas skrik. Han leker med detta skrik”. Vi hör ekot av Césaires ord: ”livet är inte ett skådespel, ett hav av lidande är inte en scen, en människa som skriker är inte en björn som dansar ...”<sup>342</sup>

Med andra ord: istället för den subversiva, hotfulla mimikryn, fixerar ”Painful cake” en igenkännbar Andre, en som stelnat i sina konturer, vilket varken förmår skapa någon varaktig förändring eller destabilisering av relationer eller identiteter.<sup>343</sup>

Anyuru synliggör att gränsen mellan exploatering och subversiva strategier som mimikry och parodi är allt annat än hårfin: den är dragen med en skarp, svart linje som heter klass och materiella villkor. Spänningsfältet i ordet mimikry visar sig i ”Lena Adelson Liljeroth och Tupacs vålnad” bestå av en etablerad, men oskriven regel: att parodiera eller att härma ”neråt” blir svårigen subversivt och framstår mest som exploaterande: är du den som skriker, eller den som leker med skriket?



Någon månad efter publiceringen av Anyurus essä trycks ”Bästa Beatrice Ask” i Dagens Nyheter.<sup>344</sup> Jonas Hassen Khemiris text har blivit klickad på av hundratusentals läsare, samt blivit översatt och publicerad i *New York Times*. Texten är skriven i brevform och utgör ett svar på justitieministern Beatrice Asks uttalande angående REVA.

Men vid närmare betraktande tycks Khemiris text innehålla ytterligare en adress, en skuggadress som pekar i andra riktningar, långt förbi Beatrice Ask. Och om Khemiris brev hade haft en underrubrik, skulle den lyda: ”Kära Johannes Anyuru”. Tilltalet är med andra ord dubbelt, adressen är ambivalent. Khemiris text är lika mycket ett brev till Anyuru som till Ask, och den går i närkamp med huvuddragen i ”Lena Adelson Liljeroth och Tupacs vålnad”.

Att Khemiri i sitt brev approprierat Anyurus grepp att använda ministernamn i sina titlar är visserligen iögonfallande men inte särskilt märkvärdigt, eftersom båda på ett manifest plan riktar sig mot makten.<sup>345</sup> Denna tydligt approprierande akt kan dock ses som en explicit referens till Anyurus tänkande, en hälsning – lika respektfull som trotsig i sitt retfulla härmande.

”Bästa Beatrice Ask” består av ett antal snabba nedslag i en rad situationer som textförfattaren upplevt genom sin uppväxt fram till vuxen ålder, vilka samtliga präglas av misstänkliggörande och rasism. Med enkla medel visar författaren det som Anyuru beskriver med ett mer reflekterande språk, nämligen kroppens och hudens ofrånkomlighet samt vanmakten inför Henry Louis Gates double bind: ”if you win, you lose”. Det är nedslående och gripande läsning. Och genom Khemiris effektiva gestaltning framstår misstänkliggörandet av Andra kroppar som det enda beständiga i Andras liv. Här skriver han således in sig i en lång tradition av litterära föregångare där ”kroppens ofrånkomlighet” tematiseras, liksom hos Anyuru. Men, det som utgör textens själva kärna, dess huvudnummer, är språnget från den nedslående ofrånkomligheten till figuren ”jag vill att vi byter skinn och erfarenheter”. Med denna figur har Khemiri approprierat ytterligare en idé av Anyuru, *nämligen hans centrala tankegång, fast vridit den 180 grader*. Där Anyuru ifrågasätter möjligheten att ”skriva och tänka som om det vore möjligt att byta ut hud och kön på kroppar som i ett dataspel” slungar Khemiri ut: ”Jag vill att vi byter skinn och erfarenheter”

och "[i] 24 timmar lånar vi varandras kroppar". Anyurus ifrågasättande har hos Khemiri transformerats till odelat bejakande.

Det som vi kan ta fasta på är alltså hur Khemiris text *turnerar*, ja till och med *parodierar* Anyurus gravallvarliga avståndstagande från den naiva idén om att det går att byta kropp hur som helst. Där Anyurus text är konsekvent och inte avviker från spåret "kroppens ofrånkomlighet", tar Khemiris text tvärtom ett logiskt skutt. Den iscensätter en avgrund mellan gestaltningen av kroppens ofrånkomlighet å ena sidan, och å andra sidan den uppenbart hopplösa önskan om att han och justitieministern ska byta kroppar. Denna paradox ger upphov till en logisk kortslutning hos läsaren, och det är just denna paradox, menar jag, som utgör textens "magi". Det är inte primärt *försoning* som Khemiris text utlovar – vilket författaren Alejandro Leiva Wenger vill göra gällande – utan snarare: en tilltro till fiktionens och litteraturens medel. Han tar med sig fiktionens grepp in i en text som adresserar ett skakande samhällspolitiskt problem. Och han hävdar där det omöjliga; nämligen att saker och ting *kan vara både och*. Både ofrånkomliga och avvärjningsbara. Både möjliga och omöjliga. Kroppen, huden, könet är på en och samma gång något som fångar oss och som möjliggör överskridande.

### *Magi*

Khemiris text har blivit mycket uppskattad och har, som sagt, omtalats i termer av "magi". Det är onekligen en bra text, men att åberopa "magi" istället för att se hur och varför den blir magisk, är att avpolitiserar den samt att förneka den sin plats i en tradition. Även påståendet att Khemiris text skulle "bekräfta centrum" eller "få majoritetens sympati" blir mindre relevant när det gäller en analys av dess styrka. Textens "magi" har varken med försoning eller med hokus pokus att göra; tvärtom är den primärt en funktion av två saker: dels paradoxens och (o)möjliggörandets figur som jag beskrev ovan; dels den implicita men icke desto svagare underströmmen som får texten att vibrera – nämligen att *den går i dialog med en oerhört stark och kraftfull föregångare: Johannes Anyurus*. Det dolda tilltalet, den outtalade dialogen förlämnar "Bästa Beatrice Ask" ytterligare lyster samt kontextualisering och djup; som en underjordisk dron hörs Anyurus allvarliga stämna.

Så, när omdömena kring Khemiri haglar, även de positiva – som den entusiastiska kommentaren om att "[u]tgångspunkten är

en fantasi, 'i 24 timmar lånar vi varandras kroppar'<sup>346</sup> – sker en slentrianmässig avkontextualisering av den postkoloniala tanke-tradition som Khemiris text faktiskt lutar sig mot, nämligen *betydelsen av passerandets och mimikryns roll för Andra kroppar*. Ty frågan om kroppens utbyttbarhet kan knappast, vilket Khemiri tydligt visar, reduceras till en "fantasi" för Andra kroppar: den är knivskarp verklighet.

Det är, paradoxalt nog, först när Khemiri gör uppror mot kroppens ofrånkomlighet, när han förkastar den och spottar ut den på marken, som hans beroende av den traditionen också manifesteras som starkast, när han säger: "Kom igen. *Vi bara gör det*."<sup>347</sup> Det vill säga, i sitt insisterande på ett *trots allt*. Trots kroppens ofrånkomlighet. Trots den oändliga raden av rasistiska och förnedrande erfarenheter, finns det maskhål i väven. Ett sådant maskhål heter mimikry, ett annat heter subversiv performativitet.

Khemiri vänder inte bara upp och ner på figuren "omöjligheten att byta kroppar", han iscensätter dessutom ett av Anyurus mest envisa retoriska grepp: "Jag tänker"<sup>348</sup> genom performativ enactment. I Khemiris text tar Anyurus "jag tänker" kropp och förvandlas till "jag gör". Så fungerar Khemiris magi. Men märk väl: den performativa kraften i Khemiris uppmaning att byta kropp, hans *Vi bara gör det*, vilar fullständigt på att han adderar *sin egen kropp* till den långa raden av brutna, ofrånkomliga kroppar.

I enlighet med Harold Blooms teorier om litterär påverkan tar läsaren i "Bästa Beatrice Ask" del av ett, visserligen kärleksfullt, men ändock, fadermord som genom retoriska grepp förvanskar, förskjuter och parodierar föregångarens ord, och i centrum av detta fadermord står mimikry-figuren och vacklar. Farlig lyx eller livsnödvändighet? Politisk återvändsgränd eller politisk strategi? Eller kanske både och.

Frågan om mimikrys betydelse har förskjutits sedan Caillouis skrev sin spekulativa essä och Césaire i ursinnig retorisk överläggning parodierade vetenskapsmän och politiker.

Det som jag vill understryka är hur Anyurus och Khemiris texter knappast uppstår i ett vakuum, och att deras respektive kamp kring mimetiska strategier varken börjar eller slutar med "Bästa Beatrice Ask". *Det största sveket blir därmed att närma sig Khemiri som vore han ett undantag*. "Bästa Beatrice Ask" blir varken

särskilt effektiv eller begriplig utanför en postkolonial kontext där stil och retorik aldrig kan reduceras till enbart estetiska grepp. Khemiri placerar sig i en litterär tradition där mimikry, inte bara som ämne utan också som retoriskt stilmedel, har varit och fortfarande är avgörande. När han adresserar Ask på sitt artiga och belevade vis, kan vi (– med viss välvilja, måste dock sägas –) höra klangen av Césaires ”Vid Jupiter, min käre kollega ... jag lyfter hatten för Er”.

Vi vet att härmning kan vara minst lika irriterande som subversivt, och att hotet från härmningen kan vara svårt att lokalisera. Khemiri härmar Anyuru, härmar och parodierar. Han suger ut godbitarna och spottar ut det han inte behöver. Han kliver tätt i Anyurus spår, lånar bitvis hans röst. Det är irriterande, störande, men också: hotfullt. Han visar härmad på instabiliteten i Anyurus (och, märk väl, sin egen) position; att inte ens dessa erfarenheter kan ses som essentiella, ursprungliga eller självidentiska. Det är ett utmärkt exempel på hur Bhabhas ”det tredje” innebär en förskjutning, inte bara av det första, utan också av det andra, och i detta fall bokstavligen, den Andras position.

Jag skrev ovan att en av de slutsatser vi kan dra av Anyurus text är att parodi aldrig kan bli subversiv om den riktar sig ”neråt”. Därför blir Khemiris grepp intressant: han vänder sin imitation, inte direkt uppåt mot makten, men inte heller nedåt, utan *horisontellt*. Det är en riskabel strategi. Den ena risken är parasitär och heter exploatering: dess hot är överhängande varhelst någon försöker appropriera en Annans röst. Den andra risken är mer produktiv, men icke desto mindre oroande, då den hotar att undergräva de få privilegier som Andras röster har tillgång till: auktoriteten i en position präglad av autenticitetsmarkörer.

Jag skrev att Khemiris text går att läsa som ett fadermord – och det stämmer delvis. Men det som gör den extra spännande, hotfull, är att den går att läsa som *brodermord*. Men istället för att fastna i patriarkala myter eller en analysmodell som utgår från den starkes överlevnad, torde Khemiris ”brodermord” snarare utgöra ett slutgiltigt bevis på att Andra röster inte längre är hänvisade till enbart härskarens verktygslåda. Nej, nuförtiden kan vi sno från varandra; bättre verktyg, vassare. Khemiri behöver inte luta sig mot fäderna eller härskarna för att skriva denna text. Han ringer sina bröder, helt enkelt. Att underlåta att se denna dialog är lika

historielöst som att hävda att ”utgångspunkten [att byta kroppar] är en fantasi”. Det är så här litterär utveckling ser ut, på nära håll. Det är så det går till. Härskares verktygslåda står undanskuffad i ett hörn. Vi snor, lånar och stjälar av varandra. Det är inte exploatering; det är en vanvördig kärlekshandling.





## Slutord

*Vem gav oss tillåtelse att utöva handlingen  
att skriva? [...] Hur vågar jag ens tänka tanken att bli en  
författare [...]. Har vi ens något att tillföra, att ge?*

Gloria Anzaldúa<sup>349</sup>

*Jag följer ingen lag. Jag är lag i mig själv.  
Jag är människan som tager.*

Edith Södergran<sup>350</sup>





## Traderingen av såret

Frågan om rätten att skriva är fortfarande ett centralt och brännande ämne för Andra kroppar: Varför skriver jag i hemlighet? Har jag alls rätt att skriva? Varför vågar jag inte stå för mitt begär efter bokstäverna? Vem tror jag att jag är?

Men kanske är det inte mig det är fel på, utan frågorna. När någon ifrågasätter ens rätt att skriva är det meningslöst att gå i svaromål, att fastna i långa förklaringar och rättfärdiganden; jag har lika stor rätt som du, vi är alla lika mycket värda och språket är till för alla etc etc. Utsiktslöst. Lyssna hellre på frågans performativa klang: Vad gör frågan med mig? Öppnar den upp ett fält av möjligheter? Eller bygger den tvärtom en hög mur runt min kropp? Spikar igen alla utgångar?

