

”Det enda som hjälper mot tankar är hud”

Språk och kropp i Monika Fagerholms Diva (1998)

”DET ENDA SOM HJÄLPER MOT TANKAR ÄR HUD.” *Diva*, jagberättaren i Monika Fagerholms andra roman *Diva. En uppväxets egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)* från 1998, återkommer gång på gång till detta, som en påminnelse, ett mantra, ett slags åskledare för stormiga tankar och känslor.¹ Tankarna, medvetandet, talet är något som kan rusa iväg med oss och något som vi inte har kontroll över, och vi behöver mötet med det kroppsliga för att hejda deras framfart. Genom att använda hud och beröring som en punkt för förankring och konkretion skapar *Diva* ett samband mellan språk och kropp, hon låter huden vara ett gränssnitt mellan de två.

Medan *Diva* är ständigt berättande, ständigt tolkande, ständigt skapande, fungerar grannflickan Kari som hennes motpol, eftersom Kari är närapå språklös.² Kari härmar ett konstgjort språk då hon talar, hon får såväl bildligt som bokstavligen vara stoff i andras lekar

1. Monika Fagerholm, *Diva. En uppväxets egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Helsingfors: Söderström & C:o Förlags Ab 1998, t.ex. s. 75, 169, 255, 257, 350, 397, 438, 445. Fet stil och kursiv enl. original om inte annat anges. Frasen kommer från en dikt av Inger Lundmark, ”Det enda som hjälper ...”, *Klo* 1987:5–6.
2. Se också Maria Margareta Österholm, ”Docklaboratoriet. Vårt alternativa laboratorium som i Frihet Utvecklas där Frihet Finns. Om systerarna SannaMaria och Kari i Monika Fagerholms *Diva*”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2009:1, s. 48–60; Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa 1980–2005*, Stockholm: Rosenlarv förlag 2012, s. 271–275; Kaisa Kurikka, ”Becoming-Girl of Writing. Monika Fagerholm’s *DIVA* as Minor Literature”, Kristina Malmio & Mia Österlund (eds.), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society 2016, s. 38–52, <https://doi.org/10.21435/sflit.9>.

och skapande. Kari har förlorat talförmågan och lär sig tala på nytt med hjälp av en rullbandspelare, hon spelar in hyperkorrekta fraser för att höra hur rösten låter.³ Också tillsammans med andra talar hon mest i korrekt, formaliserat språk: ”ordspråk, glosor, Pelle-meningar på den renaste svenska man någonsin har hört i Värtbyhamn med överallt.”⁴ Diva kallar Kari för ”ett hus av ord” som om själva hennes struktur, hennes kropp och bärande delar, är detta strukturerade språk.⁵ Det enda oregerliga med Kari är hennes hår, som växer vilt och är alldeles för lockande för både pojkar och flickor för att Värtbyhamn med omnejd ska tolerera det – och hår är lätt att kapa.⁶ SannaMaria i sin tur parkerar sin syster i skolans teaterskrubb. Hon kallar Kari ett orakel, ”**Kari-metamorfofen-som-ska-bli-fjäril**”, och skapar en suggestiv berättelse med hjälp av sin syster.⁷ Kari är också ”Tredje Hjulet i Barnäktenskapet som **förhållandet** mellan SannaMaria och Sebba döps till”.⁸ För Divas bror Mellanbjörn blir Kari så småningom ett lyriskt motiv.⁹ Med andra ord är Kari ett mer eller mindre fantasiegående motiv i andras berättelser, inklusive Divas egen. Självt är Kari ytterst passiv ända tills hon lämnar sitt rum, går till en telefonkiosk – en plats för kommunikation – och sätter eld på sig själv.¹⁰

Jag återkommer till Kari längre fram – här får kontrasten mellan Diva och Kari illustrera det knippe frågor kring språk och kropp samt den filosofiska kontext mot vilka jag läser romanen. I det följande kommer jag att undersöka relationen mellan kropp och språk i *Diva* och sätta denna i relation till Judith Butler och Rosi Braidotti, två filosofer som representerar olika feministiska stigar: queerteori å ena sidan och könsskillnadsfilosofi å den andra. Kropp och kroppslighet är centrala i bådas tänkande, men de närmar sig tematiken på olika

3. Se t.ex. Fagerholm, *Diva*, s. 231.

4. *Ibid.*, s. 49. Pelle förekommer i räkneexempel i Divas läroböcker, och Diva ger också egna exempel på den traditionella, korrekta pojken Pelle i traditionella, korrekta meningar: ”Pelle är en fitig gosse som läser sina läxor idogt. Pelle säger att han ska bli diplomingenjör när han blir stor”, Fagerholm, *Diva*, s. 20.

5. Se t.ex. Fagerholm, *Diva*, s. 362.

6. Österholm, ”Docklaboratoriet”, s. 53–54.

7. Fagerholm, *Diva*, s. 331–332.

8. *Ibid.*, s. 241.

9. *Ibid.*, s. 326–327.

10. Se t.ex. Fagerholm, *Diva*, s. 242, 320, 439, 444. Se också Kurikka, ”Becoming-Girl of Writing”, s. 42.

sätt. Medan Butlers diskussion går genom språket, placerar Braidotti kroppen i fokus och talar om bland annat förkroppsligande och levd erfarenhet.

Judith Butler hör till de stora namnen i den feministiska filosofins guldålder på 1990-talet, och hennes filosofiska referensram utgörs av bland andra Michel Foucault och Monique Wittig. Rosi Braidotti i sin tur har Luce Irigaray och Gilles Deleuze som främsta filosofiska kontext. Kroppen, språket och relationen dem emellan är centrala i både Butlers och Braidottis tänkande, och de har båda utvecklat detta i ett flertal verk.¹¹ Butler och Braidotti har också gått i explicit dialog med varandra kring bland annat just språk och kropp.¹²

Kanhända ligger det nära till hands att med *Divva* stå mellan Rosi Braidottis och Judith Butlers tänkande och försöka välja analysperspektiv – romanen svarar ju så väl mot båda – eller också låta bli att välja och försöka undvika att halka in i en explicit jämförelse av två filosofer, för att inte tala om en jämförelse där man utifrån *Divva* försöker avgöra vem som har mest ”rätt”. I stället vill jag arbeta enligt en idé om en parallellläsning där också romanen utgör en relevant filosofisk utsaga. Jag tar avstamp i ett tillvägagångssätt som förespråkats av Toril Moi. Hon argumenterar för en läsning som tar sin utgångspunkt i det litterära verket snarare än en på förhand utvald teoretisk eller filosofisk referensram, för att inte låta teorin eller filosofin fungera som en katalysator.¹³ Hon talar om den filosofiska läsningen:

