JENNY HOLMQVIST

"SKOTT, JAG TROR JAG HÖR SKOTT"
Bruket av repetition i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*

Något låter från skogen i Trakten. "*Skott, jag tror jag hör skott*", lyder texten i början av Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan* (2005).[1] Orden beskriver samtidigt läsupplevelsen av romanen; i *Den amerikanska flickan* är gevären, pistolerna och ljudet av skott ständigt återkommande. Meningen "*Skott, jag tror jag hör skott*" kommer att repeteras i flera olika versioner och ljudet av skottet – "pang" – förekommer så ofta att det till slut ekar genom sidorna.

I litteraturens värld är repetitionen vida utbredd inom poesin och barnlitteraturen, medan ett stilfullt bruk av variation fram till modernismens intåg varit idealet inom prosan.[2] Men hur fungerar repetition i den senmoderna romanen, och vad kan dess funktion vara?[3] I denna artikel ska jag se närmare på repetition i *Den amerikanska flickan* av den finlandssvenska författaren Monika Fagerholm (f. 1961). Repetitioner är flitigt förekommande i romanen: de återfinns på ord- och satsnivå men har även betydelse för själva narrativet. I den nyligen publicerade *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm* (2016), där ett antal forskare och litteraturvetare tagit sig an Fagerholms författarskap, konstaterar redaktörerna Kristina Malmio och Mia Österlund redan i introduktionen att Fagerholms romaner har ett multisekventiellt, repetitivt språk och är högst intertextuella.[4] Vad är syftet med detta ständiga repeterande av ord, fraser och händelser – och hur kommer det sig att de så ofta kan förekomma utan att läsaren tröttnar? Genom en tematisk undersökning av repetitionens roll i *Den amerikanska flickan* vill jag blottlägga dess användningsområden och hur läsaren uppfattar bruket av den, på en berättarteknisk, stilistisk och en psykoanalytisk nivå.

Monika Fagerholms romaner har under de senaste åren blivit allt mer populära i den akademiska världen.[5] Föga förvånande, då de är tacksamma studieobjekt. Pia Ingström menar till exempel i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* att Fagerholm förnyar själva berättelsekonventionerna genom att bryta mot tematiska och språkliga normer, samtidigt som hon kombinerar en experimentell prosa med en läsarvänlig realism.[6] Inom tidigare forskning är det i synnerhet den banbrytande *Diva* (1998) som har blivit studieobjekt.[7] Här bör nämnas Pauliina Haasjokis avhandling *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit* (2012), som fokuserar på ambivalens, sexualitet och normbrytande i *Diva*, samt Maria Margareta Österholm som ägnar en stor del av avhandlingen *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012), om skevhet och gurlesk

estetik, åt romanen.[8] Även Alva Dahl har i sin avhandling *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner* (2015) tagit sig an *Diva* och undersökt litterärt språkande som en interaktiv process genom att använda sig av det bachtinska begreppet dialogism.[9] Dahl menar att det omstörtande språket i *Diva*, inklusive interpunktionen, skapar ett slags anti-system och ett queert alternativ genom att överträda de konventionella stilgränserna. Dahl intresserar sig även för de repetitioner som förekommer i romanen och konstaterar bland annat att de kan liknas vid minimalistiska musikslingor.[10]

Någon som istället har valt att fokusera på *Den amerikanska flickan* är Bo G. Jansson i essäboken *Ljuga vitt och brett utan att ljuga* (2013), där titeln också är ett citat från *Den amerikanska flickan*.[11] Jansson har läst romanen som ett typuttryck för det han kallar den postmoderna skärmkulturen: den kultur som följt på scenkulturen och bokkulturen, och som till skillnad från den senare har stora inslag av muntlig tradition och interaktion. Ett uttryck för detta, menar Jansson, är hur Fagerholm återanvänder och repeterar populärkulturella referenser och citat i sina romaner.[12]

Den tidigare nämnda *Novel Districts* tillgängliggör forskning om författarskapet för en internationell publik och är samtidigt en av de mest omfattande studierna. Många bidrag har haft relevans för min egen undersökning, däribland Lena Kårelands, Kaisa Kurikkas, Kristina Malmios och Anna Helles artiklar, som jag har anledning att återkomma till.[13] Flera har poängterat förbindelsen mellan musik och det Fagerholmska språket. Den förbindelsen uppmärksammar även Julia Tidigs i föredraget *Vad har de gjort åt min sång? Återvunnet språk i Monika Fagerholms Den amerikanska flickan* (2016).[14] Tidigs ingång är flerspråkighet och översättning. Hon har studerat hur Fagerholm använder sig av musik och andra populärkulturella referenser i romanen, och framhäver de intertextuella och intermediala kopplingarna. Tidigs menar att upprepning med variation är *Den amerikanska flickans* modus.[15]

Bruket av repetition är inte något unikt för *Den amerikanska flickan*, utan förekommer i de flesta av Fagerholms romaner. Redan i genombrottsromanen *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) finner Ingström att ”den ritualmässiga upprepningen av nyckelrepliker och -uttryck, fäster läsarens uppmärksamhet vid att detta är en roman också, och i högsta grad, i bemärkelsen litterär artefakt […].”[16] I påföljande *Diva* är repetitionerna än mer frekventa. Jag kommer till viss del att använda mig av forskningen som finns att tillgå om *Diva* eftersom romanerna språkligt har vissa beröringspunkter, men även eftersom forskningsmaterialet om *Diva* är betydligt mer omfattande än det som hittills författats om *Den amerikanska flickan*.