I så fall: svara inte. Ty då är det inte en fråga i egentlig mening som riktas mot oss, utan en provokation. Provokationen omöjliggör varje samtal, varje dialog. Den är inte ute efter svar. Den vill bara peta lite i våra sår, och den nöjer sig först när vi vrålar av smärta.

Så, när de ifrågasätter våra rötter (var kommer du ifrån, vad gör du här?) behöver vi inte svara genom att underordna oss frågans *var*, vi behöver inte mura in oss på en definierbar plats, en liten punkt som antas vara vår orsak. Istället vänder vi på frågan och citerar Gertrude Stein: *What good are roots if you can't take them with you?*

Och när de missnöjt ställer nästa fråga: Men var är ditt hem? då har vi kanske lugnat ner oss lite, vi har kanske blivit äldre, klokare, och inser att motstånd inte alltid utgörs av motreaktion eller av 180 graders turnering. Vi vågar vila i frågan, och vi vågar svara, med Trinhs orubbliga lugn: *Mitt hem är källan som rör sig.*

Och när de inser att deras frågor inte lyckas nagla fast oss vid någon lättidentifierbar punkt, att vi fortfarande är ambivalenta, svärfångade och inte går att hägna in i en speciell fälla – ty *Vem kan spärra in utsidan innanför murar?*<sup>351</sup> Vad händer då? Vad sker

efter misslyckandet att fastställa en stabil identifikation? Vart för det oss? Till vilken fråga?

Till en speciell plats. Här utslungas inga explicita anklagelser eller förolämpningar längre, men ändå hör jag ekot av hotet som aldrig yttrades, och jag känner hur det svider på min arm, där gliringen aldrig föll. Vad är det för plats?

En bör inte underskatta sin motståndare. Det är många som är tillräckligt slipade för att inte bemöta ambivalenser med direkta påhopp, och i takt med litteraturens och konstens kreativa landvinningar uppfinns nya övervakningsstrategier och metoder för kontroll. Vi måste återigen, med Sara Ahmed, ställa oss frågan hur skillnader som uppfattas som hotfulla av systemet konsekvent domesticeras: Genom vilka metoder avväpnas och återinkorporeras tvetydigheter och skillnad?<sup>352</sup>

Sannolikt genom metoder som *härmar* tvetydigheten och skenbart går den till mötes. Mimikry i maktens tjänst: yttranden som glider, vägrar låta sig bestämmas, handlingar som säger en sak och gör en annan: performativa akter där intention och effekt glider isär. De gamla härskarredskapen dammas av, maskeras till oigenkännlighet och anpassas *speciellt* för Andra kroppar: ty omsorgen är en del av förklädnaden. Annars skulle vi kunnat identifiera dem för enkelt. De gamla hade vi ju lärt oss, vi kände igen dem och kunde punktera dem en efter en: osynliggörande, förlöjligande, exkludering... De nya härskarteknikerna är sammetsfodrade och förgyllda med guldblåd: empati i överflöd, floder av tårar, förståelse, uppmärksamhet och välmenande.

Hur slår vi ner på tårar? Hur gör vi motstånd mot förståelse? Och hur förmedlar vi, rakt igenom denna störtflod av empati, att vi ändå hör ekot av en förolämpning som aldrig yttrades?

För det första: vi hör ekot för att det finns ett eko. Ibland är det så enkelt. Det är inte bara *våra* ord som kastar skeva skuggor. De säger: vi måste rädda er. Jag hör: ni är hjälplösa som barn. Under välmenandet döljer sig tämligen ordinära rasistiska teknologier som infantilisering, eller ifrågasättande av intellektuell kapacitet.

För det andra: det finns en uppenbar och sorglig anledning till att de direkta förolämpningarna minskar till förmån för mer subtila provokationer, nämligen för att vi slutligen har förstått. Jag har lärt mig. Ingen behöver längre ropa ”Här hör du inte hemma. Din inkräktare!” Ty denna kunskap är djupt inskriven i

mitt vara.<sup>353</sup> Med andra ord: det är tyvärr inte bara poeterna som har förstått att tystnad är en effektiv motståndsform. Tystnaden har för länge sedan vridits ur poeternas händer och blivit en del av kontrollsamhällets vapenarsenal. Hotets tysta figur är så mycket mer effektiv än *explicita* åtgärder. Den litterära suspensen, den poetiska ellipsen, den lyriska underförstådda apostrofen *approprierad* i kontrollsamhällets namn.

Kanske är det utelämnade ordet, den tysta anklagelsen, det mest verkningsfulla. Ord går att besvara, bemöta. Men tystnad?

En kuslig insikt: på samma sätt som den poetiska tystnaden kan vara performativ, kan även den repressiva tystnaden vara det. Liksom konsten och litteraturen sätter begrepp, innebär i rörelse, kommer makten att förskjuta och skeva sina utgångspunkter.<sup>354</sup>

Så när vi bortom tystnaden känner igen provokationen, denna performativa akt som vill peta i våra sår, och hör ekot av den utraderade anklagelsen (inkräktare!) som än en gång vill ifrågasätta vår rätt till skrivandet och orden: hur svarar vi?

Vi svarar *inte* med en symmetrisk tystnad – för det skulle betyda att vi slutade att skriva. Vi svarar *inte* med att ifrågasätta *deras* intellektuella kapacitet eller vuxenhet, vilket enbart skulle befästa och fördjupa traderingen av våld. Och när förövarna är kvinnor som riktar härskarstrategier mot Andra kvinnor, så svarar vi *inte* med Madeleine Albrights ord: ”jag tror att det finns en speciell plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper andra kvinnor”, hur frestande det än är.

Nej, istället beklagar vi det tankeklimat som tvingar dem – män *och* kvinnor – att begå samma övergrepp mot Andra, som de själva blivit utsatta för i sekler, av maktfullkomliga män. För vi förstår att det inte är ni som talar, utan era sår. Och om vi skulle fortsätta att enbart adressera såren, om vi skulle gå till motangrepp där det gör som ondast, skulle vi snart ligga i en prydlig likhögh allihop, utan röster, exakt där vi började.

Så när ni ifrågasätter vår rätt att tala och yttra oss, svarar vi inte med att vända kniven tillbaka mot er, vi svarar inte med Fanons ord ”Jag vill sätta fingret på alla vita sår som strimmar den svarta huden”.<sup>355</sup> Nej, vi svarar: ”Det är sant. Ingen rätt. Bara kärlek.”<sup>356</sup>

Att rikta vapnen mot sina systrar och bröder är sällan produktivt (även om jag har full förståelse för den överväldigande och instinktiva lusten att reproducera detta våld, eftersom den grundas dels i egna sår, dels i hotet om förlust av privilegier). Anzaldúas ord tål att upprepas: ”Om du verkligen vill såra mig, säg något dåligt om mitt språk. Etnisk identitet har samma hud som lingvistisk identitet – jag är mitt språk.”<sup>357</sup>

För oss som bär kroppar vilka aldrig kommer att erkännas som likvärdiga, blir språket extra viktigt. Vi är vårt språk. Och även de stunder då jag hatar kroppen som mest, då den är ensam, avskydd och föraktad, vet jag att den inte är helt isolerad. För det finns ett språk. Och språket är något jag delar, också med min fiende, den som jag fruktar allra mest. Den som avskyr min blotta närvaro i detta språk och som i tysthet eller i ord uppmanar mig att lämna landet, skriften, litteraturen.

Men ibland står jag och min fiende i samma ord, till exempel i ordet ”skriva”. Det här rummet skiljer sig från de flesta andra rum. För ju fler människor som strömmar till, desto större blir det, den koloniala logiken är tillfälligt satt ur spel. Och ju fler vi är som delar språket, desto rikare blir det.

Jag låter Toni Morrison få sista ordet:

*”We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives.”*<sup>358</sup>





## The writing of Others: Writing conceived as resistance, responsibility and time

What would a theory about the writing of Others look like? What tools would be required to describe the experience of writing as an Other? The aim of this dissertation has been to *do* theory, poetically, while concurrently asking the question *if*, and if so, *how* the writing of Others could constitute a certain kind of responsibility. The most important source of influence has been the tradition of *écriture féminine*, here mainly represented by the writer Hélène Cixous. My contribution to this textual tradition consists of my insisting upon the significance of temporality in the writing of Others. A further contribution consists of rethinking this very field by activating contemporary feminist and postcolonial thinking.

An important part of this project has been my engagement in developing concepts and figurations, and most of all: temporal figurations that will hopefully function as future tools with the purpose of verbalizing experiences, knowledge and practices that formerly have been made invisible within a language that too often annihilates differences. Their purpose is to open up and make the writing of Others visible within aesthetic disciplines, the human sciences and artistic research. A parallel intent of mine has been to enable corporal and bodily experiences to be heard. In other words this dissertation is both a theoretical study that tries to create new concepts, and a narrative that tells the story of writing as an Other.

But there is yet another aspect of my using temporalization as method and point of departure: the need for setting established, conventional and sometimes even worn out concepts into motion. The most obvious example of this is of course my attempt at re-writing and recontextualizing *écriture féminine* by approaching it with new and Other theoretical tools. I have throughout this dissertation worked with creating new concepts on the one hand, and on the other hand with the displacement of already established concepts, as an active and intentional temporalizing strategy –



a strategy that is grounded in my conviction that both resistance and responsibility within the field of writing can be grasped differently and anew by rethinking them in relation to time.

I begin this study by approaching the classical dilemma – Toril Moi calls it the dilemma of Simone de Beauvoir – that calls upon us for either excessively emphasizing or deconstructing our difference – the demand for either annihilating or essentializing our subjective experience (as woman, Other etc). But to avoid this double bind I instead rethink this paradox in temporal terms, turning to Julia Kristeva and Fanny Söderbäck and the notion of revolutionary time.

The temporal figurations that I subsequently articulate or rearticulate are the following: the last hour (den elfte timmen), the torn instant (revans ögonblick), the shared *Schmerzpunkt* (den delade smärtpunkten), counter inscription (motmärkning) and lastly: the arrested time (den hejdade tiden). Their common denominators consist first of all of identifying the significance of the body and the fact that bodily experience creates meaning, and secondly: that the act of temporalization points towards writing – and other creative acts – as an act that is capable to bring about alternative forms of resistance and/or responsibility.

The figuration “the last hour” is an expression that I got from Hélène Cixous, who got it from the writer Clarice Lispector. In my dissertation I try to rearticulate, expand and develop this notion by examining its meaning in relation to other texts and questions. The last hour could be described as a temporality that only emerges as acute necessity, the deepest risk, but at the same time being tightly connected to the everyday. It is intimately associated with death, risk, and fundamentally implicates the writer’s confrontation with her own death. I find manifestations of this temporality in the text “The tightrope walker” by Jean Genet, in the myth of Orpheus and Eurydice, and in the narrative piece “Konstvandringen” by the Swedish poet Katarina Frostenson. Writing in the last hour means living *writing* close to death, by embodying exactly that very impossibility.

“The torn instant” is a figuration that testifies to the dangers of desiring the immediate transformation of experience into events

and finalized objects in the process of what we call life. The torn instant is distantly kin to the Real in Lacanian psychoanalysis; it is the moment when we perceive that we slip out of the Symbolic and momentarily fall into a concrete, literal order. What signifies the torn instant is that it's irreversible, that it verges on "my own death", and that it is approaching the unrepresentable. It is impossible to intentionally seek the torn instant, as the tearing is the act of unprecedented otherness. In my discussion of the torn instant I take a detour through Roland Barthes' notion "punctum" – a notion whose effects are equally impossible to attain out of pure will, as are those of the torn instant.

The fact that the temporal figurations, which I have tried to chisel out, often point to the question of pain and especially the pain of Others, becomes obvious when I approach the photographic images of Christer Strömholm. And it becomes even clearer in my reading of Katarina Frostenson's poems about Marsyas – the satyr from Greek mythology.

These poems show how poetry can constitute a certain way of taking responsibility by bringing to the fore the figuration that I call "the shared *Schmerzpunkt*". The shared *Schmerzpunkt* does not impose upon the poet the obligation to be exposed to exactly the same pain that she or he writes about. Rather it implies that an *asymmetric but shared* risk will find its expression and mediation in the words of the poet. In this particular case – Frostenson and Marsyas, the shared *Schmerzpunkt* is constituted by the common denominator gravity.