11. Se bl.a. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Second edition. New York: Columbia University Press 2011, s. 24–25; Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge & Malden: Polity 2002; Judith Butler, *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*, översättning till svenska: Suzanne Almqvist, Göteborg: Daidalos 2007; Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London: Routledge 1993.
12. Judith Butler & Rosi Braidotti, "Out of bounds. Philosophy in an age of transition", Rosi Braidotti & Alan D. Schrift (eds.), *The History of Continental Philosophy, vol. 7. After Poststructuralism: Transitions and Transformations*, Durham: Acumen 2010, s. 310; Judith Butler, "Feminism by any other name", *differences* 6 1994:2–3, s. 27–61; Braidotti, *Metamorphoses*, s. 34–54; Rosi Braidotti, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press 2011, s. 131, 140; Judith Butler, *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, översättning till svenska: Karin Lindeqvist, Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag 2006, s. 193–203.
13. Toril Moi, *Revolution of the Ordinary. Literary Studies After Wittgenstein, Austin, and Cavell*, Chicago & London: The University of Chicago Press. Se också t.ex. Toril

För att undvika att litteraturen behandlas som filosofins tjänstefolk ska filosofiska läsningar – vilket jag förstår som litteraturforskning som intresserar sig för filosofi, förstått såväl som en uppsättning frågor som en uppsättning texter – utgå från en tilltro till litteraturens kapacitet att producera vad Stanley Cavell kallar ”klargöranden av filosofisk relevans som filosofin ensam inte helt har fått grepp om”.¹⁴

Vad innebär då en filosofisk läsning av *Diva*? Det finns ett faktiskt samtal mellan Butler och Braidotti, och jag låter *Diva* komma in som tredje part i det, inte bara genom vad protagonisten säger, utan genom att hon säger det hon säger: hon låter sitt trettonåriga jag formulera filosofiska kommentarer som om trettonåriga flickor självklart ges sådan auktoritet. *Diva*, Butler och Braidotti undersöker flick- och kvinnovärande vid samma historiska moment, det sena 1900-talet och den sena postmoderniteten.¹⁵ Jag kommer att visa hur språk och kropp är starkt bundna till varandra – sammanfaller – i *Diva*, såväl tematiskt som textuellt, och relatera romanens kroppsdiskurs till Rosi Braidottis och Judith Butlers tänkande om kroppens plats i språk och kultur. Detta belyser *Diva* som filosofisk roman, men framför allt belyser det *Diva* som gränsgestalt: inte en gränsöverskridande gestalt, utan en gestalt som tar gränsen i besittning och gör den till en existentiell position.

-
- Moi, "The adventure of reading: Literature and philosophy, Cavell and Beauvoir", *Literature & Theology*, 25, 2011:2, s. 125–140; Toril Moi, "Hedda's silences: Beauty and despair in *Hedda Gabler*", *Modern Drama* 56, 2013:3, s. 434–456; Toril Moi, "Hedda's words. The work of language in *Hedda Gabler*", Kristin Gjesdal (ed.), *Ibsen's Hedda Gabler: Philosophical Perspectives*, New York: Oxford University Press 2018, s. 152–173.
14. "To avoid treating literature as philosophy's handmaiden, philosophical readings – by which I understand literary criticism that takes an interest in philosophy, whether understood as a set of questions or as a set of texts – must proceed from a faith in literature's capacity to produce what Stanley Cavell calls 'illumination of philosophical pertinence that philosophy alone has not surely grasped'." Moi, "Hedda's silences", s. 434. Översättning: HL. Moi hänvisar till Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Updated edition. Cambridge: Cambridge University Press 2015, s. xxiii, <https://doi.org/10.1017/cbo9781316286616>.
15. För bredare postmodernistisk kontext, se Hanna Lahdenperä & Kristina Malmio, "Ett brunetternas hjärtlösa skrott'. Postmodernism och parodi i Monika Fagerholms *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) och *Diva* (1998)", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 92, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 814, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2017, s. 151–177.

Diva är Monika Fagerholms andra roman, och det av hennes verk som vid sidan av *Den amerikanska flickan* (2005) varit föremål för mest forskning, framför allt vad gäller *Diva* som (flick)gestalt och *Diva* som en postmodern, genreöverskridande språkvärld.¹⁶ Romanen utspelar sig i ett ständigt nu, men det är ett nu som inbegriper såväl det förflutna som framtiden – romanen börjar med fem prologer och slutar med ett frågetecken, och däremellan berättar den trettonåriga *Diva* fram sin tillvaro. Scener berättas och återberättas, och någon egentlig intrig är svår att fastställa: *Diva* går i skolan, hon strövar omkring i den nybyggda förorten Värtbyhamn med omnejd, hon träffar sin väninna Franses, sin pojkvän Leo och sin älskare, modersmålsvikarien Daniel. Vid sidan om att berätta om sig själv berättar hon om sin poetmamma och sina bröder, om förortslivet, men framför allt om skolkamraten SannaMaria, dennas syster Kari och deras något oroande relation. Och hon berättar hur hon blir Törnrosa, hur hon blir en superhjälte, hur hon klättrar upp till grannflickan längs hennes hår som prinsen till Rapunzel.

Alldeles i början av romanen använder *Diva* frasen ”det enda som hjälper mot tankar är hud” för att placera sig själv i världen:

Och ju mer jag tänker såhär, desto mer blir det omöjligt att räkna. Jag menar inte att det far iväg med mig så att det rationella övergår i det irrationella och därmed visar sin överlägsna kraft, vilket tusen filosofer även påpekat före mig. Men jag är ingen filosof, jag är en flicka som går i skolan. Jag menar att jag gör tvärtom: jag slutar förföra

16. Se t.ex. Alva Dahl, *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*, Skrifter utgivna vid institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet 91, Uppsala: Uppsala universitet 2015, s. 87–107; Pauliina Haasjoki, ”Kaikkivoipaisesti queer: omnipotenssi, seksuaalisuus ja ambivalenssi Monika Fagerholmin *Diivassa*”, Pauliina Haasjoki, *Häilyvyyden liittolaiset. Kerrotaan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*, Annales Universitatis Turkuensis Ser. C Tom. 343, Turku: Turun yliopisto 2012, s. 104–132; Lahdenperä & Malmio, ”Ett brunetternas hjärtlösa skratt”, s. 151–177; Kristina Malmio, ”The new cradle of Western civilization: Hypertexts, global networks, and the Finland-Swedish novel *Diva*”, Jenny Björklund & Ursula Lindqvist (eds.), *New Dimensions of Diversity in Nordic Culture and Society*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, s. 61–78; Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*.

mig med ord, jag räknar det i alla fall. Jag kommer till ett svar. Inte ett enda riktigt svar, för matematiken är precis som den litteratur jag inte är intresserad av, sannolikheten framom sanningen. Matematiken är en enda hypotes.