Som Malmio och Österlund konstaterar i introduktionen till *Novel Districts* har Fagerholms verk skärskådats med hjälp av en mängd teoretiska ingångar, vilket visar på romanernas nyskapande kvaliteter och deras styrka som litterära artefakter.[17] Flera har tagit sig an Fagerholms repetitioner genom att framför allt uppmärksamma de meningar som är citat och populärkulturella referenser. Men jag vill mena att bruket av repetition i *Den amerikanska flickan* märks och är betydelsefull på fler sätt än på satsnivå. Genom att utforska romanen berättartekniskt och stilistiskt, men samtidigt tillfoga en psykoanalytisk läsning främst utifrån Sigmund Freuds teorier om upprepningstvånget, vill jag visa hur Fagerholm inte bara repeterar och omformar ett lånat språk, utan hur hela romanen, i tematik och ända ner på karaktärsnivå, andas detta uttryck.

DEN AMERIKANSKA FLICKAN ANLÄNDER

Den amerikanska flickan är berättelsen om Trakten – en thriller med flera gåtfulla dödsfall men också en berättelse om kärleken och vän-

skapen mellan flickorna Sandra och Doris. Boken är uppbyggd icke-linjärt, har en allvetande berättare och rör sig i flera olika tidsplan. Sommaren 1969 drunknar den amerikanska flickan Eddie de Wire i Bule träsket samtidigt som hennes pojkvän Björn hänger sig. Historien om den amerikanska flickan och dess möjliga versioner blir en röd tråd genom boken och ur dessa händelser springer romanens berättelser. För Sandra och Doris, som läsaren följer några år efter Eddies död, blir berättelsen en lek som de kan förenas i. Rekonstruktionerna och lekarna slutar dock i tragedi: den sextonåriga Doris skjuter sig på Loreklippan vid Bule träsket efter att flickorna har glidit isär.

Redan ett par sidor in i *Den amerikanska flickan* har tre personers död berörts: Eddies, Björns, och Doris, och det görs tydligt i anslaget att Fagerholms roman är en återberättelse. I den formen är det naturligt att återkomma till särskilda scener eller punkter i tiden och Fagerholms bruk av repetition får en berättarteknisk förklaring i den icke-linjära strukturen. Lingvisten Jean Aitchison menar i samlingsvolymen *Repetition*, resultatet av ett schweiziskt symposium, att repetitionen har tre överlappande ändamål: Den utvidgar vårt språk genom att intensifiera och peka framåt.[18] Men den kan likaså ge textuellt sammanhang och visa hur det vi säger eller skriver kan vara besläktat med andra ord, på samma sätt som akademiska texter kan vara besläktade med varandra genom att de använder sig av samma bibliografiska referenser. Slutligen menar Aitchison att repetition även kan användas för att öka vår förståelse i till exempel svåra passager av text. För att läsaren ska kunna följa med i händelseförloppet i *Den amerikanska flickan* krävs det att denne minns tidigare händelser. Hos Fagerholm är det i berättelsens början som repetitionerna förekommer flitigast, vilket pekar på denna funktion: repetition som ett sätt att förstå och minnas det som är viktigt. Men även om repetitionerna *endast* skulle existera i ett verk som ett slags påminnelser (vilket jag dock inte menar är fallet hos Fagerholm) får dess förekomster texten att förändras. För, nog sker det något med de ord och meningar som repeteras om och om igen – och förstås, i förlängningen: något händer med oss som läser.

Bland det viktigaste beträffande repetitionen är dess förmåga att skapa emfas, menar Bruce F. Kawin, professor i engelska och filmvetenskap, i boken *Telling it Again and Again. Repetition in Literature and Film* (1989).[19] Emfasen kan jämföras med det Aitchison kallar intensifiering. Emfas är nästan alltid ett uttryck åt frustrationen över bristen i det enkla uttalandet att uttrycka erfarenhet, att ha förstått något slags sanning. Kawin skriver: ”We can only hint at what we cannot say – can only emphasize until emphasis itself communicates.”[20]