Another tool that I present is the figuration "counter inscription". This figuration attempts at showing how Others and Other bodies not only are constituted as subordinated or oppressed within the realms of writing, on the contrary, their experiences can also provide a ground for resistance: a counter language. Counter inscription relies upon the understanding of the body seen as a surface of inscription. Certain theoretical discourses has taught us that the body might be grasped as a passive surface susceptible for all kinds of scribbling, legal ones, disciplining ones, that taken together mold us into lawful subjects. But with my figuration of counter inscription, I'd like to insist that there are other voices, counter voices that are inscribed into that same surface. But in the

predominant discourses, these counter voices – for example histories and experiences that seem incomprehensible or unwelcome – are rarely being heard because our everyday life doesn't offer us any tools that are capable to “decipher” them. In these cases art and literature might offer alternative reading skills, an enhanced sensory register. Hereby, literary and artistic practice could be understood not only as a process or a means in itself, but also as a *method for reading and registering bodily and political inscriptions that were formerly un-readable*. Counter inscription *empowers, enables* and *provides agency* onto silenced, subjugated inscriptions that in our daily life may seem unintelligible, by addressing them from another place and time – the artistic practice.

Apart from creating new figurations, my aim has also been, as I mentioned above, to readdress conventional or old concepts. The act of readdressing in a new voice and from another place, also forms an essential part of my emphasizing the importance of temporalization in this study. So, along the same lines as the revolutionary time that Fanny Söderbäck investigates, this dissertation also performs a *returning* movement. It aims at stepping back into time to try and find traces that the (academic and theoretical) discourse recurrently omits, namely the (female and Other) body. What happens when we approach already established and maybe even reified theoretical concepts through the lenses of temporalization?

A concept that I briefly meditate upon is Michel Foucault's Heterotopia. By approaching it through temporalization, an unexpected connection manifests itself, namely with the notion *Nepantla*, as it is described by Gloria Anzaldúa. By moving the concept from French 20<sup>th</sup> century thought into an ancient world permeated by myths and belief, I try to show how a temporalization of the concept Heterotopia might bring about curious and new kinships that cut through time, geography and belief systems.

Another concept that I try to reread is Freud's *das Unheimliche* (the Uncanny). I begin this chapter by copying – or *mimicking* – the way Freud turns to etymology in his text on *das Unheimliche*, by choosing a closely related Swedish kin: “*hemska*” which is a Swedish version of *das Unheimliche*. “*Det hemska*” is likewise related to the word “home”, but it also relates to a home

characterized by Swedish notions of rationality, goodness and equality. With “hemska” as my tool I execute a reading of the Swedish novel *Kapten Nemos bibliotek* (Captain Nemo’s library), written by P O Enquist, arguing that literature might precede theory, in the case of “Det hemska”.

The most significant inspiration regarding the importance of displacing key concepts can be traced back to Trinh T Minh-ha and Gayatri Chakravorty Spivak, and their incessant work with post-coloniality and deconstruction.

But movements of displacement must also include the displacement of the position of the writer; her pausing, reflecting, examining and scrutinizing her own gaze.

In chapter five I thus take a step back and try to rearticulate my findings. This could be described as an attempt at a performative staging of the importance of *the return*. In the section “Solitude sister / Stockholm syndrome”, I once again turn to Jean Genet to reconsider my former calling into question the notion “home”. My mode of procedure is a rethinking of the ostensibly antagonistic words “collective” and “individuality” and instead conjure up the couple “collective” and “solitude”. Through Genet’s text “Conference à Stockholm” I examine what one might call a “minor solitude” or a “shared solitude” that I find typical in the writing of Others.

Rereadings and returnings are the key words in this chapter. In the section “Skewed roots” (skeva rötter) I turn to Gloria Anzaldúa again, and her expression “reading with one’s foot in one’s mouth”. With this expression I try to perform a reading that is neither symptomatic nor sympathetic, but instead actually insists on making the body arrive to speaking. The question of queer temporality that I investigated in chapter three, shows itself to be useful when it comes to discerning alternative forms of resistance.

In my discussion about the catachresis I then try to show that, while examining the notion of beauty, it is imperative to deconstruct and reformulate it from a temporalized horizon.

In the last chapter I examine if the arrested notion “double bind” can be put into motion again through a temporalization and thus open up towards doubleness and ambivalence as linguistic tools

and strategies. Amongst the whole variety of concepts that aim at activating resistance through ambiguity, I – once again – return to an old concept: mimicry. After a discussion of Homi K Bhabha and the third space, I approach mimicry first as it comes to use in Bhabha's work, and then by moving back in time, briefly touching upon the mimétisme of Luce Irigaray, and finally rereading mimicry in the spectacular version of Roger Caillois. Caillois' seducing take on mimicry presupposes a spatial privilege as its implicit prerequisite, which he indeed shares with a fair number of male thinkers who formerly have approached the question of bodies in space. This is the starting point of an examination where I try to narrate how the interaction between rooms and Other bodies isn't as self-evident as Caillois takes for granted. In this discussion the thinking of Sara Ahmed has a prominent position, especially her ideas about the phenomenology of whiteness. Through Ahmed I also turn to Franz Fanon's description of the colored body as a body that is constantly arrested and interrupted, spatially.

After a personal reflection around the temporality of the threat, I finally turn to my last temporal figuration: "the arrested time". The arrested time is a double figure: on the one hand it functions as a chronopolitical technology that stigmatizes Other bodies, but on the other hand it also harbors a counter movement. In the room of writing, and of the creative act, the arrested time carries the potential to be renegotiated and transformed into an ethical border. And with the concept of the arrested time, and in connection to a discussion about vulnerability, I am suggesting how this alternative temporality also might constitute a certain way of taking responsibility within writing, that maybe is characteristic of Other bodies.

Continuing with mimicry, I turn to Aimé Césaire, a writer who has completely incorporated the *how* of the writing as a part of his message in *Discours sur le colonialisme*. The implicit starting point of my reading is that a manifold of my temporal figurations are active in his work, which shows in his style of writing. His text illustrates how Other bodies can use rhetorical figures on the edge of the abyss, not as decoration, but as rhetorical tools that are less dependent upon images than upon the political potential of the address. Irony in the hands of Césaire and the staging of mimicry is forcing its way into an ambivalence that cuts the reader in two.

The very last section sets the concept of mimicry into motion by way of exactly the workings of the address – in and through a reading of the two Swedish writers Johannes Anyuru and Jonas Khemiri. I show that mimicry isn't just a "survival strategy", or not even a strategy. Mimicry, as understood from the point of view of a literary context and the politics of the address, is a tool that may form alternative genealogies and thus new ways to approach the notion of influence in literature. The concept of mimicry and its elusive face also emerges unexpectedly when turning to the idea of quality, hereby manifesting that its essence or origin isn't one, but manifold, diversified, hybridized.

Through this study I repeatedly return to a more lyrical form of writing, as for instance in "Inkommensurabilitet" and "There is no there there". The purpose of these lyrical passages is not as mere decoration, but rather as a configuration of my conviction of the performative qualities of language (as in the performativity that I in various places in my dissertation try to work out/through/into by the movements of returning, displacements etc). These lyrical passages enable me to continue thinking when trying to present questions and problems that rational arguments are hardly able to embrace. The multiple meanings of poetry, its ability to address and put into motion "both – and", and to work with an alternative bodily grammar, contribute to the counter language that I discuss in relation to the figuration counter inscription. This is how I *do things with words*, not only by stating facts, but through a more poetic modality. A language that is capable of addressing the affects, the desires, and the register of the senses. *Doing* theory about, with (and against) the writing of Others.



## Tack

Jag vill först och främst tacka mina handledare Ingrid Elam (huvudhandledare) och Amelie Björck (bihandledare) – för motståndet, ansvaret.

Stort tack även till mina tidigare huvudhandledare: Mats Rosengren och Caroline Bergvall, samt till min tidigare bihandledare, Michael Azar.

Innerligt tack till Gunnar D Hansson, Staffan Söderblom och Marie Silkeberg, f d professorer på Litterär gestaltning.

Stort tack till övriga på Litterär gestaltning: Lotta Eklund, Sofia Gräsberg, Johan Öberg, Jenny Tunedal, Fredrik Nyberg och Khashayar Naderehvandi; till doktoranderna Helga Krook, Hanna Nordenhök och Imri Sandström. Tack även till studenterna och till övriga i komplitt-klustret: Ole Lützow-Holm, Anders Hultqvist, Kim Hedås, Sten Sandell.

Massivt tack till Göran Dahlberg, Linn Hansén, Amelie Björck (igen!) och Johan Ahlbäck på Glänta.

Stort, stort tack till Anna Frisk.

Tack Mick Wilson och doktorandseminariet vid Akademin Valand. Gigantiskt tack till Lisa Tan.

Tack även till övriga doktorander som är eller har varit aktiva vid Akademin Valand, särskilt: Andreas Gedin, Cecilia Grönberg, Elke Marhöfer, Annica Karlsson Rixon och Anna Linder.

Stort tack till tidigare opponenter Ulrika Dahl, Nils Olsson och Martin Engberg.

Tack till Dora Kos-Dienes på Internationella enheten.  
Thank you Trinh T Minh-ha, Department of Rhetoric,  
UC Berkeley.



Tack till följande konstnärliga forskare: Petra Bauer, Simon Goldin, Emma Kihl, Malin Arnell, Liv Bugge, Jesper Alvær, Nils Claesson och Janna Holmstedt.

I also thank Renate Lorenz, Academy of Fine Arts, Vienna, and the participants at the "Not now! Now" Conference on chronopolitics; special thanks to Jamika Ajalon.

Tack Anders Johansson och Maria Jönsson, institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet, samt deltagarna vid symposiet "Subjectivity, Subjectification, Desubjectification. A humanist category under renegotiation".

Tack Lena Martinsson, institutionen för kulturvetenskaper, GU, och Annica Karlsson Rixon (igen) samt alla deltagarna vid workshop "Elsewhere, Within here".

Tack Roland Spolander, Britt-Marie Sandström, Per Nilsson, Robert Djärv, Susanne Andegras, Jeanette Nilsson och alla treorna vid Umeå konsthögskola.

Tack Claudia Lindén och Bengt Lundgren och högre seminarier, Södertörns högskola.

Tack Annika von Hausswolff.

Tack till Olaf Haagenen, Universitetet i Agder.

Tack till Hanna Hallgren, Linnéuniversitetet.

Stort tack Aleksander Motturi, Clandestino institut.

... och till poeterna, översättarna: Jenny T (igen!) för *Mitt krig, sviter*, Kristin B för *Min natur*, Liz C-W för *Whither, weather*, Mette M för *Dø, løgn, dø*, Hanna H (igen!) för *Roslära*, Jørn H S för *Dronning av England*, Lina H för *Violencia*, Linda Ö för *Malina*, Nicolas N för *Love me tender*, Athena F för *Vitsvit*, Maja L L för *Hun er vred*, Marie S (igen!), Ghayath A för *Till Damaskus*, Viktoria J, Helena B, och Linn H (igen!) osv osv.

Slutligen tack av hela mitt hjärta, Rasmus Thord!

## Noter

1. Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, övers Cornell & Sellers, Columbia UP, 1993, s 133. Min översättning från engelskan om inget annat anges.
2. Ibid, s 145.
3. Tack Helena Eriksson för att ha gjort mig uppmärksam på detta anagram.
4. Jag behåller det engelska originalet här, eftersom resonemanget som följer bygger på den engelska meningsbyggnaden, och inte den svenska översättningens.
5. Hélène Cixous, "Coming to writing" and other essays, red D Jenson, övers Cornell, Jenson, Liddle, Sellers, Harvard UP, 1991, s 49.
6. Jack/Judith Halberstam, *The queer art of failure*, Duke UP, 2011, s 124.
7. Teresa de Lauretis, *Figures of resistance. Essays in feminist theory*, red Patricia White, University of Illinois press, 2007, s 247.
8. Se exempelvis Jacques Lacans läsning av Freuds Fort-Da-lek: "Således visar sig symbolen först som ett mord på tinguet", *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Irène Matthis*, övers Matthis, Rouquès, Jeanneau, Runnqvist-Vinde, van der Heeg, Wallenstein, s 155.
9. Cixous, 1993, s 21.
10. *Antigonick. Sophokles*, övers Anne Carson, ill Bianca Stone, New directions books, 2012, onummerad, men Antigones inledningsreplik.
11. Nina Bouraoui, *Dockan Bella*, övers Maria Björkman, Elisabeth Grate bokförlag, 2005, s 75.
12. Clarice Lispector, *Stjärnans ögonblick*, övers Örjan Sjögren, Tranan, 2001, s 11.
13. Trinh T Minh-ha, *Någon annanstans, här inne. Immigrationen, flyktingskapet och gränshändelsen*, övers Göran Dahlberg & Elin Talje, Glänta produktion, 2012, s 77.
14. de Lauretis, 2007, s 259.
15. Se t ex Caroline Bergvall, "Högröstat: Konsten att guida sin kropp", övers Mara Lee, *OEI*, nr 28-30, 2006.
16. Se t ex *Material feminisms*, red Alaimo & Hekman, Bloomington Indiana UP, 2008, men självklart även Karen Barad, Donna Haraway, Elizabeth Grosz.
17. Ann-Sofie Lönngren, "Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurblivande i Monika Fagerholms novell 'Patricia Kanin'", *Lambda Nordica*, nr 4, 2011, s 57.
18. Se till exempel Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia UP, 1994, s 1, samt *Nomadic theory. The portable Rosi Braidotti*, Columbia UP, 2011, s 14, samt Donna Haraway, *The Haraway reader*, Routledge, 2004, men även de Lauretis, 2007, se s 259f.