När jag har kommit till ett svar, så gör jag det där som var min första impuls, hoppar ner dit, till Daniel i vaggan, med ett jättesprång tre meter över golvet, smack, och beblandar mig **med**, med allt jag har och kan, alltså **mufflar** där, högtidligen, i **den västerländska kulturens vagga**.

Blir så **Muffelkrabaten**, som **mufflar**.

Det enda som hjälper mot tankar är hud.¹⁷

Full av lust och begär och längtan står Diva och räknar på avståndet mellan sig själv och den västerländska kulturens vagga, det vill säga avståndet mellan sig själv och hela den europeiska kunskapstraditionen. På andra sidan, i kunskapstraditionen, befinner sig hennes älskare, lärarvikarien Daniel. Samtidigt är den västerländska kulturens vagga en betydligt mindre högtidlig företeelse än namnet antyder – det är Daniels sovsäck som han i ett anfall av uppsluppenhet namngett.¹⁸ Den västerländska kulturens vagga: En sovsäck där en lärare och hans trettonårige elev har en sexuell relation. En urgammal berättelse om den väldigt unga flickans plats i världen, om det som världen värdesätter hos henne.¹⁹

Avståndet mellan Diva och sovsäcken må vara kort, men det mentala avståndet är desto längre: ”tusen saker, bekanta saker, historia, kultur och våra respektive personligheter, samt åldersskillnaden [...] **stunden när förälskelsen övergår i kärlek.**”²⁰ Det hela bildar naturligtvis en hopplös uträkning med ett svar som verkar vara varken

17. Fagerholm, *Diva*, s. 16–17. Se också Dahl, *I skriftens gränstrakter*, s. 97–99.

18. På s. 14 och 67 i Fagerholm, *Diva*, säger Diva explicit att det är Daniel som gett sovsäcken dess namn, men på några ställen (se bl.a. s. 96, 279) säger Diva att ”vi” eller ”ni” döpt sovsäcken. Det är dock klart att namnet är kopplat till Daniel – när Diva använder sovsäcken ensam säger hon ”den västerländska kulturens vagga som sovsäcken eventuellt inte heter mer”, Fagerholm, *Diva*, s. 265.

19. För diskussion kring sovsäcken som ett uttryck för romanens parodiering av ett manligt kodat kunskapsideal, se Lahdenperä & Malmio, ”Ett brunetternas hjärtlösa skratt”, s. 169. Sovsäckens namn behandlas också i Kurikka, ”Becoming-Girl of Writing”, s. 48–50.

20. Fagerholm, *Diva*, s. 16.

intressant eller relevant. I stället går Diva från ord till handling, och med tremeterssprånget till Daniel överbryggas Diva både matematik och (en viss typ av) litteratur, både det naturvetenskapligt rationella och det skapande. Med sin kropp överbryggas hon orden, allt det som lägger sig som ett täcke över verkligheten – och hon överbryggas ”tusen filosofer”.

För att nå det hon uppfattar som verkligheten bortom berättelserna och orden tar Diva alltså till det kroppsliga. Hon uttrycker en miss-tänksamhet mot språkets möjligheter i allmänhet och litteraturens i synnerhet. Och när språket inte räcker till, eller inte gör det hon vill att det ska göra, är det kroppen som hjälper henne att lösa upp knuten hon är upptagen av. Sovsacken må vara namngiven av Daniel och ett sätt att ironisera över hans syn på sig själv, men eftersom Diva tar upp såväl filosofi, historia och kultur som deras personliga omständigheter synliggör hon också sig själv i relation till allt detta. Vilken är hennes plats i världen? Hur passar hon in i systemet? Måste hon över huvud taget passa in i systemet, kanske hon kan skapa ett eget?

Huden och beröringen är alltså ett sätt att fysiskt förankra en gestalt mitt i Divas inte sällan högt flygande resonemang. Här är det kroppsliga något välkommet, något som hjälper. Judith Butler resonerar också kring kroppen i förhållande till andra människor, men i hennes tänkande är vi *utsatta för* snarare än *räddade av* andra människor. Eftersom kroppen, liksom könet, är diskursivt definierad är den heller aldrig helt och hållet under individens kontroll:

Trots att vi kämpar för rätten till våra egna kroppar, är själva kropparna vi kämpar för aldrig någonsin enbart våra egna. Kroppen är redan från första stund överlämnad till de andras värld, den bär deras prägel, den formas i det sociala livets smältdegel och det är först senare, och med viss tveksamhet, jag gör anspråk på den som min.²¹

21. Butler, *Genus ogjort*, s. 40–41. ”Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension; constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine. Given over from the start to the world of others, bearing their imprint, formed within the crucible of social life, the body is only later, and with some uncertainty, that to which I lay claim as my own.” Judith Butler, *Undoing Gender*, New York & London: Routledge 2004, s. 21.

Kroppen ägs alltid delvis av omvärlden, eftersom det är omvärlden som läser och accepterar – eller låter bli att acceptera – en kropp som konad på ett visst sätt. Samtidigt innebär detta definierande också att vi blir till i samspel med andra. Butler talar här om något betydligt mera abstrakt än beröring, men båda synsätten förenas av kroppen som ett sätt att mötas, vare sig det är positivt eller negativt. Också Rosi Braidotti menar att kroppen får en betydelsebärande kraft i mötet med andra, men hon kallar kroppen för ett affektivt fält och en tröskel för transformationer.²² Detta Deleuzeinspirerade sätt att beskriva kroppen är också en beskrivning av den mängd diskursiva sammanhang vi existerar i som sociala varelser. I förstone är den braidottiska kroppen alltså lik den butlerska i att den på ett eller annat sätt ständigt skapas i interaktionen med andra människor. I Braidottis fall skapas kroppar också i interaktionen med andra levande varelser. Butlers och Braidottis argumentationer har olika syften och utgångspunkter, men kroppen blir betydelsebärande i och med att den är ett gränssnitt, en förbindelselänk, mot världen såväl i *Diva* som hos Butler och Braidotti.

Vad menar vi då vi när vi talar om kroppen som koppling till andra och om relationen mellan kropp och subjektivitet? Eller, för den delen, vad menar vi när vi talar om kropp? Tutta Palin påpekar att också själva begreppsliggörandet är ett strategiskt val: Är kroppen en biologisk-anatomisk eller kemisk organism, ett redskap, en symbol? Ett problem, en kraftkälla, en metafor? Om det kroppsliga avvisas är det alltså inte själva kroppen som avvisas, utan en specifik definition som kan vara aldrig så självklar eller aldrig så ideologisk.²³ Än mer abstrakt blir frågan när vi talar om kroppslighet. Handlar det om att förnimma med eller genom kroppen – eller om det som kan förnimmas med eller genom den? Om kroppens plats i andras blickar, kroppen som verktyg för politik? Och hur ska vi läsa kroppen i ett skönlitterärt verk, vilka dimensioner räknas som kroppsliga?