Enligt Kawin kan repetitionen som konstnärlig devis eller strategi delas upp i en konstruktiv och en destruktiv variant. Den destruktiva repetitionen är tvångsmässig och ofruktbar, och har paralleller till upprepningstvånget liksom till vanans makt. Just vanan och rutinen leder till den mest destruktiva effekten av repetition i skriften: det Kawin kallar *repetitiousness*.[21] *Repetitiousness* inträder då läsaren, på grund av tidigare hågkomster och förväntningar, känner att den utveckling som fordras inte äger rum. Den större riktningen saknas och följden blir en svagare effekt för varje förekomst av det repeterade. I litteraturen syns *repetitiousness* i känslolösheten, klichéerna och de döda orden. Repetitioner som använts av uppfinningsbrist eller av slarvighet kan betecknas som *repetitious*. Men när något repeterats allt för många gånger förlorar orden till slut sin ursprungliga betydelse. Kawin liknar det vid en tom vägg, ett förfalskat minne, en kliché eller ett surrande ljud. Efter att ha skridit över denna gräns kan repetitionen åter igen bli en kraft: ett sekulärt mantra. Som motsats till det Kawin kallar *repetitiousness* visar han fram begreppet *repetitiveness*, ett ord eller erfarenhet som åter-

kommer med samma eller kraftigare styrka vid varje förekomst, just genom emfasen.[22]

På försättsbladet till *Den amerikanska flickan* står en rad av Tennessee Williams: ”Ingen kände min ros i världen utom jag”. Meningen kommer att upprepas många gånger i romanen och förekommer första gången några sidor in i berättelsen:

> Hon var nitton, Eddie. Edwina de Wire. Det var konstigt. När han senare såg hennes namn i tidningar var det som om det inte alls var hon.
>
> ”Jag är en främmande fågel, Bengt. Är du det med?”
>
> ”Ingen kände min ros i världen utom jag.” Hon hade pratat så, med underliga ord. Hon hade varit en främling där, i Trakten.
>
> *Den amerikanska flickan.* Och han, han hade älskat henne. (s. 9)

Meningen är ett typexempel på hur Fagerholm arbetar med repetition på satsnivå. De absolut mest använda, söndertuggade orden ska få upprättelse och laddas på nytt. Detta grepp, att använda sig av ”lånade” populärkulturella fraser, uppmärksammar bland annat Julia Tidigs och Bo G. Jansson. Tidigs tar avstamp i en av de andra flitigt repeterade fraserna i romanen: ”*Titta mamma, de har förstört min sång*” (s. 8), som hon tolkar som en översättning av Melanie Safkas låt ”What Have They Done To My Song, Ma”. Tidigs visar hur Safkas originalsång har kopplingar till händelserna i *Den amerikanska flickan* och menar vidare att frasen både uttrycker och förebådar. Den anknyter till mödrar, fostermödrar och modersgestalter.[23] Liksom Safka-frasen är Tennessee Williams-frasen en översättning från engelskan, och mycket av det som i romanen kan upplevas som banalt i ordval eller -sammansättning har sin rot i översättningen. På engelska är fraserna visserligen en smula banala i sig, men översatta framstår de som än mer skruvade. Samtidigt är fraserna kongeniala med den som uttalar dem. För många av de översatta meningarna gäller att är det en främling, Eddie, som talar, och i hennes mun blir det märkliga språket samtidigt en markör för hennes främlingskap.

Tidigs menar att det variationsrika repeterandet av Safka-frasen som vandrar mellan olika personer i romanen ger karaktärerna en möjlighet att förvandlas.[24] Det samma kan sägas om Williams-frasen, så väl som Eddies andra uttryck. I sin tur repeterar Sandra och Doris Eddies formuleringar i sina lekar och de blir ett sätt för dem att kliva in i ett rollspel; att förvandlas.

Medan Eddies uttryck oftast blir Sandras repliker, står Doris för flera andra repeterade fraser i romanen. Doris har en förkärlek till överdrivet använda talesätt, som ”Den enes bröd, den andres död” (s. 11) och vissa sånger hon ständigt spelar på sin kassettbandspelare, som ”Vår kärlek är en kontinental affär” (s. 123). De återkommande fraserna hjälper till att även skissa fram Doris som person. I kontrast till Sandra, som kommer från en finare familj, är Doris ett maskrosbarn och lägger inte vikt vid vad som anses fint eller fult. Klichéerna och de döda orden som Doris använder sig av hjälper till att placera henne i en sociologisk kontext.

Bo G. Jansson finner Fagerholms bruk av ramsor och schlagerrefränger, liksom leken med höga och låga textformer, som ett uttryck för nutidssamhällets metaorientering och en nymuntlig, postmodern konst. Han menar att i ett skärmkulturellt samhälle som är en följd av främst TV-mediets framväxt, spelar det muntliga uttrycket ofta större roll än det skriftliga.[25] Denna ”nymuntlighet” som Jansson finner i *Den amerikanska flickan* kan även förstås genom hur musik används i romanen. Det är möjligt att se berättelsen som ett musikstycke med återkommande verser och refränger – något som Fagerholm själv öppnar för genom att inleda romanen med: ”Här börjar musiken.” (s. 7)