19. I senare texter har Julia Kristeva även skrivit om sublimeringens betydelse i förhållande till det kristna lidandet och till religion. Se bl a *This incredible need to believe*, övers B Bie Brahic, Columbia UP, 2009, s 89ff.
20. Carin Franzén, *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion (avhandling), 1995, s 143.
21. Julia Kristeva, cit i Franzén, 1995, s 144.
22. Se vidare dels kap 2, om revolutionär tid, och dels kap 3. ”Främmande tider”, där jag fördjupar mig i både andra kroppars temporalitet samt motmärkningens betydelse för andra kroppar.
23. Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, Rosenlarv förlag (avhandling), 2012.
24. *Ibid*, s 93.
25. Tack Ingrid Elam för att ha gjort mig uppmärksam på denna distinktion.
26. Hélène Cixous & Mireille Calle-Gruber, *Rootprints. Memory and life writing*, övers Prenowitz, Routledge, 1997, s 98.
27. Se t ex Simon Critchleys analys av hur betydelsen av förräderiet som etik förändras hos Jean Genet från *Tjuvens Dagbok* till *Un captif amoureux* i *Ethics-politics-subjectivity. Essays on Derrida, Levinas and contemporary french thought*, Verso, 2009 (2:a uppl), s 37ff.
28. Österholm, 2012, s 78, min kursiv.
29. Se Trinh, 2012, samt kapitel 4.
30. Trinh, 2012, s 176.
31. Toril Moi, ”Jeg er ikke en kvinnelig forfatter”, *Samtiden*, nr 3, 2008, s 14. Moi beskriver dock dilemmat som en fråga för kvinnor, inte Andra. Men i det här fallet tycks problematikerna mer eller mindre identiska, utan att för den skull reducera alla de skillnader som fortfarande består mellan kategorin kvinna och Andra.
32. *Ibid*, s 15.
33. Trinh T Minh-ha, *Woman native other. Writing postcoloniality and feminism*, Indiana UP, 1989, s 28.
34. Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, övers Inger Bjurström och Anna Pyk, AWE/Gebbers, 1973, s 424f.
35. Moi, 2008, s 16.
36. Kerstin Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Symposion, 2004, s 197.
37. Evelina Johansson, ”Hélène Cixous och havet”, *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 4, 2009, s 76.
38. Cixous, 1997, s 4.
39. Fanny Söderbäck, ”Revolutionary time: revolt as temporal return”, *Signs*, vol 37, nr 3, 2012.
40. *Ibid*, s 309.
41. *Ibid*, s 311.
42. *Ibid*, s 309.
43. Amelie Björck, ”Lineær og revolutionær tid. Om mennesker, aber, tid og krop i videnskabelige og skønlitterære fortællinger”, *Kritik*, nr 211, 2014, s 82.
44. Se även mitt resonemang om motmärkning i kap 3.
45. Se t ex Maurice Blanchot som säger att ”[I]anguage is possible because it strives for the impossible”, ”Kafka and Literature”, *The work of fire*, övers C Mandell, Stanford UP, 1995, s 22; eller Jacques Derrida: ”The measure of the event’s possibility is given by its impossibility” i ett mycket intressant resonemang om bl a givandets och förlåtandets

- performativitet, "A certain impossible possibility of saying the event", *Critical Inquiry*, övers G Walker, vol 33, nr 2, 2007, 449.
46. Jean Genet, "Lindansaren", *Essäer och artiklar. Jean Genet*, övers Kim West, Site editions, 2006.
  47. *Ibid*, s 34.
  48. *Ibid*, s 24.
  49. *Ibid*, s 34.
  50. *Ibid*, s 23 och s 31.
  51. I ett samtal på Kastrup den 26 augusti 2012.
  52. Genet, 2006, s 36, min kurs.
  53. Homi Bhabha, *The location of culture*, Routledge, 1994, s 16.
  54. Ett slags "berättelsens lyx" vilka i form av överflödiga detaljer samt skenbarligen på bekostnad av den narrativa strukturen skapar en referentiell illusion; en verklighetseffekt. Roland Barthes, "L'effet de réel", *Communications*, vol 11, nr 1, 1968.
  55. Cixous, 1997, s 20.
  56. Cixous, 1993, s 65.
  57. *Ibid*, s 5.
  58. *Ibid*, s 118.
  59. *Ibid*, s 37.
  60. René Depestre, "An interview with Aimé Césaire" i Aimé Césaire, *Discourse on colonialism*, Monthly review press, 2000, s 82.
  61. Genet, 2006, s 28f.
  62. Anne Carson, "Skum. (Essä med rapsodi) Om det sublimala hos Longinos och Antonioni", övers Mara Lee, *Glänta*, nr 1, 2007, s 119.
  63. Samtidigt som den också är allt annat än okränkbar, ty alla vet att inget säljer bättre än död. Att döden både är okränkbar och det som kränks mest av allt, är däremot ingen paradox. Det har sin logiska förklaring när en närmare studerar vilka kroppar som hamnar i respektive kategori. Se vidare t ex Judith Butler, *Krigets ramar: När är livet sörbart?*, Tankekraft, 2009, samt *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, Tankekraft, 2011.
  64. Kanske är den talhandling som starkast betonar dödens performativa kraft den handling som manifesterar frånvaron av ord, nämligen den tysta minuten. En ritual då någons död under en kort minut förmår förvandla ett kollektiv av främlingar till en enda kropp, sörjande kropp. Se vidare Michael Azar, *Den koloniala bumerangen. Från Schibboleth till körtort i svenskhet*, Symposium, 2006, s 84, samt kap 3, "Främmande tider".
  65. Cixous, 1993, s 7.
  66. *Ibid*.
  67. Maurice Blanchot, "Orfeus blick", övers H Engdahl, i *Essäer*, red H Engdahl, Propexus: Kykeon, 1990, s 62.
  68. Simon Critchley, *Very little... Almost nothing. Death, philosophy, literature*, Routledge, 2004 (2:a uppl), s 49.
  69. Se vidare Lynne Huffer, "Blanchot's mother", *Yale french studies*, vol 93, 1998. Huffer understryker att i Blanchots Orfeus-läsning är utplånandet av kvinnan nödvändigt för den manlige diktarens skapande.
  70. Och ja, jag tror att något måste offras för att komma riktigt nära skrivandet, jag tror att vi måste ge avkall, måste vägra den perversa "jag-förtjänar-allt"-ideologin som råder idag. Om inte annat – så krävs mängder av offer i form av *tid* för att kunna skriva.
  71. En person som studerar eller har studerat vid en av de franska elit-skolorna som går under namnet École normale supérieure.

72. Detta avsnitt är en omarbetning av en text skriven för katalogen till utställningen *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000*, red Arvidsson, K; Wolthers, L; Östlind, N, Arena, 2013.
73. Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, övers Mats Löfgren, Alfabeta, 1986, s 44f.
74. Ibid, s 63.
75. Ibid, s 138.
76. Ibid, s 165.
77. Ibid, s 66.
78. Ibid, s 140.
79. Ibid, s 73.
80. Se *On verra bien. Christer Strömholm 1918–2002* (sammanställd av Joakim och Jakob Strömholm i dialog med Jan Åman), s 12.
81. "Det är Christer själv, alltid, de här barnen" säger Peter Weiss i samtalet mellan Per Olof Sundman, Peter Weiss och Tor-Ivan Odulf i *Christer Strömholm. Till minnet av mig själv* (Katalog från Konsthallen/Hamm-magasinet i Varberg, kopia på delar av den katalog som trycktes till CS debututställning i Stockholm 1964), Nordisk rotografyr, 1965.
82. *Post Scriptum. Christer Strömholm*, Bokförlaget Max Ström, 2012, s 353.
83. "En effet, le christianisme est la seule religion qui 'tutoie' la souffrance, qui l'apprivoise", Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, Bayard, 2007, s 150.
84. Susan Sontag, *Att se andras lidande*, övers Caj Lundgren, Brombergs, 2004, s 77.
85. Ibid, s 101.
86. Peter Weiss i *Christer Strömholm. Till minnet av mig själv*, 1965.
87. Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960, s 35.
88. Kristeva, 2007, s 151.
89. Se även Mara Lee, "Främmande tider", *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr 4, 2012, s 17.
90. Per Albin Hanssons Folkhemstal.
91. bell hooks i samtal med Melissa Harris-Perry på the New School, NYC, den 8 november 2013.
92. Katarina Frostenson, *Tre vägar*, Wahlström & Widstrand, 2013, s 150.
93. Denna undersökning närmar sig litteraturvetenskapen på många sätt. Jag lånar dess redskap och framhåller läsningens betydelse för att ens kunna tala om att skriva. För författaren är alltid en läsare. Också när hon skriver, också när hon skriver om att skriva, och om när Andra skriver.
94. Katarina Frostenson, *Karkas*, Wahlström & Widstrand, 2004.
95. Anders Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Bonniers, 2006, s 352.
96. Katarina Frostenson, *Tal och regn*, Wahlström & Widstrand, 2008.
97. Katarina Frostenson, *Skallarna*, Bonniers, 2001, s 39.
98. Se t ex Anne Carson, "Stesichoros palinod" i *Röd självbiografi. En versroman*, övers Mara Lee, Bonniers Panache, 2009, s 21f.
99. Frostenson, 2013, s 23.
100. Ibid, s 113.
101. Ibid, s 161.
102. Ibid, s 153.
103. Frostenson, 2001, s 38.
104. Frostenson, 2013, s 25.
105. Lilian Munk Rösing, "Är könet en bra idé?", *Glänta*, nr 1, 2007, s 31.

106. Ibid.
107. Ibid.
108. Ibid.
109. Ibid, s 32.
110. Anne Carson, *Makens skönhet*, övers Mara Lee, Bonniers Panache, 2012, s 7.
111. Denna text är en omarbetad version av artikeln "Främmande tider: ett (queer)temporalt perspektiv på motstånd och främlingskap", publicerad i *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 4, 2012.
112. Se t ex Homi Bhabha 1994, s 36f och Michel Foucault: "Of other spaces", *Diacritics*, vol 16, nr 1, 1986.
113. Jag vill understryka att avhandlingen inte handlar om det filosofiska begreppet den Andre som däremot ofta diskuteras i samband med temporalitet.
114. Se Julia Kristeva, *Främlingar för oss själva*, övers Ann Runnqvist-Vinde, Natur & Kultur 1997; Jean Baudrillard, *The spirit of terrorism and other essays*, Verso 2003; Homi Bhabha, "Of mimicry and man. The ambivalence of colonial discourse", *October*, vol 28, 1984.
115. "Skillnad borde varken få definieras av det dominerande könet eller av den dominerande kulturen", Trinh T Minh-ha, "Not you/like you: Post-colonial women and the interlocking questions of identity and difference"; *Making face, making soul: Haciendo caras: creative and critical perspectives by feminists of color*, red G Anzaldúa, Aunt Lute Books, 1990, s 372.
116. Judith Halberstam, *In a queer time and place. Transgender bodies, sub-cultural lives*, New York UP, 2005, s 6.
117. "Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion", Dinshaw m fl, nr 2-3, *GLQ*, 2007, s 182.
118. Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer temporalities, Queer histories*, Duke UP 2010, s 3f.
119. Freeman, 2010, s 4.
120. Lee Edelman, *No future. Queer theory and the death drive*, Duke UP, 2004, s 25.
121. Ibid, s 35.
122. Se vidare Sara Edenheim, *Anakronismen. Mot den historiska manin*, Glänta produktion, 2011, s 67.
123. Ibid.
124. Edelman, 2004, s 37.
125. Ibid, s 37.
126. Angående marginalens problematik, se Gayatri Chakravorty Spivak, "Marginality in the teaching machine", *Outside in the teaching machine*, Routledge, 1993, s 53-76.
127. Freeman, 2010, s xi.
128. Michael Azar, 2006, s 84.
129. Se vidare Judith Butler, 2009.
130. Elizabeth Grosz, *Space, time and perversion*, Routledge, 1995, s 35f.
131. Se utförligare beskrivning av performativiteten i "Kroppar i brand".
132. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, 1996; Söderbäck, 2012, s 309f.
133. Ibid, s 311ff.
134. Se Judith Halberstam, 2011, s 82f; Se även Claudia Lindén, "Ur led är feminismens tid", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 3, 2012, s 18, där hon berör glömska utifrån Sara Edenheim och Katriina Honkanen.
135. Lindén, s 22.