22. Braidotti, *Nomadic Subjects*, s. 24–25.

23. Tutta Palin, "Ruumis", Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, Jyväskylä: Vastapaino 1996, s. 225–244.

Freja Rudels ställer liknande frågor när hon läser Lyra Ekström Lindbäck och Hannele Mikaela Taivassalo: "Vad låter sig berättas? Vilka kroppar och kroppsliga erfarenheter får plats inom de narrativa mönster vi har att tillgå?"²⁴ Rudels filosofiska kontext består delvis av Braidotti, men hennes problemformulering gäller begär och blivande som ett sätt att utforska berättande snarare än kroppslighet i sig. Det jag tar med mig är Rudels iakttagelse att det i en roman handlar om berättad kroppslighet: I *Diva* skiktas kroppslighet i flera berättelselager, den grundläggande berättade kroppsligheten som Rudels nämner, men också *Diva* som berättar sin egen kropp, *Diva* som berättar de andra gestalternas kroppar och *Diva* som berättar sig själv och andra genom kulturella representationer.

Diva beskriver och kommenterar olika språkliga situationer och deras sammanbrott, också då romanen till synes är upptagen av olika former av kroppslighet, kanske till och med i synnerhet då. På en konkret textuell nivå är gestalternas kroppar inget läsaren får veta särskilt mycket om. *Diva* berättar om gestalternas förhållanden, tidvis till och med om deras tankar och känslor, men just inget om hur de ser ut – *Diva* ger dem inga kroppar, inget utseende och inga kroppsliga attribut, med några undantag. *Divas* äldsta bror Storabjörn är mer konkret kroppslig till och med i jämförelse med *Divas* älskare, men också här är utseendet sekundärt. Han är visserligen stor och stark och eventuellt fysiskt farlig, men det som kännetecknar honom är doften:

Jag nosar på bror Storabjörn. Men försiktigt, för med bror Storabjörn nära i en dylik situation måste man vara noga med att inte göra en fel rörelse. Storabjörn: stor och stark och oljig, Storabjörn är läder, luktar läder och ett rakvatten som heter Old Spice som används mest av gamla gubbar men när Storabjörn har det på sig är lukten det godaste jag vet eller hur det nu ska uttryckas. Storabjörn är **björn**, det är det jag menar.²⁵

24. Freja Rudels, "Gränsöverskridande blivanden. Begär, berättande och etik i Lyra Ekström Lindbäck's *Ett så starkt ljus* och Hannele Mikaela Taivassalos *In transit*", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 94, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2019, s. 29.

25. Fägerholm, *Diva*, s. 81.

Hennes förhållande till bröderna, och särskilt Mellanbjörn, är över huvud taget väldigt fysiskt: de slåss, de sover i samma säng, de äter tillsammans, de har samma ursprung: ”Upprinnelsen är hud. Upprinnelsen är hård hud. Björnlabbar, björnhår. Upprinnelsen är hud.”²⁶ Bröderna är människor hon säger sig höra ihop med, till och med så pass att de är av samma slag. Tillsammans är de björnar, det vill säga en alldeles egen kategori som utgörs av bara dem.²⁷ Det är ett alldeles specifikt slags kroppslighet som bara de delar, i grunden ett slags valpig och okomplicerad fysisk närhet som i den verkliga världen kompliceras till hatkärlek.

Diva beskriver inte heller sitt eget utseende mer än i tämligen allmänna ordalag. Hon säger sig ha långt, ljust hår, gröna ögon och b-kupa.²⁸ Hon är ”cocacolaflaskeformad”, hon säger: ”Min kropp sväller ut på rätta ställen. Jag är så proteinstinn att jag kunde vara galjonsflicka på en fiskleveroljeflaska.”²⁹ Jämfört med hur Storabjörn beskrivs innehåller denna utsaga ett avstånd – här, inför skolsköterskan, talar Diva i klichéer och reklamcitat. Hon beskriver sig själv som den perfekta tonårsflickan som uppfyller traditionella skönhetsnormer. I umgänget med Storabjörn skildrar hon hans individuella kroppslighet, hon använder flera sinnen och beskriver de saker som gör honom till just Storabjörn för henne. Sig själv beskriver Diva i kontrast till det skolsköterskan kallar Twiggytypen, ett smalt och androgynt 1960-talsideal, och framkallar i stället en kvinnotyp som för tankarna till filmglamour à la Anita Ekberg. Med andra ord gör hon sig begriplig genom välkända representationer, men därmed skapar hon också avstånd: vi vet vilken typ hon är, vilken berättelse vi ska placera henne i, men det är också allt vi vet. Detta är ingen förnimmelande kropp, det är ett sätt att synliggöra vilka kroppar och kroppsliga kontexter som är kulturellt begripliga.

26. Ibid., s. 398.

27. Ibid., t.ex. s. 239.

28. Ibid., s. 44, 380.

29. Ibid., s. 44.

Kulturell begriplighet är centralt i Judith Butlers tänkande kring kön och kropp, vilket syns redan i den dubbeltydiga titeln *Bodies That Matter* från 1993. Det handlar om *matter* som i materia, substans – hennes föregående bok *Genustrubbel* fick kritik för att den försummade kroppen som materia, försummade smärta, organ, sjukdom, och att bemöta denna kritik är ett av bokens explicita syften.³⁰ Men det handlar också om vilka kroppar som räknas och har betydelse (*matter*), som får existera, och det är här kärnan i Butlers tänkande kring kroppen ligger.

När Butler säger att kroppen är diskursivt konstruerad talar hon för det första om att vi behöver språket för att kunna hantera kroppen tankemässigt. I *Genustrubbel* frågar hon: ”Finns det någon ’fysisk’ kropp före den perceptuellt uppfattade kroppen? Denna fråga är omöjlig att besvara.”³¹ En perception är i sig inte en språklig företeelse, men det Butler hänvisar till är vår uppfattning om fysiska attribut som något som tycks ”finnas där, på andra sidan språket, omärkta av ett socialt system”. En i sig osammanhängande uppsättning attribut tolkas sedan som en enhetlig kategori när den blir läst genom den både diskursiva och perceptuella företeelsen kön.³²

I *Bodies That Matter* går Butler ändå med på att denna ”fysiska” kropp som känner njutning och smärta finns. Det är alltså inte så att njurar och livmödrar och hår inte skulle existera, men vi kan inte hantera dem utan att hantera dem språkligt. Och denna språkliga hantering är aldrig neutralt beskrivande, utan skapar det den benämner. När förlossningsläkaren säger ”det är en flicka!” är frasen den första

30. Butler, *Bodies That Matter*, s. ix–xii. Se också Butler, *Genustrubbel*, s. 21–33; Sarah Salih, *Judith Butler*, London & New York: Routledge 2002, s. 11, 143–147. Kritiken har till viss del kvarstått också efter *Bodies That Matter*, se t.ex. Toril Moi, *What is a Woman? And Other Essays*, Oxford: Oxford University Press 1999, s. 47–51; Braidotti, *Metamorphoses*, s. 44–52.