Språkets närhet till musik har flera forskare varit inne på, bland annat Kaisa Kurikka som

i artikeln ”Becoming-Girl of Writing” tar sig an *Diva* genom Gilles Deleuze och Félix Guattaris resonemang om deterritorialisation och en mindre litteratur (*une littérateur mineure*).[26] Kurikka ser en koppling mellan språkets musikalitet och ritornellen, en musikterm för att beskriva ett avsnitt som återkommer flera gånger i ett musikstycke. Som nämnts intresserar sig även Julia Tidigs för Fagerholms bruk av översatta sångtexter och menar att frasen ”Här börjar musiken” inte är något annat än en läsanvisning. Läsaren uppmanas att ”lyssna” till boken som om den var en sång.[27] Att Fagerholms språk ligger nära musiken är med andra ord något de flesta är ense om, både ur ett lingvistiskt perspektiv och genom de många referenser till sånger som förekommer i romanen. Musikförbindelserna här i funktionen att skapa intensifiering *och* textuellt sammanhang, för att tala med Aitchison. Men vad gör närheten till musiken med läsupplevelsen? Julia Tidigs menar att effekten av romanens överflöd av referenser, klichéer och upprepningar blir att läsaren börjar tolka även sådana fraser som inte är hämtade ur andra verk som om de vore lån eller översättningar; som del av ett kollektivt och använt språk – vilket språket i slutändan också är.[28] Hennes angreppssätt blir att se repetitionerna som delar av ett mönster av intertexter och ett slags förbindelser ut i världen. Samtidigt betonar Tidigs att det inte handlar om att läsaren ska ”avkoda” texten, snarare att det visar att den är född i översättning.[29] Alva Dahl å andra sidan menar att de repeterade formuleringarna i *Diva* får en minskad betoning genom repetitionen, åtminstone att deras referentiella innehåll får en lägre vikt. Dahl fortsätter: ”De blir som återkommande musikslingor: strukturerande former lika mycket som meningsbärande enheter.”[30] Beträffande läsarens upplevelse av det referentiella innehållet är jag här benägen att hålla med Dahl: i den värld Fagerholm bygger upp förlorar de repeterade meningarna sin ursprungliga betydelse och laddas om, genom det Kawin betecknar emfas. I *Den amerikanska flickan* blir ursprunget till meningen ”Ingen kände min ros i världen utom jag” allt mer ovidkommande ju fler gånger frasen återkommer.[31] Läsaren tränger igenom den tomma vägg som Kawin talar om. Klichéerna blir istället *repetitive*, de blir till mantran.

Men förekomsten av repetitioner ger även mystifierande och mytskapande effekter i romanen. Platsen där handlingen utspelar sig är inte vilken trakt som helst, utan Trakten, och då ”huset i den dyigare delen av skogen” (s. 13) – en högst central plats som återkommer romanen igenom – omnämns förkortas det på sin höjd till ”huset i den dyigare delen” (s. 88). Även Jansson uppmärksammar detta epitet som han menar är ”av närmast homeriskt slag”.[32] Det han benämner som nymuntlighet manifesteras här tydligt i texten. Genom emfasen som skapas av de ständigt återkommande epiteten blir platserna mytiska. Jag menar att hos Fagerholm finns även förklaringen till detta mytskapande hos själva romanpersonerna. Leken står i centrum boken igenom. Med ett barns utgångspunkt och sätt att ta sig an språket, bygger Fagerholm upp Trakten genom epiteten till en fantasivärld där leken blir möjlig. Likaså, och med samma effekt, arbetar hon med epitet på personer. Det främsta exemplet är förstås ”den amerikanska flickan”, Eddie de Wire, vars epitet innehåller både en nyfikenhet och ett främmandegörande. Ett annat exempel är då flickorna tillsammans kallas Doris Natt&Sandra Dag, Syster Natt, Syster Dag. Repeterandet av dessa epitet hjälper till att förstärka upplevelsen av deras symbios: den ene kan inte nämnas utan den andre. Den maniska användningen av epitet hjälper till att skapa det textuella sammanhang som Aitchison talar om, där det repeterade arbetar inomtextligt och bygger upp myter runt platser, företeelser och personer. På detta sätt frambringas en egen värld i romanen.