136. Carla Freccero, "Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion", Dinshaw et al, *GLQ*, s 184.
137. Grosz, 1995, s 32 och Freeman, 2010, s 95f.
138. Luce Irigaray, "Questions to Levinas", s 181, cit i Freeman, 2010, s 49.
139. Exempelvis när "vita män räddar bruna kvinnor från bruna män", se Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, 1999, s 303.
140. Jean Baudrillard, "The new victim order", *The perfect crime*, övers Chris Turner, Verso, 1996, s 135.
141. Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
142. Audre Lorde, "The master's tools will never dismantle the master's house", *Sister outsider*, The Crossing press 1996, s 113.
143. Lilian Munk Rösing, 2007.
144. Jag talar inte om njutning som emancipatorisk eller frigörande kraft, vilket ju har idealiserats i decennier, utan dess eventuella plats inom kunskapsproduktion och motståndspraktiker. Angående sårbarhet, se Butler, 2011.
145. Just vad gäller erfarenheten av en historia som bokstavligen slits ifrån en, så att det förflutna blir som ett nedtystat sår som ingen vill veta av, se bl a Jennifer Cho, "Mel-han-cholia as political practice in Theresa Hak Kyung Cha's Dictée", *Meridians* vol 11, nr 1, 2011, samt Vanessa Corby, "Cultural memory, trauma and absented history", *Eva Hesse. Longing, belonging and displacement*, I B Tauris, 2010.
146. För en genomgripande analys av sadomasochismens temporalitet, se Freeman, 2010, s 137–169.
147. Nina Bouraoui, 2005. Dom följande citaten är hämtade i tur och ordning från sidorna 108, 31, 101, 59, 90 och 114.
148. Cixous, 1993, s 20.
149. Maurice Blanchot, 1990, s 61.
150. Marguerite Duras, *Det är allt*, övers Kennet Klemets, Ellerström 2000.
151. I detta avsnitt är min figuration Andra delvis färgad av det mer filosofiskt färgade begreppet den Andre, såsom det används av till exempel Levinas.
152. Freeman, "Still after", *South atlantic quarterly*, vol 106, nr 3, 2007, s 497f.
153. Anne Carson, "The gender of sound", *Glass irony and God*, New Directions, 1995, s 121.
154. Gertrude Stein, ur *The geographical history of America* (1935) övers Jesper Olsson, *OEI*, nr 14, 2003, s 31.
155. Ur dikten "Havsbris", Stéphane Mallarmé, dock inte Anders Österlings vackra översättning, utan en egen, medvetet klumpig.
156. "This is her home / this thin edge of / barbwire", Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza*, Aunt Lute books, 1987, s 13. Finns även i översättning av P Lorenzoni, "Hemlandet Aztlan. El otro Mexico", *Glänta*, nr 2, 2014, s 21.
157. Trinh, 2012, s 27.
158. Bhabha, 1994, s 10.
159. Ibid, s 15, samt bell hooks, *Ain't I a woman? Black women and feminism*, South end press, 1981.
160. Narrativa akonier är det begrepp som narratologen Gérard Genette använder sig av för att beskriva den mest extrema formen för temporala oöverensstämmelser mellan berättelsen och historien vilka skapar ett brott, eller en kronologisk parentes. De utgörs av händelser vilka är berövade sina temporala referenser och därmed inte kan situeras i relation till dem. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, s 119.

161. Gloria E Anzaldúa, "(Un)natural bridges, (un)safe spaces", *The Gloria Anzaldúa reader*, red A Keating, Duke UP, 2009, s 243, min kurs.
162. Trinh, 2012, s 50f.
163. Michel Foucault, "Heterotopia – om andra platser", övers Jonas (J) Magnusson, *Ord&Bild*, nr 3, 1998; Sigmund Freud, "Det kusliga", övers Daniel Birnbaum, *Kris*, vol 49–50, 1996.
164. Foucault, 1998, s 12.
165. Giorgio Agamben menar att det som han kallar för undantagstillstånd idag har blivit permanent, och att dess mest extrema form – förintelse-lägret – är en "anomaly belonging to the past (even if still verifiable) but in some way as the hidden matrix and *nomos* of the political space in which we are still living." *Homo sacer. Sovereign power and bare life*, övers Heller-Toazen, Stanford UP, 1998, s 166. I detta undantagstillstånd kan utsida och insida, exkludering och inkludering inte särskiljas (s 181).
166. Carson, 2012, s 55.
167. En tidigare version av denna text har publicerats under titeln "Hemmet – förskjutningen, gränsen" i *Provins. Norrländsk litterär tidskrift*, nr 3, 2014.
168. Freud, 1996, s 5.
169. På norska finns däremot ett tydligt släktskap: *koselig* som betyder ungefär mysig och avser något hemtrevligt, och *okoselig* som betyder motsatsen – hemsk eller kuslig. Se vidare Göran Dahlbergs diskussion om ordet hemlig i *Hemliga städer: rådslans urbana former*, Glänta Produktion, 2010.
170. SAOB, 1930.
171. "ohemlig: 'icke hemlig, uppenbar'", dvs motsatsen till hemlig, utan några som helst kusliga övertoner.
172. Freud, 1996, s 11.
173. *Ibid*, s 10.
174. Per Olov Enquist, *Kapten Nemos bibliotek*, Norstedts, 1999 (1991).
175. Freud, 1996, s 8.
176. Enquist, 1999, s 66f.
177. *Ibid*, s 66.
178. *Ibid*, s 58.
179. *Ibid*, s 51f.
180. *Ibid*, s 92.
181. *Ibid*, s 98 ff.
182. *Ibid*, s 111.
183. Jack/Judith Halberstam & Ira Livingston: "the exclusive club of the Human, complete with all the rights and privileges pertaining thereunto", cit i Lönngren, 2011, s 56.
184. Enquist 1999, s 114.
185. *Ibid*, s 42.
186. *Ibid*, s 184.
187. *Ibid*, s 125.
188. *Ibid*, s 153.
189. *Ibid*, s 136.
190. Det är här de starkaste implikationerna framkommer på att den "Johannes" som har skrivit anteckningar och som förråder Eeva-Lisa, inte sammanfaller med den "riktige" Johannes Marklund, utan är en konstruktion samt aspekt av berättaren. Det står bl a att "han var som en del av mig. Absolut sammanväxt och så totalt en främmande halva." (s 146) En möjlig läsning är att berättarens medvetande klyvs i två efter förråderiet (som *han* i så fall begick, inte Johannes), som en försvarsmekanism – och att han hädanefter kallar den som gjorde det för



”Johannes”, medan han själv står utan skuld. Att anteckningarna egentligen är hans egna kan en misstänka i raderna: ”I biblioteket har han ibland försökt skriva med min handstil, men det syns ju att det är han”. (s 160) Men dessa indicier till trots är det allt annat än entydigt. Jag väljer därför att se dem som två relativt avgränsade personer, och jag tror inte att detta har en menlig inverkan på min läsning av ”det hemska”.

191. Enquist, 1999, s 133f.
192. Se t e x s 8.
193. Enquist, 1999, s 134.
194. Ibid, s 135, min kurs.
195. Ibid, s 146.
196. Ibid, s 156.
197. Ibid, s 67.
198. Ibid, s 70.
199. Ibid, s 69, min kurs.
200. Ibid, s 37.
201. En tidigare version av denna text har publicerats i publikationen *Här ute, där inne*, nr 1, 2014.
202. Per Albin Hansson, ”Bröd, mera bröd”, cit i Hans Dahlqvist, ”Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson”, *Historisk tidskrift*, nr 3, 2002, s 458, min kurs.
203. För vidare läsning om folkhemmet som metafor, se Ov Cristian Norocel, ”Give us back Sweden’ A feminist reading of the (re)interpretations of the folkhem conceptual metaphor in Swedish radical right populist discourse”, *NORA*, vol 21, nr 1, 2013.
204. Från att ha varit namnet på ett ”ställe, där mindre bemedlade få mot en ringa afgift tillgång till böcker, tidningar och skrifmaterial” samt ett kasserat namnförslag på som det som sedermera kom att heta ”Folkets hus”, via Rudolf Kjelléns enstaka omnämnande av termen i en nationalistisk anda som är direkt motsatt Per Albin Hanssons, och här följer jag Dahlqvists resonemang. Det finns därför inga skäl för mig att återkomma till vare sig Kjellén eller hans konservativa, nationalistiska åsikter igen, eftersom de har väldigt lite eller inget alls att göra med det socialdemokratiska folkhemsidealet, vilket är min utgångspunkt i det följande.
205. Dahlqvist, 2002, s 461.
206. ”Ordet ’folk’ [*Volk*] används nu i tal och skrift lika ofta som salt i maten, till allting tas en nypa folk: folkfest [*Volksfest*], folkgelike [*Volksgenosse*], folkgemenskap [*Volksgemeinschaft*], folknära [*volksnah*], folkfrämmande [*volksfremd*], ur folkdjupet [*volkenstamm*] ...”, Victor Klemperer, *LT1. Tredje rikets språk. En filologs anteckningsbok*, förord: Brylla & Fischer, övers Tommy Andersson, Glänta produktion, 2006, s 58f.
207. Lacan, 1989, s 28f.
208. Sara Ahmed, *Differences that matter: Feminist theory and postmodernism*, Cambridge UP, 1998, s 96.
209. Sara Ahmed, ”’She’ll wake up one of these days and find she’s turned into a nigger’: passing through hybridity”, *Theory, culture and society*, vol 16, nr 2, 1999, s 92.
210. Cixous, 1993, s 118.
211. ”If you win, you lose” syftar på hur en vänsterorienterad kritik av förtingligande och varufiering som dessutom ofta är allierad med en autenticitetsdiskurs, dessvärre riskerar att cementera marginalen för de redan marginaliserade genom att ”keep us in our place”. Henry Louis

- Gates (Jr), *Tradition and the black Atlantic: critical theory in the African diaspora*, Basic civitas books, 2010, s 78.
212. Jean Genet, "Konferens i Stockholm", övers Jonas (J) Magnusson, *Ord & Bild*, nr 5-6, 1996.
  213. Gunnar Ekelöf, *Non Serviam*, Bonniers, 1945.
  214. Katarina Frostenson, "Språket och den andra", föreläsning på dialogseminariet den 22 februari 1988, Tidskriften *Dialoger*, nr 9, 1989, s 6.
  215. Ibid.
  216. Genet, 2006, s 158f.
  217. Ibid, s 159.
  218. Slavoj Žižek, *Njutandets förvandlingar. Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, övers Margareta Eklöf, Natur och Kultur, 1999, s 125.
  219. Men, kanske någon smart person nu tänker, är det inte hyckleri att plötsligt lansera ett analogitänkande som vill dra en parallell mellan sammansatta ord och en sammansatt värld, medan jag däremot avfärdar "fyrcantigheten" som grund för någon som helst analys? Svar: min jämförelse stödjer sig inte på metaforiska konstruktioner. Sammansattheten är *fullkomligt bokstavig* i mina exempel. Däremot utgör det implicita jämförelseledet "fyrcantighet" som ligger till grund för Genets argumentation när han jämför kylskåp med svenskens brist på kreativitet och uppfinningsrikedom en metafor. Det vill säga: det finns inget sådant som "fyrcantiga tankar", men däremot lever vi i en värld där olika lager av språklig och social verklighet ständigt bryts mot varandra, vilket kräver nya, kreativa verbala uppfinningar.
  220. Cixous, 1991, s 15.
  221. Angående cultural routes och roots, se Paul Gilroy, *The black Atlantic. Modernity and double consciousness*, Harvard UP, 1993.
  222. Anzaldúa, 2009, s 173.
  223. Sven Lindqvist, *Gräv där du står: hur man utforskar ett jobb*, Bonniers, 1978.
  224. Ibid, s 172.
  225. Se Österholm, 2012, s 55.
  226. Ibid, s 56.
  227. Teresa de Lauretis, "Queer texts, bad habits, and the issue of a future", *A journal of lesbian and gay studies*, vol 17, nr 2-3, 2011, s 244.
  228. Elizabeth Grosz, 1995, s 26.
  229. Ibid, s 37.
  230. Ibid, s 37.
  231. Tack Amelie Björck för denna ingång.
  232. Se vidare Kajsa Widegren och Linnea Isberg, "Anne-Marie Berglunds textlekar, rumsligheter och ironier", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 2-3, 2013, s 93, vilka i sin tur refererar till Maria Margareta Österholms bidrag i *En bok om flickor och flickforskning*, red Anna-Karin Frih & Eva Söderberg, Studentlitteratur, 2010, s 138.
  233. Trinh, 2012, s 85.
  234. Spivak, 1993, s 55.
  235. Ett paradexempel från litteraturen är när Strindberg inleder *Tjänstekvinnans son* med kapitlet som heter "Rädd och hungrig". Här konstruerar Strindberg sin skrivposition utifrån nöd och utsatthet – en position som legitimerar det hat och den ilska som slår uppåt, mot fadern och makten. Detta exempel har jag hämtat från Ulf Olsson (ur minnet, ska erkännas, och därför har jag ingen exakt referens, men jag gissar att den finns i *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Symposium, 2002).