31. Butler, *Genustrubbel*, s. 188. ”Is there a ’physical’ body prior to the perceptually perceived body? An impossible question to decide”, Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge 1999, s. 146.

32. Butler, *Genustrubbel*, s. 187. ”Physical features’ appear to be in some sense *there* on the far side of language, unmarked by a social system”, Butler, *Gender Trouble*, s. 145.

i en lång rad av performativa utsagor, en process, som skapar kroppen och gör den kulturellt begriplig. Butler menar att materia alltid är materialiserat, vilket är ett sätt att säga att kroppen inte är en yta eller en plats där något händer, utan något som stabiliseras över tid, genom upprepning och en diskursiv kontext.³³ Det är denna diskursiva kontext där kvinnor är kvinnor och älskar män som är män och vice versa – den normerande heterosexuella matrisen – som utgör ramarna för vilka kroppar som räknas. Detta innebär naturligtvis att det finns kroppar som inte passar in i systemet: homosexuella kroppar, kroppar med funktionsvariation, olika slags *drag*. Flickor som inte är som flickor ska vara, kroppar som inte är som kroppar ska vara, kroppar som utmanar gränserna för det mänskliga. Dessa är nödvändiga för att upprätthålla systemet, eftersom de synliggör gränserna för det acceptabla. Det är här litteraturvetaren Natalie Wilson ser en radikal materialitet: ”Medan Butler ofta undersöker kroppen som diskursivt beskaffad, insisterar hennes teorier om abjektion på en *materiell* kropp som, genom själva sin materialitet, kan verka politiskt subversivt.”³⁴ Wilson placerar visserligen den diskursivt konstituerade kroppen som motvikt till ”verklig” materialitet på ett potentiellt problematiskt sätt: *Varför* och *hur* skulle de kroppar som inte passar i systemet vara så att säga mer materiella än de som passar in? Måste vi inte hantera också dem språkligt, med samma normerande språk som vi hanterar alla kroppar? Eller krävs det något annat, eftersom våra språkliga verktyg inte passar? Dock kan man tänka sig att människor som av en eller annan anledning inte blir lästa enligt rådande normer definieras utgående från sina kroppar på ett annat sätt än män och kvinnor som passar in i matrisen.

I Butlers fråga om det finns en fysisk kropp före den perceptuellt uppfattade kroppen ingår ett antagande om en splittring mellan kropp och språk, vilket Braidotti tar fasta på. Hon vill inte ta sig an frågan

33. Butler, *Bodies That Matter*, s. 9.

34. ”[W]hile Butler often explores the body as discursively constituted, her theories on abjection insist on a *material* body that, through its very materiality, can serve as politically subversive.” Natalie Wilson, ”Butler’s corporeal politics: Matters of politicized abjection”, Margaret Sönsner Breen & Warren J. Blumenfeld (eds.), *Butler Matters. Judith Butler’s Impact on Feminist and Queer Studies*, Hampshire & Burlington: Ashgate 2005, s. 166. Översättning till svenska: HL.

utifrån denna splittring, utan för henne finns kroppen med hela tiden, som en utgångspunkt.³⁵ Det är i kroppen hon förankrar sitt tänkande. Dels handlar det om vad hon kallar "radikal immanens", att alltid placera tänkandet i kroppen, tänka genom kroppen snarare än bort från den,³⁶ dels – eller följaktligen – handlar det om att subjektet per definition är knutet till kroppen och därmed könat. Braidotti ser kroppen som en punkt där det symboliska, det sociologiska och det fysiska möts. Det är alltså med kroppen vi möter världen, och det är genom den som världen först tolkar och sedan kategoriserar oss. Detta tolkande i sin tur sker tack vare och genom det symboliska, genom kulturella kategorier, normer och bilder, utan att ändå vara reducerat till det, vilket möjliggör förändring.³⁷

Braidottis resonemang kring kroppen är mångfasetterat, eftersom hon både betonar förkroppsligande och levd erfarenhet och konstaterar att kroppen inte är biologisk substans, utan ett spel av krafter, makt, intensiteter. Hon gör skillnad mellan subjektets kroppsliga materialitet och naturlig, biologisk materialitet för att undvika att tala om kroppen som essens och som något biologiskt determinerande. Braidotti talar, liksom Butler, i foucaultska termer av makt: *potestas* är maktens negativa uttryck som förbjuder och tvingar medan *potentia*, den positiva motsvarigheten, möjliggör och styrker.³⁸ Kroppen är alltså den punkt där olika former av maktspel äger rum: både det begränsande och det befriande, både normerande kategorisering och möjligheter att destabilisera dessa kategorier.

Också Diva belyser svårigheten att sätta ord på kroppsligheten utanför det begripliga. När Diva talar om sin egen kropp utan representationer och klichéer sker det indirekt och när språket alldeles handgripligen har slutat fungera – eller eventuellt för att språket aldrig riktigt haft en funktion. Hennes sammandrabbningar med bröderna är rejäla, så pass att Storabjörn slår henne medvetlös och hon "får på käften om och om igen" av Mellanbjörn.³⁹ Ibland är det hon som är arg och blir övermannad, men inte sällan är det bröderna som plöts-

35. Jag är Salla Aldrin Salskov tacksam för denna poäng.

36. Braidotti, *Metamorphoses*, s. 5.

37. *Ibid.*, s. 20–22.

38. *Ibid.*

39. Fägerholm, *Diva*, s. 46. Se också s. 45, 129, 189–190, 304–305.

ligt blir rasande eller vill begränsa henne. I en scen som upprepas har Storabjörn släpat in Diva i badrummet och gnidit in grön karamellfärg i hennes hår, och när hon får syn på sig själv i spegeln stannar hon upp: "Hejdar mig. Jag SER och måste stirra på mig själv i spegeln i en evighet. **Hon är så vacker, hon är ett träd.** Håret reser sig, grönt och spretande i spegeln."⁴⁰

Diva noterar sitt utseende, men i tredje person och via sin spegelbild. Inför sig själv kan Diva inte begripliggöra sin kropp med hjälp av representationer, och hon kan inte heller beskriva den som sin egen, utan går över i att berätta om en hon. På olika sätt talar Diva alltså om sin kropp utifrån. Det tar sig uttryck i dels det ironiska avståndet då hon beskriver sig själv för andra gestalter i romanen, dels hur hon (antar att hon) tar sig ut i deras ögon, denna vackra främling i spegeln. Det är som om språket inte fungerar för att beskriva den egna kroppen, som om kroppen bortom bilderna är svår eller omöjlig att ringa in.