ATT BYGGA TID

Hittills har jag kommenterat repetitionens berättartekniska funktion i *Den amerikanska flickan*, liksom dess förmåga att omskapa klichéer och lånade fraser tills de uppfattas som sekulära mantran. Men repetition kan också ha förmågan att skänka oss upplevelsen av ett evigt nu, eller en illusion av ett meningsfullt framåtskridande. Kawin väljer att kalla fenomenet för konstruktiv repetition, och menar att den förekommer i två olika estetiker: den ena, som han benämner *repetition without remembering*, äger rum i pågående tid, tid som alltid är i ett nu. Här behandlas varje enhet som en ny upplevelse och läsaren upplever mer av kontinuitet än av repetition. Där bildkonsten arbetar med simultan tid måste den sekventiella konsten – litteraturen, filmen och musiken – närma sig denna simultanitet genom att *man börjar om igen.*[33] En variant av denna tanke återfinns hos Kristina Malmio i artikeln ”A Portrait of the Technological Sublime”.[34] Malmio analyserar *Divas* narrativa struktur med koppling till den digitalisering som ägde rum på nittiotalet, och menar att Fagerholm skriver ”multisekventiellt” i romanen *Diva.*[35] Multisekventialitet förklaras hos Malmio som en samling enskilda sekventiella delar som är avsedda att läsas i olika följder varje gång, ibland till och med i slumpmässig ordning. Malmio menar att man kan se *Diva* som en allegori för internet och använder sig även av Deleuze och Guattaris begrepp *rhizom* för att beskriva strukturen.[36] Även Kaisa Kurikka belyser hur *Diva* går bortom den traditionella textens uppbyggnad med början, mitt och slut i artikeln ”Becoming-Girl of Writing”.[37] Hon läser *Diva* som en roman i ett läge av ständig transformation. Ett liknande resonemang kan anas hos Pauliina Haasjoki, refererad i Malmio, som menar att *Diva* uppmanar läsaren att läsa inte bara horisontellt, det vill säga i riktning med handlingen, kunskapen och kontrollen, utan även vertikalt; mot öppenhet och ambivalens.[38] En form av läsande som går bortom det linjära berättandet och som föreslår ett nytt sätt att ta sig an text.

Som motsats till detta eviga nu finns enligt Kawin en estetik där repetitionerna bygger på varandra för en slutgiltig effekt. Han kallar det *repetition with remembering* och arbetar med ett ökande; den *bygger tid*, det vill säga den har en historia och rör sig från ett förflutet, till nutid och till framtid. Som exempel på ett verk som arbetar med denna typ av uppbyggande repetitioner tar Kawin Shakespeares *King Lear*. Dramat reflekterar sig själv och de moraliska poängerna görs tydliga genom att de små skillnaderna uppmärksammas, vilket sker genom särskilda nyckelord och -bilder som återkommer i pjäsen. För att publiken ska kunna uppfatta dessa alluderande skikt krävs det att de har hela pjäsen i huvudet medan de ser den.[39]

I kontrast till vad Malmio och Kurikka anser om *Diva* – en multisekventiell berättelse – menar jag att *Den amerikanska flickans* struktur snarare springer ur den uppbyggande repetitionen, trots att de båda verken till så stor del bygger på repeterade fraser. Till exempel skriver Fagerholm flera gånger ut årtalen vilket förtydligar kronologin i fabulan, samtidigt som den narrativa strukturen är fortsatt icke-linjär. Pia Ingström är inne på samma spår i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* då hon skriver: ”Tidsnivåerna skiftar och hoppar, men inte vilt utan de kronologiska kasten kan uppfattas som normal ’foreshadowing’ och läsaren kan luta sig mot en känsla av lineärt tidsförlopp.”[40] Även Fagerholms sätt att bygga på texten genom att pytsa ut information, liksom att hänvisa till det tidigare skrivna, talar för en *repetition with remembering*-estetik. Ett bra exempel på detta återfinns i en scen där Doris och Sandra kysser varandra. ”’Ingen kan kyssas som vi’” (s. 256) kommenterar Doris det hela. Strax efteråt, då de ska ligga med varandra, står följande (vilket jag tolkar som Doris tankar): ”[S]amtidigt föll lusten över Doris Flinkenberg igen. Och kärle-

ken. / Ingen kan älska som vi. / Nej, verkligen" (s. 271). Då Doris en tid senare blir tillsammans med Micke, förut flickornas pest och hatobjekt, viskar han samma sak i Doris öra: "'Ingen kan älska som vi'" (s. 292, 314).

Här använder sig Fagerholm till en början av en banal mening men som i inledningsfasen ändå kan upplevas som äkta (läsaren vet att det är så här Doris uttrycker sig). Denna mening byggs sedan upp genom att "kyssas" ersätts med "älska". När sedan Micke säger samma ord – en mening som står och faller på sitt unikum – blir den en kliché: den blir *repetitious* och hjälper till att framställa Micke som ganska pinsam. Genom att lita på att läsaren minns det tidigare skrivna förändras betydelsen i den repeterade frasen från att vara *repetitive* till *repetitious*. Här arbetar alltså Fagerholm med ett uppbyggande som förändrar upplevelsen av orden alltmedan läsningen pågår.[41]