236. Spivak, 1993, s 60.
237. Ibid, s 64.
238. Ibid, s 60.
239. Mikela Lundahl, "Gayatri Chakravorty Spivak och den andres talan", *Glänta*, nr 1-2, 2001, s 124.
240. Ibid, s 125.
241. Ibid, s 125.
242. Toni Morrison närmar sig t ex frågan om vad rasifierade skönhetsideal kan betyda i romanen *The bluest eyes*. I andra texter, som t ex essän "What the black woman thinks about women's lib" (i *What moves at the Margin*, UP Mississippi, 2008) tar Morrison ett grepp kring frågan om olika typer av femininitet. Se även Audre Lorde, *Sister Outsider*; bell hooks "Beauty within and without" och andra texter i *Feminism is for everybody*, *Passionate politics*, South end press, 2000; samt "Representations of whiteness in the black imagination", *Black looks: race and representation*, Routledge, 1994; Pratibha Parmar m fl.
243. Ulrika Dahls bok *Skamgrepp, femme-inistiska essäer*, Leopard, 2014, är ett lysande exempel på detta.
244. Se Dahl, "Ytspänningar", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1, 2011, s 13.
245. bell hooks, *Writing beyond race. Living theory and practise*, Routledge, 2012, s 55.
246. Se t ex Dahls hänvisning till Pratibha Parmar som i sitt möte med feminismen upplevde en ständig rasifiering och sexualisering i kommentarer som att hon i egenskap av icke-vit femme "osade femininitet". Dahl, 2011, s 18.
247. Se Catrin Lundström, "Transnationell vithet. Svenska migrantkvinnor i USA och Singapore", *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr 1-2, 2010, hur vita skönhetsnormer idag inte bara förkroppsligas av kroppar som vi vanligtvis förknippar med vithet – "västerländska" kroppar – utan att "vithetens" privilegium i den transnationella eran kan förkroppsligas av människor med helt andra rasifierade förtecken. Lundström hänvisar till Evelyn Nakano Glenns artikel "Yearning for lightness. Transnational circuits in the marketing and consumption of skin lighteners" (*Gender & Society*, nr 3, 2008) som exemplifierar med länder i Sydostasien där de förhåller sig till en "inomasiatisk ordning" vad gäller skönhetsideal, vilket tvärtom leder till en andrafrering av europeiska och västerländska kroppar.)
248. Jämför med de svenska kvinnorna som flyttat till Singapore som Lundström intervjuat i sin artikel. Istället för att uppleva sina typiska svenska drag som något attraktivt såsom brukligt, känner de sig "avvikande", eftersom normen där förkroppsligas av den lokala kinesiska befolkningen. De tycker vidare att platsen är "rasistisk" och känner sig förfördelade eftersom de uppfattar kineserna som de mest privilegierade. S 37f.
249. Se Lundström igen, s 38.
250. Trinh, 2012, s 84.
251. Ulf Olsson, *Språkmaskinen: Om Lars Noréns författarskap*, Glänta Hardcore, 2013, s 9.
252. Olsson, 2013, s 8.
253. Freeman, 2010, s 54.
254. Anzaldúa, 2009, s 210.
255. Om kronotopen, se vidare Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers Johan Öberg, Daidalos, 1991.
256. Johannes Anyuru, "Lena Adelson Liljeroth och Tupacs vålnad", *Glänta*, nr 2-3, 2012, s 14. Ett längre resonemang kring detta kommer senare.

257. Från föreläsning på UC Berkeley, Gender & women's studies 20th anniversary conference, den 7 oktober 2011.
258. Lorde, 1996, s 112.
259. Trinh, "Not you/Like You", 1990, s 372.
260. Ibid.
261. *Cut piece* från 1964 är ett av Yoko Onos mest kända performances inför publik. Plagg för plagg låter hon publiken klippa sönder hennes kläder medan hon själv sitter stilla och tyst. Onos kropp bli här en korsväg där frågor om geopolitisk maktbalans under kalla kriget, samt USA:s behandling av japanska invandrare efter andra världskriget, ras, kön och ansvar bokstavligen skär igenom henne.
262. Trinh, 1990, s 372.
263. Bhabha, 1994, s 75.
264. Roland Barthes, citerad i Trinh, 2012, s 27.
265. Aleksander Motturi, *Etnotism. En essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*, Glänta produktion, 2007, s 99.
266. Trinh, 2012, s 143.
267. Bhabha, "The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism", 1994, s 71.
268. Michael Azar, förordet till Franz Fanon, *Svart hud vita masker*, övers Stefan Jordebrandt, Daidalos, 1997, s 23.
269. Mimikry i denna bemärkelse används av Homi Bhabha, se "mimic men", men genealogin går långt tillbaka och kan härledas till antropologen Roger Caillois; subversiv performativitet brukar förknippas med Judith Butler; transgression går tillbaka till bl a Georges Bataille; katakresen finner vi hos Derrida och Spivak; hybriditet är Bhabhas favoritord.
270. Anzaldúa, 1990, s xv.
271. Ahmed, 1999, s 94.
272. Ibid, s 89.
273. Trinh, 2012, s 85.
274. Ahmed, 1999, s 95.
275. Henry Louis Gates, 2010, s 78, samt Trinh, 2012, s 81 samt 85.
276. Cixous, 1993, s 11.
277. Cixous, 1993, s 32.
278. Cixous, 1991, s 38.
279. Cixous, 1993, s 11.
280. Cixous, 1991, s 38.
281. Frågan om smärta knyter delvis an till diskussioner om sårbarhet, men bär, enligt mig, inte alls sårbarhetens potential till öppnande eller refiguration av subjektiviteten. Om sårbarhet, med Ulrika Dahls ord, "är insikten om att vara en del av något", skulle vi kunna tolka smärta som den del av sårbarheten vilken enbart handlar om "exponering, risk att utsättas för attack och kritik, att förlora ansiktet eller de kroppsliga konturerna", Dahl, 2014, 337f.
282. Trinh, "Not you/Like you", 1990, s 374, min kurs.
283. Cixous, 1993, s 32, ang Poes novell "Det ovala rummet".
284. Trinh, "Not you/like you", 1990, s 371, min kurs.
285. Cixous, 1991, s 39.
286. Cixous, 1993, s 27.
287. Denna distinktion pratade Trinh om på ett seminarium vid UC Berkeley, oktober 2012.
288. Jonathan Rutherford, "The third space. Interview with Homi Bhabha", *Identity. Community, culture, difference*, red J Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990, s 211.

289. Homi Bhabha, 1984, s 129.
290. Jacques Derrida, "La double séance", *La dissémination*, Editions du Seuil, 1972, s 23ff.
291. "The law of the self-same", se vidare Luce Irigaray, *Speculum of the other woman*, övers Gillian C Gill, Cornell UP, 1985, s 32ff.
292. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", övers John Shepley, *October*, vol 31, 1984, s 23f.
293. *Ibid*, s 25.
294. *Ibid*, s 28, orig kursiv.
295. *Ibid*, s 30, orig kursiv.
296. *Ibid*, s 27.
297. Roger Caillois, *The mask of Medusa*, övers G Ordish, Clarkson N Potter Inc, 1964, s 75.
298. Caillois, 1984, s 86.
299. Litteraturvetaren Anne Anlin Cheng pekar mycket riktigt på hur en slentrianmässig binär tolkning av assimilering och "passera som" försvåras av Caillois syn på mimikry genom dess ifrågasättande av motsatsparet "sann vs falsk" eftersom "att vara sig själv" alltid också inbegriper "att vara en annan". Cheng närmar sig också frågan om objektskapets relation till subjektiviteten, hur intimt förbundna dessa är, och hur begäret efter det Andra destabiliserar den liberalistiska patentlösningen på politisk effektivitet; nämligen "fantasin om agens" samt erövrandet av subjektskap. Anne Anlin Cheng, "Passing, natural selection and love's failure: Ethics of survival from Chang-rae Lee to Jacques Lacan", *American literary history*, vol 17, nr 3, 2005, s 555f.
300. Caillois, 1984, s 28.
301. Se t ex Ulrika Dahls mycket träffande beskrivning av hur kroppar och rum görs vita: "Medan mitt femm-inistiska motstånd mot en patriarkal akademi vid det här laget är så institutionaliserat att jag kan gå i nätstrumpor och kort kjol utan några större repressalier på en högskola med genusprofil, så måste mina manliga afrikanska kollegor alltjämt 'straighta upp sig' och gå i kostym för att göra anspråk på att höra hemma." "Rapport från vithetshavet", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1-2, 2010, s 71.
302. Sara Ahmed, "Vithetens fenomenologi", övers A Björck, *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1-2, 2010, s 51.
303. *Ibid*, s 51.
304. *Ibid*, s 61.
305. *Ibid*, s 62.
306. *Ibid*.
307. *Ibid*.
308. Roland Barthes, *The rustle of language*, övers Richard Howard, University of California press, 1989, s 297.
309. Iréne Molina, "Om föreställd vithet, systerligt medlidande och nya husbyggen", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1-2, 2010, s 80.
310. Fanon, 1997, s 108f, min kursiv.
311. *Ibid*, s 111.
312. *Ibid*, s 23.
313. Anzaldúa, 1987, s 59.
314. Dahl, 2014, s 330. Jag vill härmed också understryka att ett kollektivt strävande självklart har sin plats och funktion också inom skrivandet. Dock inte som ett självklart a priori.
315. Ahmed, 2010, s 62.

316. Ahmed, 2010, s 63.
317. Se t ex Kyoo Lee, "Why asian female stereotypes matter to all: beyond black and white, east and west", *Critical philosophy of race*, vol 1, nr 1, 2013 och Neil Gotanda, "Tales of two jugdes", *The house that race built*, red W Lubiano, Vintage books, 1998, s 71f.
318. Butler, 2011, s 57.
319. Ibid, s 146ff.
320. Anzaldúa, 2009, s 124.
321. Anzaldúa, 2009, s 131f.
322. Ahmed, 2010, s 67.
323. *Att fortsätta med att skriva* är titeln på en antologi där jag, Burkey, Linde, Lykke Holm, Moestrup, Silkeberg, Tunedal samt Aanestad medverkar: *Att fortsätta med att skriva. Om Ingeborg Bachmanns Malina*, red Silkeberg & Aanestad, Autor, 2011.
324. Césaire, 2000, s 47.
325. Se vidare Gary Wilder, "Race, reason, impasse: Césaire, Fanon, and the legacy of emancipation", *Radical history review*, Duke UP, vol 90, 2004, (s 31–61), s 32.
326. Césaire, 2000, s 48.
327. Césaire, 2000, s 53.
328. Wahneema Lubiano, "Like being mugged by a metaphor: Multiculturalism and state narratives", *Mapping multiculturalism*, red Gordon & Newfield, University of Minnesota Press, 1996, s 64.
329. Se exempelvis hur de Lauretis betonar vikten av retoriska strategier i Virginia Woolfs skrivande. de Lauretis, 2007, s 247.
330. Paul de Man, "The rhetoric of temporality", *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, University of Minnesota press, 1983, s 216.
331. Césaire, 2000, s 68.
332. De personliga relationerna, dvs Césaires relation till André Breton som tidigare hade brutit med Caillois på grund av meningsskiljaktigheter, har naturligtvis betydelse här, men det ligger utanför min frågeställning.
333. Césaire, 2000, s 73.
334. Johannes Anyuru, "Lena Adelsohn Liljeroth och Tupacs vålnad", *Glänta*, nr 2–3, 2012.
335. Jonas Khemiri, "Bästa Beatrice Ask", *Dagens Nyheter*, den 13 mars 2013.
336. Författaren och dramatikern Alejandro Leiva Wenger har i en artikel i Expressen, "Vad betyder bra", just jämfört Khemiris text "Bästa Beatrice Ask" med en av Anyurus texter, "För vita svenskar är rasisten alltid någon annan" (SVT Debatt, 12-10-12). Förutom att Wenger tar upp en annan text av Anyuru än vad jag gör, skiljer sig hans ambition radikalt från min. Punkt för punkt går han igenom och jämför de båda texterna för att förstå varför Khemiris text uppfattas som "bra" och "magisk", medan Anyurus text inte åtnjöt samma uppmärksamhet eller gillande. Det kan låta så här när Leiva Wenger argumenterar: "Där Anyuru slår fast saker ställer Khemiri retoriska frågor [...] och hans fiktion inleds med en feministisk bugning", "Anyuru visar ingen hövlighet [...] . Han ställer krav på läsaren". "Khemiris text appellerar alltså genomgående till läsarens narcissism", "Anyurus text arbetar på att spränga centrum; Khemiris text arbetar på att bekräfta centrum" osv. Leiva Wengers slutsats är att Khemiris text är "mycket snällare, mer städad och därför lättare att gilla än Anyurus". Den som läser Khemiris text behöver inte känna sig ifrågasatt". Det är tydligt var ALW:s sympatier ligger, trots

att han upprepade gånger återkommer till att han inte vill värdera. Den "magi" och "säregna kraft" som kritikerna finner i Khemiris text härleder ALW till en speciell typ av underkastelse i form av uppoffringar och eftergifter gentemot rådande krav på identifikationsmöjligheter och konsensus. Om det hade handlat om en rent politisk diskurs skulle ALW:s analys varit lysande – argumentationen är förkrossande skarp. Men både Khemiri och Anyuru arbetar inom ett litterärt fält och deras respektive kvaliteter måste också undersökas på ett litterärt, och inte enbart innehållsligt eller argumenterande plan. Ingen av dessa två texter är rena informationstexter, och att läsa dem som sådana gör varken Anyuru eller Khemiri rättvisa.