I en annan variant av slagsmålsscenen konstaterar Diva att hon är vacker men att hon inte ser sitt ansikte: "**Den Utan Ansikte. / Där skönhet är**".⁴¹ Här är det som om också skönheten är något som lagts på henne utifrån, något hon inte kopplar ihop med sig själv och som därmed gör gestalten i spegeln till någon annan. Samtidigt har Diva alltså inga problem med att lägga ut texten om sin egen förträfflighet på alla områden, också utseendemässigt, men då sker det med ett ironiskt avstånd som hos skolsköterskan.

Diva placerar sig själv i och benämner positioner som uppfattas som traditionellt och attraktivt feminina, som inför modersmålsvikarien och blivande älskaren Daniel när han precis börjat arbeta på Divas skola. Inför skolsköterskan, inför Daniel, och i otaliga fall inför läsaren, beskriver hon sig själv, men i passagera som handlar om gestalten med det gröna håret, "frostträdet", ser hon sig själv – inte bara som någon annan, utan som *något* annat. Det Diva gör är alltså att kretsa kring gränserna för den begripliga kroppen och utmana gränserna för diskursiv konstruktion. Det är som om hon försöker se sig själv bortom kulturellt acceptabla kvinnobilder och bortom sitt vanliga (förvisso ovanliga) språk. Men, det hon ser är hud och yta. Hon ser

40. Ibid., s. 46, 306. Se också s. 15–16.

41. Ibid., s. 306.

inte sig själv – hur skulle hon någonsin kunna göra det? – när hon tittar i spegeln, hon ser sin spegelbild. Om man hävdar att hon inte kan se och formulera sig själv gör man samtidigt ett antagande om att det finns något som hon borde kunna se eller åtminstone något hon skulle vilja få syn på. *Diva* ger inget svar på hur det ligger till, men problematiserar dels språkets möjligheter, dels dess förhållande till kroppen.⁴²

KROPPSLIGA LÖSNINGAR PÅ SPRÅKLIGA PROBLEM

Förutom under slagsmålen existerar *Diva* i sin kropp när hon är tillsammans med Daniel eller Leo, som båda representerar konventionell högkultur och bildning, Leo med sin förkärlek för fransk film och Daniel i egenskap av humanist, ett slags självmedveten borgerlighet med intellektuella pretentioner.⁴³ Särskilt tydlig blir diskrepansen mellan kroppen och det kultiverat cerebrala i förhållandet till just Daniel, som får *Diva* att känna både lust och kärlek. På en vandring genom skogen docerar Daniel om naturen, medan *Diva* kämpar med den alldeles konkret:

[...] svetten rinner i stövlarna och klafs klafs på torr sprakande mark så att det känns som om all skog skulle brytas sönder under ens stövelbeklädda fötter. Stora svarta stövlar, säkert 2 storlekar för stora, för att medge ett ordentligt klafs. [...] Förklarar Daniel, jag klafsar på, hur än dessa krybblingar bevisligen krybblar på min kropp under heta friluftskläder, i mitt hår och i min hårbotten.⁴⁴

Båda rör sig i samma skog, men Daniel är upptagen med att tala och *Diva* med att förnimma. Det är också kroppsligheten *Diva* använder

42. Tematiken kring subjektets svårighet att berätta sig själv är central hos Butler, se t.ex. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York: Fordham University Press 2005, s. 3–40.

43. Se Hanna Lahdenperä, "Reading fiction and/as theory. Monika Fagerholm's *DIVA* as a Barthesian text and feminist theory", Kristina Malmio & Mia Österlund (eds.), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society 2016, s. 59–61, <https://doi.org/10.21435/sffit.9>; Lahdenperä & Malmio, "Ett brunetternas hjärtlösa skratt", s. 167–169.

44. Fagerholm, *Diva*, s. 12.

som vapen när Daniel på humanistmanér vill resonera i stället för att känna. När Daniel tycker att de måste tala om sitt förhållande är Divas reaktion inte bara ordlös, den hindrar henne alldeles konkret från att säga något alls: hon stoppar hans fingrar i munnen och suger på dem.⁴⁵ Det är också ett effektivt sätt att tysta Daniel ”mitt i en av Daniels meningar i historien om Daniels liv”.⁴⁶

Divas vidlyftiga sexualitet till trots utspelar sig romanens mest sinnliga scener oftast när Diva är ensam i teaterskrubben eller kartrummet. Hon tar på sig en luciakrona, tänder ljusen och känner hur stearinet ”rinner ner i hår och hårbotten och vidare i rännilar i pannan. Det är skönt, det heta och det brännande, en ilning genom kroppen; det är **lilla döden**”.⁴⁷ Här, när Diva beskriver kroppsliga förnimmelser, fungerar språket och beskrivningen alldeles utmärkt, och Diva berättar utan ironiserande avstånd. I dessa scener är publiken och världen närvarande trots att Diva är alldeles ensam, dels genom de rum hon valt och dels genom att hon intar Luciarollen, inte bara rollen som det jungfruliga helgonet, utan också som skolans vackraste och mest populära flicka som ska uppträda inför en beundrande publik. Men, även om kontexten påminner om en teoretiskt existerande publik gäller beskrivningen inte hur hon tar sig ut, utan hur hennes kropp känns.

Om språkets sammanbrott leder till slagsmål i en kontext, kan det kroppsliga också fungera som en lösning när språket inte längre räcker till för det man behöver uttrycka:

Gå igenom det gamla alfabetet nu, bokstäver och ord och definitioner som du kommer att glömma eller svälja ner. Spotta ut. Eller tugga, svälja ner. All mat som kommit, kommer i din väg, har du ätit, ska du äta även i fortsättningen.⁴⁸

Så siffrorna – ett ögonblick i världshistorien också denna fråga – siffrorna, vad är det för vits med dem? Man kan lika gärna ÄTA dem. Där står man sen och käkar papper på sin egen skolgård.⁴⁹