Ett annat exempel på Fagerholms bruk av uppbyggande repetitioner är ordet "pang" som repeteras genomgående i romanen, omväxlande versalt och gement. "Pang"-repetitionerna har i min mening även en berättarteknisk funktion; de är en lek med en känsla av ödesbestämdhet som berättelsen kan arbeta med tack vare sin icke-linjära uppbyggnad. Likaså hjälper dessa repetitioner till att peka framåt i berättelsen. Läsaren vet redan efter de första sidorna att Doris har skjutit sig – det som väcker nyfikenheten är orsaken och bakgrunden till handlingen. Fagerholm ger oss små pusselbitar genom repeterandet av ett och samma ord, vilka pekar bakåt på Doris självmord som nämns i början av boken, och framåt, då läsaren ska förstå omständigheterna kring dödsfallet. Även Anna Helle kommenterar de ständiga påminnelserna om Doris död i sin artikel "When Love and Death Embrace".[42] Helle visar hur Fagerholm använder sig av melodramats karaktäristik och typiska drag, men leker med och dekonstruerar dem. Hon nämner inte just "pang"-repetitionerna men väl andra återkommande ord och fraser, och finner att hela romanen är berättad som om läsaren inte visste om Doris öde. I sin artikel betonar Helle döden som ett av de bärande temana i romanen.[43] Denna närhet till döden är även intressant ur en psykoanalytisk vinkel, vilket jag kommer att återkomma till.

Kawin menar att när något repeterats tillräckligt, ett ord eller en idé eller bild, kommer det att dominera oss så pass att vi antingen får välja att "stänga av", eller gå med på dess angelägenhet.[44] Likt ett Tjechovskt gevär på väggen som ska avfyras före pjäsens slut (något som Fagerholm dessutom metafiktivt kommenterar (s. 283)), förstår läsaren genom den emfas som "pang"-repetitionerna bygger upp att dessa måste vara av yttersta vikt och att de förebådar den scen där Doris skjuter sig. Scenen i sig arbetar också repetitivt genom att Fagerholm bygger upp själva händelseförloppet fragment för fragment:

> *Skott, jag tror jag hör skott.* / Det ekade i skogen, överallt. (s. 12)

> Och pang. Såg Sandra också hur Doris sköt sönder ringklockan vid ingången till huset i den dyigare delen den där sista sommaren då allt tog slut. (s. 89)

> Och så skulle det vara under de följande åren fram till att Doris Flinkenberg en mörk novemberdag ganska lik den här novemberdagen när de första gången träffades, gick upp på Loreklippan, hade pistolen (den riktiga) med sig, höjde den mot sin tinning och tryckte av. (s. 103)

> Och hösten hade framskridit till november månad då Doris Flinkenberg tog Ritas pistol och begav sig ut i mörkret en tidig lördagskväll. Gick till Bule träsket och sköt sig där. (s. 328)

Allt eftersom läsaren kommer längre in i texten staplas fragmenten på varandra, avtäcker mys-

terierna och bygger slutligen samman berättelsen. Kontentan blir att ljudet av skott ekar genom hela romanen.

LÄCKANDE SANNINGAR

Man brukar säga att en ofta upprepad lögn riskerar att bli till en sanning. Talesättet sätter fingret på hur det ständigt repeterade kan störa våra minnen och vårt intellekt, och ruska om det människan tar för verkligt. Kawin framhåller just repetitionens destruktiva inverkan på minnet. Han menar att samma ”halvt sanna” stilart som uppstår i skrivandet av en självbiografi hela tiden händer med våra minnen. I minnet arbetar människan kontinuerligt med en förfalskning av sin verklighet, och till skillnad från vad man kanske trodde om den, fungerar repetitionen som förstörande och inte bevarande för människans minnen.[45] Hos Fagerholm förekommer ofta denna typ av verklighetsförfalskning. Ibland till och med i öppen dager, som då Sandra och Doris iscensätter Sandras mammas försvinnande i en lek: ”*’Låt oss kalla henne Lorelei Lindberg’, hade Doris sagt i lekens början. ’Alla heter Lindberg i grannkommunen och eftersom hon inte var härifrån så kan man anta att hon var därifrån.*” (s. 120) Det namn som flickorna använder på Sandras mamma romanen igenom, Lorelei Lindberg, visar sig alltså här vara uppdiktat. Om inte ens namnet stämmer, vad säger egentligen att resten av berättelsen är sann?