337. Anyuru, 2012, s 14.  
 338. Ibid, s 9.  
 339. Ibid, s 14.  
 340. Franz Fanon, 1997, s 112.  
 341. Meningen fortsätter "och är [därmed] inte det som Césaire beskriver som "kolonisering-tingifiering". Bhabha, 1984, s 129.  
 342. "car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse", ur *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Cit i Fanon, 1997, s 168.  
 343. Se även Ylva Habel, "Den svenska vithetens blindade fläck", *Svenska Dagbladet*, den 21 sept 2012.  
 344. Khemiri, 2013.  
 345. Se även Anyuru, "Birgit Friggebo och multikulturalismens ängel", *Glänta*, nr 2, 2011.  
 346. Jens Liljestrand, "Litterär (b)revansch", *Expressen*, den 14 mars 2013.  
 347. Min kursiv.  
 348. Minst *forton* (14!) gånger upprepas "Jag tänker" som inledande ord i meningar i "Lena Adelson Liljeroth och Tupacs vålnad".  
 349. Gloria Anzaldúa, "Speaking in tongues: A letter to 3rd world women writers", *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, red Moraga & Anzaldúa, Kitchen table: Women of color Press, 1983 (2:a uppl), s 166.  
 350. Ur dikten "Makt", (*Framtidens skugga* (1920)), *Edith Södergrans dikter*, inledn Hagar Olsson, Schildts förlag, 1946, s 254.  
 351. Cixous, 1991, s 57.  
 352. Ahmed, 1999, s 89.  
 353. Se vidare avsnittet "Hejdade kroppar".  
 354. Övertagandet av strategier, metoder och grepp sker i olika riktningar, men att kalla dessa akter för "beslagtalande" är ofta naivt – att hävda prioritet och äganderätt till en metod slår förr eller senare, sannolikt, tillbaka på en själv.  
 355. Fanon, 1997, s 168.  
 356. Cixous, 1991, s 13. Ett tillägg: Under skrivandet av hela denna passage kring rätten att skriva samt hur förhindra trädningen av såret, ekade en främmande men envis ton i mitt huvud, och jag kände starkt att jag lutade mig mot denna ton – att jag gick in i den, härmade den. Känslan var på en och samma gång lite pinsam, men nödvändig. Så jag höll fast vid den, fortsatte att skriva. Den klingade inte av mina vanliga referenser, ingen Hélène, ingen professor Trinh. Något annat. Långväga. När det plötsligt slår mig varifrån tonen kommer brister jag ut i skrott: Platons *Staten*, Tredje boken. Den parodiska självhögtidligheten, den förmätna godheten och den hycklande ädelheten i "vi skulle hylla honom som

en helig”, ”vi skulle smörja hans huvud med salva, smycka honom med yllebindlar”, som i nästa sekund vänds till utvisningen av poeten: ”och så ledsaga honom bort till en annan stat” (övers Claes Lindskog). Med andra ord blir jag avslöjad av Platon: affekt går sällan att dölja, en kan hyckla hur mycket behärskad försoning som helst, men dubbelspelet tar sig alltid in bakvägen, i det här fallet genom Platons *Staten*, och avslöjar hur det under värdigheten döljer sig ett vrålande och heligt förbannat ansikte.

357. ”So, if you want to really hurt me, talk badly about my language. Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language.” Anzaldúa, 1987, s 59.
358. Toni Morrison, ”The nobel lecture in literature”, *What moves at the margin*, UP of Mississippi, 2008, s 203.





## Litteraturförteckning

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Sovereign power and bare life*, övers Daniel Heller-Roazen, Stanford UP, 1998
- Ahmed, Sara, *Differences that matter: Feminist theory and postmodernism*, Cambridge UP, 1998
- , "She'll wake up one of these days and find she's turned into a nigger': passing through hybridity", *Theory, culture and society*, vol 16, nr 2, 1999
- , "Vithetens fenomenologi", övers Amelie Björck, *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1-2, 2010
- Alaimo, Stacy; Hekman, Susan (red), *Material feminisms*, Bloomington Indiana UP, 2008
- Althusser, Louis, "Ideologi och ideologiska statsapparater", *Filosofi från proletär klassståndpunkt*. Althusser, red Göran Therborn, övers Ewa Rappe & Gunnar Sandin, Cavefors, 1976
- Anlin Cheng, Anne, "Passing, natural selection and love's failure: Ethics of survival from Chang-rae Lee to Jacques Lacan", *American literary history*, vol 17, nr 3, 2005
- Anyuru, Johannes, "Birgit Friggebo och multikulturalismens ängel", *Glänta*, nr 2, 2011
- , "Lena Adelsohn Liljeroth och Tupacs vålnad", *Glänta*, nr 2-3, 2012
- Anzaldúa, Gloria, "Speaking in tongues: A letter to 3rd world women writers", *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, red Cherrie Moraga & Gloria Anzaldúa, Kitchen table: Women of color Press, 1983
- , *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza*, Aunt Lute books, 1987
- , (red) *Making face, making soul: Haciendo caras: creative and critical perspectives by feminists of color*, Aunt Lute Books, 1990
- , *The Gloria Anzaldúa reader*, red AnaLouise Keating, Duke UP, 2009
- , "Hemlandet Aztlan. El otro Mexico", övers Patricia Lorenzoni, *Glänta*, nr 2, 2014
- Arvidsson, Kristoffer, Wolthers, Louise, Östlund, Niclas (red), *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000*, Arena, 2013
- Austin, John Langshaw, *How to do things with words*, red James Opie Urmson, Harvard UP, 1962
- Azar, Michael, *Den koloniala bumerangen. Från Schibbolet till körkort i svenskhet*, Symposium, 2006
- Barthes, Roland, "L'effet de réel", *Communications*, vol 11, nr 1, 1968
- , *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, övers Mats Löfgren, Alfabet, 1986
- , *The rustle of language*, övers Richard Howard, University of California press, 1989
- Baudrillard, Jean, *The perfect crime*, övers Chris Turner, Verso, 1996
- , *The spirit of terrorism and other essays*, Verso, 2003

- Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, övers Inger Bjurström och Anna Pyk, AWE/Gebers, 1973
- Caroline Bergvall, "Högröstat: Konsten att guida sin kropp", övers Mara Lee, *OEI*, nr 28-30, 2006
- Bhabha, Homi K., "Of mimicry and man. The ambivalence of colonial discourse", *October*, vol 28, 1984
- , *The location of culture*, Routledge, 1994
- Björck, Amelie, "Lineær og revolutionær tid. Om mennesker, aber, tid og krop i videnskabelige og skønlitterære fortællinger", *Kritik*, nr 211, 2014
- Blanchot, Maurice, *Essäer*, red Horace Engdahl, övers Carl Gustaf Birger (C G) Bjurström, Horace Engdahl, Carl-Johan Malmberg, Maria Trotzig, Propæxus: Kykeon, 1990
- , *The work of fire*, övers Charlotte Mandell, Stanford UP, 1995
- Bourauoi, Nina, *Dockan Bella*, övers Maria Björkman, Elisabeth Grate bokförlag, 2005
- Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia UP, 1994
- , "Difference, diversity and nomadic subjectivity", [www.rosibraidotti.com/rosilecture.html](http://www.rosibraidotti.com/rosilecture.html), nedladdat den 17/4 2002
- , *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, Polity Press, 2002
- , *Nomadic theory. The portabla Rosi Braidotti*, Columbia UP, 2011
- Butler, Judith, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, 1990 (svensk övers: *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*, övers Suzanne Almqvist, inledning Ellen Mortensen, Daidalos, 2007)
- , *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'*, Routledge, 1993
- , *Könet brinner! Judith Butler*, urval Tiina Rosenberg, övers Karin Lindeqvist, Natur och kultur, 2005
- , *Precarious life: The powers of mourning and violence*, Verso, 2003 (svensk övers: *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, övers Sarah Clyne Sundberg, Tankekraft, 2011)
- , *Frames of war. When is life grievable?*, Verso, 2009 (svensk övers: *Krigets ramar: När är livet sörjbart?* övers Karin Lindeqvist, Tankekraft, 2009)
- Caillouis, Roger, *The mask of Medusa*, övers George Ordish, Clarkson N, Potter Inc, 1964
- , "Mimicry and Legendary Psychasthenia", övers John Shepley, *October*, vol 31, vinter, 1984 (1935)
- Carson, Anne, *Glass irony and God*, New Directions, 1995
- , *Eros the bittersweet*, Dalkey Archive Press, 2004 (1986)
- , "Skum. (Essä med rapsodi) Om det sublima hos Longinos och Antonioni", övers Mara Lee, *Glänta*, nr 1, 2007
- , *Röd självbiografi. En versroman*, övers Mara Lee, Bonniers Panache, 2009
- , *Makens skönhet*, övers. Mara Lee, Bonniers Panache, 2012
- , *Antigonick. Sophokles*, övers Anne Carson, illustr Bianca Stone, New directions books, 2012
- Césaire, Aimé, *Discourse on colonialism*, övers Joan Pinkham, Monthly review press, 2000
- Cho, Jennifer, "Mel-han-cholia as political practice in Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*", *Meridians*, vol 11, nr 1, 2011
- Cixous, Hélène, *La venue à l'écriture*, med Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, Union générale d'éditions, 1977
- , "Coming to writing" and other essays, med introduktion av Susan Rubin Suleiman, red Deborah Jenson, övers Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle, Susan Sellers, Harvard UP, 1991

- , *Three steps on the ladder of writing*, övers Sarah Cornell & Susan Sellers, Columbia UP, 1993
- , *Rootprints. Memory and life writing*, medförf Calle-Gruber, Mireille, övers Eric Prenowitz, Routledge, 1997
- Corby, Vanessa, *Eva Hesse. Longing, belonging and displacement*, I B Tauris 2010
- Critchley, Simon, *Very little ... Almost nothing. Death, philosophy, literature*, Routledge, 2004
- , *Ethics-politics-subjectivity. Essays on Derrida, Levinas and contemporary french thought*, Verso, 2009
- Dahl, Ulrika, "Rapport från vithetshavet", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1-2, 2010
- , "Ytspänningar", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1, 2011
- , tillsammans med Jenny Sundén: "Guest editors' introduction: somatechnical figurations", *Somatechnics*, vol 3, nr 2, 2013
- , *Skamgrepp, femme-inistiska essäer*, Leopard, 2014
- Dahlberg, Göran, *Hemliga städer: rädsans urbana former*, Glänta produktion, 2010
- Dahlqvist, Hans, "Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson", *Historisk tidskrift*, nr 3, 2002
- de Lauretis, Teresa, *Figures of resistance. Essays in feminist theory*, red Patricia White, University of Illinois press, 2007
- , "Queer texts, bad habits, and the issue of a future", *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, vol 17, nr 2-3, 2011
- de Man, Paul, "The rhetoric of temporality", *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, University of Minnesota press, 1983
- Derrida, Jacques, "La double séance", *La dissémination*, Editions du Seuil, 1972
- , "Signature, event, context", övers Samuel Weber, *Limited Inc*, North-western UP, 1988
- , "A certain impossible possibility of saying the event", *Critical Inquiry*, övers Gila Walker, nr 33, 2007
- Didi-Huberman, Georges, *Inventions of Hysteria. Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*, övers Alisa Hartz, MIT press, 2003
- Dinshaw, Carolyn; Edelman, Lee; Ferguson, Roderick A; Freccero, Carla; Freeman, Elizabeth; Halberstam, Judith; Jagose, Annamarie; Nealon, Christopher; Nguyen, Tan Hoang, "Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion", *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, vol 13, nr 2-3, 2007
- Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960
- , *Det är allt*, övers Kennet Klemets, Ellerström, 2000
- Edelman, Lee, *No future. Queer theory and the death drive*, Duke UP 2004
- Edenheim, Sara, *Anakronismen. Mot den historiska manin*, Glänta produktion, 2011
- Ekelöf, Gunnar, *Non Serviam*, Bonniers, 1945
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Bonniers, 1986
- Enquist, Per Olov, *Kapten Nemos bibliotek*, Norstedts, 1999 (1991)
- Fanon, Franz, *Svart hud vita masker*, övers Stefan Jordebrandt, Daidalos, 1997 (1952)
- Foucault, Michel, "Of other spaces", *Diacritics*, vol 16, nr 1, 1986 (1967, 1984) (svensk övers: "Heterotopia – om andra platser", övers Jonas (J) Magnusson, *Ord&Bild*, nr 3, 1998)
- Franzén, Carin, *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik (avh)*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995
- , *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten*, Aiolos, 2002