45. Ibid., s. 66.

46. Ibid., s. 272.

47. Ibid., s. 21.

48. Ibid., s. 297.

49. Ibid., s. 274.

Det Diva gör i det första citatet är att uppmana ett du att bereda plats för nya bokstäver, alfabet, definitioner och meningssammanhang. Barndomens "[arkiv] över de delvis vilda åren, inte nedtecknat, men scener" ska gås igenom för att inte tynga framtiden.⁵⁰ Men, hon säger också att detta är något man ska göra även i fortsättningen. Att bearbeta, ta till sig eller förkasta verkar vara en ständig process. Men, precis som i det andra citatet är det också en lösning då något inte gått som planerat. Här går Divas resonemang från metaforen till att konkret "käka papper": Hon säger sig vara arg på allt och alla, inget är som förut och framtiden är mörk. Hon har löst skolans ekvation, det vill säga hur skolan och tillvaron i den fungerar, och skulle vilja visa den för någon likasinnad, men det finns ingen som kan beundra hennes stiliga uträkningar. Vad är det då för vits med att (försöka) tala? Man kan lika gärna äta upp alltsammans, bli av med det.⁵¹

KROPPEN MOT VÄRLDEN

Detta att bearbeta, ta till sig eller förkasta bilder i ständig process går igen i Rosi Braidottis tänkande. Hon formulerar en strategi för att skapa ett nytt kvinnligt subjekt genom det hon kallar genomarbetning (*working through*).⁵² För att dekonstruera bilden av kvinnan – Kvinnan – går Braidotti till Luce Irigarays version av mimesis: Kvinnor ska återta representationer och diskurser där Kvinnan har blivit reducerad, avskriven eller utestängd, det vill säga dekonstruera en (maskulin) definition av kvinnan som den Andra. Detta sker genom att kvinnor utsätter sig för dessa stereotypa definitioner en gång till, men med lekfull variation och utan att låta sig reduceras till dem:

50. Ibid., s. 297.

51. Se Mary Russo om Michail Bachtin och den groteska kroppen: Det abstrakta, cerebrala, intellektuella degraderas till materia som sedan tas in i kroppen. Och, denna kropp som uppfyller skönhetsnormer – kroppen som tempel – öppnar sig och släpper in världen genom munnen som äter. Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, New York & London: Routledge 1995, s. 8–9.

52. Freja Rudels talar om att en "karaktär iscensätter en systematisk genomgång" i sin avhandling *I berättandets makt. Om tre romankroppar av Per Olov Enquist*, Åbo: Åbo Akademi förlag 2016, s. 170. Jag använder genomarbetning, eftersom det är ett aktivare begrepp som starkare visar på den förändring som *working through* syftar till. Det handlar inte om att sortera sig igenom ett kartotek av representationer, utan om att inta, anta, bearbeta och förändra.

Irigaray konstaterar att man skall anta rollen som kvinna *avsiktligt*.⁵³ På detta sätt synliggörs både själva definitionsprocessen och det faktum att kvinnor inte helt och hållet är inlemmade i systemet, eftersom de kan härma det utifrån.⁵⁴

För Braidotti är upprepning, parodi och pastisch inte nog – för att genomarbetning ska vara meningsfullt krävs också intention och medvetenhet. Syftet är att återta representationer av kvinnor så som de kodats i språk, kultur, vetenskap etcetera. Att härma och upprepa representationer leder till förändring, eftersom det feminina, så som det upplevs och uttrycks av kvinnor, än så länge är orepresenterat. Genomarbetning var från början ett könsskillnadsprojekt, eftersom det ifrågasätter upplysningens maskulina universalsubjekt och i stället anför ett könat, kvinnligt subjekt som inte är definierat genom det maskulina.

Genomarbetning är också ett kroppsligt projekt, eftersom det som kodats i kultur och kunskap under generationer också har internaliserats – ”skrivits in”, ”tatuetsats” – i såväl själ som kropp. Det är i glappet mellan institution eller representation (Kvinna) och erfarenhet (kvinna) som ett feministiskt återtagande eller omdefinierande av subjektet är möjligt. Här ställer Braidotti upp det virtuella feminina (*the virtual feminine*) som kontrast till Kvinnan som det fallogocentriska Andra, ett slags det Andras Andra. Virtuellt innebär i det här sammanhanget ”en process och ett projekt” i motsats till något förutbestämt eller givet. Med andra ord ska den fallogocentriska Kvinnan inte ersättas av en motsvarande, kvinnodefinierad monolit, utan av ett subjekt som per definition ständigt förändras och utvecklas.⁵⁵

Braidotti säger inte explicit att genomarbetning är något vi väljer att göra, men hon talar om genomarbetning som en feministisk strategi, just som ett återtagande och omdefinierande. Därmed inte sagt att kvinnor kan slänga av sig den fallogocentriska bilden av Kvinnan i en handvändning och fria vandra mot solnedgången. De kulturella berättelser vi – oberoende av kön – har om samhälleliga och sociala kategorier sitter trots allt djupt. Braidotti talar också om det imaginäras

53. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, översättning till engelska: Catherine Porter & Carolyn Burke, Ithaca, New York: Cornell University Press 1977, s. 76.

54. *Ibid.*, s. 76.

55. Braidotti, *Metamorphoses*, s. 25–27.

djupa strukturer och konstaterar att man inte byter sådant på samma sätt som man byter kläder, det är snarare som att ömsa skinn.⁵⁶ Processen kräver försiktighet och tajmning för att vara bestående, och här talar Braidotti på individnivå. Det gemensamma, politiska projektet finns där, men genomarbetning sker också hos enskilda kvinnor.⁵⁷

SPRÅK OCH KROPP SAMMANFALLER

När Diva talar om cococolaflaskor och naturlig skönhet är hon kulturellt begriplig, men också begriplig för sig själv. När hon är missnöjd med prinsessans roll i sagan kan hon skriva om den.⁵⁸ Romanen *Diva* sätter representationer ur spel genom att skapa ironiskt avstånd till dem och visa på hur protagonisten förväntas passa in i dem. Den centrala begreppsupplösningen sker dock på ett mera grundläggande plan; bilden av tonårsflickan som gemenskapstörstande, ytlig och utan kulturellt kapital möts av en Diva som berättar hur hon skiljer sig från den gängse bilden. Och detta att hon berättar hur hon är annorlunda i stället för att vara annorlunda är att explicit ta sig detta utrymme, att ge sig själv, som tonårsflicka, aktörskap i stället för att lämna över tolkningsföreträdet till någon annan.

Romanen *Diva* visar också på svårigheten i att skapa nya representationer, att existera utanför allt det som kodats i såväl kultur som kropp. När Diva inte är cococolaflaskeformad, utan ser sig själv i spegeln, denna spegelbild som är det närmaste hon kan komma att verkligen se sig själv, är det något främmande som möter henne. Det finns inga färdiga bilder att ta till. Bilderna av en vacker flicka eller kvinna är välbekanta, men Diva i spegeln, bortom de kulturella kvinnobilderna, är något fortfarande obeskrivet. Det är här språket slutar samarbeta och hon är tvungen att övergå till tredje person och till en icke-mänsklig kropp.⁵⁹

56. Braidotti, *Nomadic Subjects*, s. 79, 289.

57. Om utrymmet tillät skulle Judith Butlers tänkande om performativitet tillföra ytterligare en dimension: Vi är inte män eller kvinnor, menar Butler, utan vi gör våra kön genom upprepade, stilsierade handlingar som sammantaget skapar en bild av ett essentialistiskt, biologiskt betingat kön. Judith Butler, *Genustrubbel*, s. 77–89.