Förfalskningarna av verkligheten sker dock i många fall på så vis att läsaren kanske inte fullt ut uppmärksammar dem förrän vid bokens slut, då vissa av berättelserna faktiskt visar sig vara fantasier. Men inte med självklarhet ens då – för berättelsen om Trakten tar sig nämligen ut ur boken och läcker över till ett systerverk. På samma sätt som till exempel Marguerite Duras arbetar med omtagning och korrigering som sträcker sig över flera verk, arbetar Fagerholm vidare med sin berättelse om Trakten i *Glitterscenen* (2009).[46] Båda verken ingår i en större berättelse med namnet *Slutet på glitterscenen* som från början var ämnad att bli en enda bok.[47] Med den vetskapen är det inte märkligt att böckerna berör varandra och att händelser och livsberättelser vävs samman. Men om *Den amerikanska flickan* främst är Doris och Sandras berättelse, blir de endast bipersoner i *Glitterscenen*. Läsaren får viss information om den vuxna Sandras liv som sångerska i USA vilket också antyds i slutet på *Den amerikanska flickan*, liksom Doris uppväxt, men här sett ur styvsyskonens perspektiv. Däremot är Eddie de Wires död likafullt närvarande i Trakten genom nya generationers fascination för berättelsen. Tuva Korsström skriver om *Glitterscenen* i *Från Lexå till Glitterscenen* (2013): ”[G]enom att hela tiden vrida på perspektivet, cirkla runt skenbart triviala händelser och bitvis avslöja nytt, ta steg tillbaka, hopp framåt, upprepa, upprepa skapar hon en mångbottnad, mörk och eggande helhet.”[48] Berättelsetekniken är densamma, men här sker alltså ett perspektivbyte. Fagerholm berättar *om* historien om den amerikanska flickan i *Glitterscenen* och förskjutningar i händelseförloppet sker mellan de olika verken. Gamla lögner upprepas, men så småningom läggs även nya fakta till som förändrar berättelsen. I *Den amerikanska flickan* berättas det att det är Eddies moster, friherrinnan, som vid ett bråk knuffar Eddie i vattnet vid Bule träsket den där ödesdigra sommarmorgonen (se s. 440–452). Men i *Glitterscenen* får läsaren en annan version av händelseförloppet: I det avslutande kapitlet ser läsaren händelserna ur Doris styvsyster Solveigs perspektiv och det framkommer att det är Doris och Solveigs trygga styvmamma, ”kusinmamman”, som har knuffat i Eddie, något som Doris på ett plan verkar förstå men inte får full klarhet i förrän veckorna före hon begår självmord.[49]

Fagerholm osäkrar sanningsbegreppet och får oss att ifrågasätta vår tilltro till det skrivna. Anna Helle menar att de många dödsfallen i

Slutet på glitterscenen-diptyken och repetitionerna i samband med dem visar fram berättelsen som en postmodern melodram. Bland annat skruvar Fagerholm till den moraliska poängen, som är vanligt förekommande i traditionella melodramer, genom att inte ge några tydliga svar: ”The novels ask moral questions about who is responsible for the deaths, but they offer only partial, contradictory or incomplete answers and therefore leave the reader in a state of confusion.”[50] Läsaren slår igen boken utan att ha fått full kännedom om vad som skett. Att ett postmodernt grepp tagits om ”sanningen” blir allt mer uppenbart ju noggrannare utsagorna granskas. Maria Margareta Österholm skriver å andra sidan, apropå berättarjagets sanningsanspråk i *Diva*: ”För att kunna hänga med i det universum som Diva berättar fram måste, enligt min mening, utgångspunkten vara att hon talar sanning, även när just det begreppet ifrågasätts.”[51] Och ja: det är förstås svårt att läsa även *Den amerikanska flickan* utan att försöka lita till att det som berättas har skett. Men samtidigt blir läsaren hela tiden uppmärksammad på opålitligheten i det skrivna. När *Glitterscenen* skriver om berättelsen i *Den amerikanska flickan* riskerar Fagerholm att få läsaren att känna sig vilseledd och kanske narrad. Samtidigt kan man efter läsningen av romanerna förstås fråga sig: vad säger att versionen i *Glitterscenen* är den ”sanna”? För att den berättades sist i ordningsföljden?

Den intertextuella repetitionen i *Den amerikanska flickan* påverkar alltså ursprungstexten, modellen, i den grad att de tidigare antydda skeendena vid omtaget avslöjar sig som fantasier, och människors berättelser visar sig vara högst friserade. Det Kawin kallar *repetition with remembering* syns med andra ord även i denna intertextuella repetition i sin fulla kraft. Berättelsen stannar inte vid bokens slut utan tar sig vidare in mellan nya pärmar, där den fiktiva världen expanderar.

ONDA CIRKLAR – UPPREPNINGSTVÅNG I ROMANEN

Det är svårt att tala om repetition utan att nämna Sigmund Freud, begreppet *upprepningstvång* och de idéer som har påverkat den moderna människans sätt att tänka om och tolka det som repeteras. Kawin inleder till exempel hela sin studie av repetition med ett citat av Freud, och återkommer genomgående i boken till Freuds teorier som han länkar till sitt eget begrepp *repetitiousness* och den destruktiva repetitionen.[52]