- , *För en litteraturens etik. En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostenson's författarskap*, Symposion, 2007
- Freeman, Elizabeth, "Still after", *South atlantic quarterly*, vol 106, nr 3, 2007
- , *Time Binds. Queer temporalities, Queer histories*, Duke UP, 2010
- Freud, Sigmund, "Det kusliga", övers Daniel Birnbaum, *Kris*, vol 49–50, 1996
- Frostenson, Katarina, "Språket och den andra", föreläsning på dialogseminariet den 22 februari 1988, *Tidskriften Dialoger*, nr 9, 1989
- , *Skallarna*, Bonniers, 2001
- , *Karkas*, Wahlström & Widstrand, 2004
- , *Tal och regn*, Wahlström & Widstrand, 2008
- , *Tre vägar*, Wahlström & Widstrand, 2013
- Gates (Jr), Henry Louis, *Tradition and the black Atlantic: critical theory in the African diaspora*, Basic civitas books, 2010
- Genet, Jean, "Konferens i Stockholm", övers Jonas (J) Magnusson, *Ord&Bild*, nr 5-6, 1996 (1955, 1995)
- , *Essäer och artiklar. Jean Genet*, övers Kim West, Site editions, 2006
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972
- Gilroy, Paul, *The black Atlantic. Modernity and double consciousness*, Harvard UP, 1993
- Gotanda, Neil, "Tales of two jugdes", *The house that race built*, red Wahneema Lubiano, Vintage, 1998
- Grosz, Elizabeth, *Space, time and perversion*, Routledge, 1995
- Haas, Gerhard, "Essayets særmerke og topoi", övers Ottar Grepstad, *Essayet i Norge: fortien riss av en tradisjon*, red Grepstad m fl, Samlaget, 1982
- Habel, Ylva, "Den svenska vithetens blinda fläck", *Svenska dagbladet*, den 21 sept 2012
- Halberstam, Judith, *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*, New York UP, 2005
- , *The queer art of failure*, Duke UP, 2011
- Hallgren, Hanna, *När lesbiska blev kvinnor: När kvinnor blev lesbiska. Lesbisk-feministiska kvinnors diskursproduktion rörande kön, sexualitet, kropp och identitet under 1970- och 1980-talen i Sverige* (avh), Kabusa, 2008
- Hansson, Gunnar D, *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor, 2011
- Hansson, Karin, "Konst som deltagande metodologi", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1, 2013
- Haraway, Donna, *The Haraway reader*, Routledge, 2004
- hooks, bell, *Ain't I a woman? Black women and feminism*, South end press, 1981
- , *Black looks: race and representation*, Routledge, 1994
- Huffer, Lynne, "Blanchot's mother", *Yale french studies*, vol 93, 1998
- Irigaray, Luce, *Speculum of the other woman*, övers Gillian C Gill, Cornell UP, 1985
- , *Könsskillnadens etik och andra texter*, urval och övers Christina Angelfors, Symposion, 1994
- Johansson, Evelina, "Hélène Cixous och havet", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 4, 2009
- Khemiri, Jonas, "Bästa Beatrice Ask", *Dagens Nyheter*, den 13 mars 2013
- Klemperer, Victor, *LTI. Tredje rikets språk. En filologs anteckningsbok*, förord: Charlotte Brylla & Otto Fischer, övers Tommy Andersson, *Glänta produktion*, 2006
- Kristeva, Julia, *Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, 1996
- , *Främlingar för oss själva*, övers Ann Runnqvist-Vinde, Natur & Kultur, 1997

- , *Cet incroyable besoin de croire*, Bayard, 2007 (engelsk övers: *This incredible need to believe*, övers Beverley Bie Brahic, Columbia UP, 2009)
- Lacan, Jacques, *Écrits. Spiegelstadiet och andra skrifter i urval av Iréne Matthis*, övers Iréne Matthis, Françoise Rouquès, Madeleine Jeanneau, Ann Runnqvist-Vinde, Erik van der Heeg, Sven-Olov Wallenstein, Natur och kultur, 1989
- Lee, Kyoo, "Why asian female stereotypes matter to all: beyond black and white, east and west", *Critical philosophy of race*, vol 1, nr 1, 2013
- Lee, Mara, *Ladies*, Bonniers, 2007
- , "Främmande tider", *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr 4, 2012
- , "sa hon och darrade", *Glänta*, nr 2, 2011
- Liljestrand, Jens, "Litterär (b)revanch", *Expressen*, den 14 mars 2013
- Lindén, Claudia, "Ur led är feminismens tid", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 3, 2012
- Lindqvist, Sven, *Gräv där du står: hur man utforskar ett jobb*, Bonniers, 1978
- Lispector, Clarice, *Stjärnans ögonblick*, övers Örjan Sjögren, Tranan, 2001
- Lorde, Audre, *Sister outsider. Essays and speeches by Audre Lorde*, The Crossing press, 1996
- Lubiano, Wahneema, "Like being mugged by a metaphor: Multiculturalism and state narratives", *Mapping multiculturalism*, red Gordon & Newfield, University of Minnesota Press, 1996
- Lundahl, Mikela, "Gayatri Chakravorty Spivak och den andres talan", *Glänta*, nr 1-2, 2001
- Lundberg, Anna, *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skattkultur* (avh), Makadam förlag, 2008
- , "Grossly inadequate: feminist figurations, neo-liberal governmentality, and comic culture", *NORA*, vol 20, nr 4, dec 2012
- Lundström, Catrin, "Transnationell vithet. Svenska migrantkvinnor i USA och Singapore", *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr 1-2, 2010
- Lykke, Nina, "generationsfeminisme – nej tak!", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 3, 2012
- Lönngren, Ann-Sofie, "Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurbliwande i Monika Fagerholms novell 'Patricia Kanin'", *Lambda Nordica*, nr 4, 2011
- Malmberg, Carl-Johan, "En obändlig lust att stiga ut ur ramen", Under strecket, *Svenska Dagbladet*, den 5 okt 2008
- Moi, Toril, *Sexual/textual politics. Feminist literary theory*, Routledge, 1985
- , "Jeg er ikke en kvinnelig forfatter", *Samtiden*, nr 3, 2008
- Molina, Iréne, "Om föreställd vithet, systerligt medlidande och nya husbyggen", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1-2, 2010
- Moraga, Cherrie & Anzaldúa, Gloria (red), *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Kitchen table: Women of color Press, 1983
- Morrison, Toni, "The nobel lecture in literature", *What moves at the margin*, UP of Mississippi, 2008
- Motturi, Aleksander, *Etnotism. En essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*, Glänta produktion, 2007
- Munck, Kerstin, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Symposium, 2004
- Munk Rösing, Lilian, "Är könet en bra idé?", övers Christian Nilsson, *Glänta*, nr 1, 2007
- Nakano Glenn, Evelyn, "Yearning for lightness. Transnational circuits in the marketing and consumption of skin lighteners", *Gender & Society*, nr 3, 2008

- Norocel, Ov Cristian, "Give us back Sweden" A feminist reading of the (re) interpretations of the folkhem conceptual metaphor in Swedish radical right populist discourse, *NORA*, vol 21, nr 1, 2013
- Olsson, Anders, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Bonniers, 2006
- Olsson, Ulf, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Symposium, 1996
- , *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Symposium, 2002
- , *Språkmaskinen: Om Lars Noréns författarskap*, Glänta Hardcore, 2013
- Platon, *Staten*, övers Claes Lindskog, Nya Doxa, 1993
- Platon, *Staten*, övers Jan Stolpe, Atlantis, 2003
- Rutherford, Jonathan, "The third space. Interview with Homi Bhabha", *Identity: community, culture, difference*, red Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990
- Silkeberg, Marie & Aancestad, Ingrid Z (red), *Att fortsätta med att skriva. Om Ingeborg Bachmanns Malina*, Autor, 2011
- Sontag, Susan, *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003 (svensk övers: *Att se andras lidande*, övers Caj Lundgren, Brombergs, 2004)
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Outside in the teaching machine*, Routledge, 1993
- , *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Harvard UP, 1999
- Stein, Gertrude, ur *The geographical history of America* (1935), övers Jesper Olsson, *OEI*, nr 14, 2003
- Strömholm, Christer, *Till minnet av mig själv/ Christer Strömholm*, inledning Peter Weiss, Nordisk rotogravyr, 1965
- Sundén, Jenny & Dahl, Ulrika, "Guest editors' introduction: somatechnical figurations", *Somatechnics*, vol 3, nr 2, 2013
- Strömholm, Jakob & Strömholm, Joakim (red), Åman, Jan (medarb), *Om verra bien. Christer Strömholm 1918–2002*, övers Tomas Tranæus, Färgfabriken, 2002
- Strömholm, Joakim & Leo, Patric (red), *Post scriptum. Christer Strömholm*, med texter av Carole Naggar, Christian Caujolle, Johan Tell, övers Jan Henrik Swahn, Bokförlaget Max Ström, 2012
- Söderbäck, Fanny, "Revolutionary time: revolt as temporal return", *Signs*, vol 37, nr 3, 2012
- Trinh, T Minh-ha, *Woman native other. Writing postcoloniality and feminism*, Indiana UP, 1989
- , "Not you/like you: Post-colonial women and the interlocking questions of identity and difference", i *Making face, making soul: haciendo caras: creative and critical perspectives by feminists of color*, red Gloria Anzaldúa, Aunt Lute Books, 1990
- , *Någon annanstans, här inne. Immigrationen, flyktingskapet och gränshändelsen*, övers Göran Dahlberg & Elin Talje, Glänta produktion, 2012
- Widegren, Kajsa & Isberg, Linnea, "Anne-Marie Berglunds textlekar, rumsligheter och ironier", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 2-3, 2013
- Wilder, Gary, "Race, reason, impasse: Césaire, Fanon, and the legacy of emancipation", *Radical history review*, vol 90, 2004
- Witt-Brattström, Ebba, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Pan/Norstedts, 1999
- Žižek, Slavoj, *Njutandets förvandlingar. Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, övers Margareta Eklöf, Natur och Kultur, 1999
- Österholm, Maria Margareta, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (avh), Rosenlarv förlag, 2012

Otryckta källor:

- bell hooks i samtal med Melissa Harris-Perry på the New School, NYC,  
den 8 november 2013
- Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de creation?", föreläsning inom ramen  
för "Mardis de la fondation", den 17 mars 1987
- Trinh, T Minh-ha, föreläsning på UC Berkeley, Gender & women's studies  
20th anniversary conference, den 7 oktober 2011.









”Att vägra reduceras till sin smärta är inte samma sak som att förneka sin skillnad, utan en överlevnadsstrategi som syftar till ett öppnande av kategorier och ramar. Så när vi märker att omvärlden och offentligheten enbart adresserar vår smärta, bör vi inte svara. För det där är inte ett samtal, inte ett äkta tilltal som äger rum. Nej, tvärtom; det är just den typen av performativ handling *som befäster dig som ett underordnat och sårat subjekt*. Såret kan visserligen vara en viktig del av identiteten för flertalet Andra kroppar, men inte den enda identiteten. Och det viktiga här är: att subjektet självt väljer när hon vill adressera sitt sår, och när hon inte bör göra det. Trinh: ’Annanhet blir empowerment, *kritisk* skillnad inte när den ges, utan när den omskapas.’

Så, när makten interpellerar dig som ett sårat subjekt, och du vägrar svara, så betyder det inte att du sviker din identitet, utan *det betyder att du gör motstånd mot ett språkligt och symboliskt förtryck som enbart vill lyssna på dig när du skriker ’smärta’.*”

Mara Lee är verksam som romanförfattare, poet, essäist, lärare och översättare. *När Andra skriver* är hennes avhandling i Litterär gestaltning vid Göteborgs universitet.