58. Fagerholm, *Diva*, s. 171.

59. I denna rörelse bort från de kulturella bilderna av kvinnor aktualiseras dels naturen

I en central scen *sammanfaller* dock språk och kropp. Diva och väninnan Franses avlivar den gamla och sjuka hunden Texye, som Diva är väldigt fäst vid och vars betydelse understryks på själva boksidan av små hundvinjetter vid kapitelrubrikerna. Texye har varit startpunkten för Divas och Franses relation, men också en konkret och kravlös fysisk närvaro – detta med att hud hjälper mot tankar figurerar också i samband med hunden.

Vi begraver hunden i en på förhand grävd grop i skogen. Någon har stött upp den med spett. Eventuellt Franses. Nej. Det händer inte. Jo. Det händer. **Händer.**

HÄNDER.

Vi lämnar skogen. Franses tar min hand.

Låter Franses ta min hand.

Vid tillfälle drar jag undan den.

Hand-lös Franses.

Behåller **handen** för mig själv.

Min hand. Mina händer.

HÄNDER.

Som om det var ett ställningstagande.⁶⁰

Divas idiom är egenartat romanen igenom, men i denna passage rör sig både språket och raderna på pappret mot det poetiska på ett för romanen unikt sätt. Varken språk eller kropp betar sig riktigt som de ska: händer händer, när Diva drar undan sin hand blir Franses handlös. Det tematiska och det textuella sammanfaller när något betydelsefullt men svåromfattat, beröringen finns där men bromsar ingenting och det hemska fortsätter att hända. Betydelse-trafiken flyter ut såväl på boksidan som innehållsmässigt. Den skiftande betydelsen hos ordet ”händer” kan läsas som en illustration av Divas plötsliga vilshenhet. Romanen *Diva* framställer kroppen som något att ta till när orden tar

som en befrielse eller flykt från kulturen, dels idén om den monstruösa kroppen som utmanar gränserna för det rent mänskliga. Se t.ex. Margrit Shildrick, *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications 2002, s. 9–11, 28–31.

60. Fagerholm, *Diva*, s. 302.

slut, men här börjar betydelsesambanden svaja betänkligt. Relationen till Franses når sin upplösning just här, och förlusten av hunden innebär också en identitetsförändring. Diva har kunnat vara "flickan med hunden" i grannskapet tack vare Texye, och hundens död är början på slutet av den gränslösa barndomen. Också rent strukturellt tar barndomen slut här. Romanens följande del, "III Docklaboratoriet, II, III. (en bonusberättelse ur framtiden)", skildrar Karis fjärilsmetamorfos och slutliga undergång, och i de två sista delarna lösgör sig Diva från Värtbyhamn med omnejd.

På romanens allra sista sida förenas Diva och Kari. Diva tar sig in till Kari längs brandstegen och lindar in sig i Karis långa, långa hår. Romanen slutar med ett frågetecken, men inte med en regelrätt fråga. I stället är frågetecknet ett slags avvisande: "Men vad då, rädsla?" Frostträdet som har hjälpt mot rädslan, *bilden* av Frostträdet, har förlorat sin betydelse, om inte för alltid så åtminstone just här. Varken Diva eller Kari talar. Diva är hela tiden den aktiva men säger: "Kari och jag. Vi är båda mycket vakna."⁶¹ Därmed pekar hon på en samstämmighet. De förenas i en sinnlig tystnad – där språket tar slut tar kroppen vid.⁶²

Att läsa romanen *Diva* sida vid sida med Braidotti och Butler visar att romanen aktualiserar frågor om språk och kropp som är centrala för båda filosoferna, och romanens tolkningsmöjligheter synliggör beröringspunkter mellan dem. Diva som gestalt är inte bara "performativ" och språklig, hon är även kroppslig, vilket illustrerar romanens sätt att behandla gränser. I min läsning befinner sig Diva

61. Ibid., s. 445.

62. Iakttagelsen att kategorier går in i varandra i *Diva* har gjorts tidigare, i olika kon-
texter. Åsa Stenwall konstaterar att "[i] Divas universum gäller inte antingen-eller
utan både-och" och själv har jag gjort en liknande iakttagelse gällande plats och rum i
Monika Fagerholms romanproduktion som helhet. Åsa Stenwall, *Portföljen i skogen.
Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*, Helsingfors:
Schildts 2001, s. 208; Hanna Lahdenperä, "'The world in a small rectangle.' Spati-
alities in Monika Fagerholm's novels", Kristina Malmio & Kaisa Kurikka (eds.),
Contemporary Nordic Literature and Spatiality, Cham: Palgrave Macmillan 2019,
s. 257–276, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-23353-2>. Se också Kristina Malmio,
"Phoenix-Marvel Girl in the age of *fin de siècle*. Popular culture as a vehicle to
postmodernism in *Diva* by Finland-Swedish author, Monika Fagerholm", Leena
Kirstinä (ed.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, Studia Fennica Litteraria
6, Helsinki: Finnish Literature Society 2012, s. 72, <https://doi.org/10.21435/sffit.6>.

på gränser snarare än ägnar sig åt gränsöverskridande, eftersom det senare innebär att själva gränsen förblir utforskad som existentiell position. Genom att vara mittemellan olika klassifikationer, olika kulturella positioner, belyser Diva socialt sanktionerade positioner och hur de är konstruerade, vilka överträdelser som är acceptabla och vilka som är eftersträvansvärda.

Till detta hör romanens fantastiska element, eftersom jag menar att de, även om man läser dem konkret och inte som metaforer, är en del av Divas subjektsskapande. Transformationerna är metaforer och intertextuella referenser som fyller funktioner i romanen, men de är också gestaltens sätt att kroppsligt bearbeta könsroller och sexualitet. De utgör en utsaga om kön och om flickans förmodade förhållande till språket. Sammantaget är det ett sätt att tala om att vara flicka och kvinna i världen, och genom tonårsflickan framförs utsagan ur en position som sällan tas på allvar eller tillerkänns makt i någon form. Det är dels ett sätt att ge flickan en röst och ett utrymme som hon i allmänhet inte har, dels ett sätt att arbeta med – arbeta igenom – bilden av tonårsflickan och hennes aktörskap.