Inom psykoanalysen uppfattas i regel en upprepning som ”det förflutnas spår i nuet, något som drar till sig det nuvarande”, som Carin Franzén skriver i artikeln ”Att komma utöver sig själv: Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan” (2009).[53] I ”Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)” (1914) diskuterar Freud innebörden av minnen och erinringens betydelse, och för första gången etablerar han där begreppet *upprepningstvång*.[54] Freud förklarar begreppet genom att peka på hur analysanden i vissa fall omedvetet reproducerar det bortträngda hos sig som handling istället för minne. Han kopplar upprepningstvånget till överföringen, och som exempel på detta fenomen beskriver han en situation där analysanden inte berättar att han minns sitt föräldratrots och problem med auktoriteter, utan istället upprepar detta ”minne” genom att på samma sätt trotsa läkaren, det vill säga överföra neurosen till relationen mellan analytiker och analysand. Freud menar att själva den psykoanalytiska kuren påbörjas med en upprepning i form av denna överföring. Till slut, genom det psykoanalytiska arbetet, förstår analysanden att detta är hans sätt att ”minnas”.[55] Men vad upprepar då analysanden, frågar sig Freud: ”Svaret är att han upprepar allt det som redan har banat sig väg från hans bortträngdas källor till den natur han inte kan dölja, sina hämningar och obrukbara inställningar, sina

patologiska karaktärsdrag."[56] Tvånget att upprepa ersätter impulsen att minnas, och analytikerns uppgift blir att återföra minnena till det förflutna.

I "Bortom lustprincipen" (1920) utvecklar Freud sina tankegångar om upprepningstvånget tillsammans med sin driftsteori.[57] Han menar här att till den uppbyggande livsdriften – sexualdriften och självbevarelsedriften – finns en motsats, nämligen dödsdriften, som representerar det nedbrytande. Trots konstrasterna är målet för dem detsamma: ett strävande efter frid och avspänning. Hos Freud motiveras dödsdriftens existens genom de exempel då upprepningstvånget hos analysanden inte kan förklaras till något försök att uppnå lust. Freud utgår här från tanken att människan inte med självklarhet söker sig till njutning och lycka, utan ständigt återkommer till destruktivitet, död och smärta.[58] Allt levande strävar tillbaka till ett utgångstillstånd, menar Freud, där våra behov, begär, lusten och lidandet utsläcks: "*Målet för allt liv är döden*, och för att blicka bakåt: *Det livlösa fanns före det levande.*"[59] Det är alltså i brist på detta ursprungliga utgångstillstånd som människan är dömd till upprepning. Upprepningstvånget är "det bortträngdas kraftyttring", det sätter sig över lustprincipen (som bygger på vår strävan mot omedelbar driftstillfredsställelse och att undvika olust) och pekar istället på dödsdriften.[60] Freud menar att draget att kunna njuta av en upprepning försvinner med att vi lämnar barndomen: "Nyheten kommer alltid att vara en förutsättning för njutningen."[61] Kawin invänder dock mot denna tanke och påpekar att upprepning i natur, konst eller samtal kan vara mycket njutningsfulla även för den vuxne. Måhända, fortsätter Kawin, är denna njutning ett uttryck för att människan aldrig helt lämnar sin barndom.[62]

Freud menar alltså att den tvångsstyrda upprepningen inte handlar om det vi kan erinra oss; att erinra sig något innebär att häva upprepningen. Villkoret för att kalla det upprepning är att det är bortträngt. Kan man då ens tala om "upprepningstvång" i en roman? Vad kan ses som "bortträngt" i fiktionen?

Den scen där Doris och Sandra på riktigt inleder sin vänskap utspelar sig i huset vid den dyigare delen av skogen, Sandras hem. På botten av den torrlagda bassängen hittar Sandra den djupt sovande Doris i sin sovsäck. För att väcka henne ställer sig Sandra vid bassängkanten och riktar pekfingret som ett vapen: "'Pang! Du är död! Dags att vakna nu!'" (s. 102)

"Pang"-repetitionerna som jag redan nämnt i samband med *repetition with remembering*, ska här visa sig ha ytterligare en betydelse. Variationer av just denna scen återkommer nämligen flera gånger i romanen. Först får läsaren den i en variant där pappan Ålänningen, försupen och nyss lämnad av frun, riktar sitt jaktgevär mot ett "hon" i bassängen, troligtvis syftande på Sandra, men sedan ångrar sig och faller i gråt (s. 120f). Det hela berättas kursivt, vilket kommer visa sig vara av vikt. Ett hundratal sidor senare kommer ytterligare en variant: denna gång befinner sig Doris i bassängen och Sandra riktar pistolen (nu en riktig) mot henne. Ur romanen: "Sandra stod på bassängkanten som en gång för länge sedan, höjde handen och siktade på Doris med pistolen. 'Pang pang, du är död.'" (s. 267) Det hela hejdas av Doris fostermamma som kommer och avbryter leken. Men bara rader efter detta scenario kommer följande stycke:

> Och Sandra, det fanns en underlig samtidighet i allt, hon mindes plötsligt någonting för länge sedan, eoner tillbaka i tiden, när Lorelei Lindberg ännu var där.
>
> *Lorelei Lindberg i bassängen. […] Det hade varit en lek, en sådan som man försonades efter, men nu var det inte längre det. "Sandra! Hämta stegen!" väste Lorelei Lindberg. "Stegen Sandra! Snälla! Skynda dig!" Och Sandra Långsam, somnambul…*

Gick förbi. Hörde inte. Fast hon hörde.
Och Ålänningen var tillbaka. Då hade han geväret med sig.
Skott jag tror jag hör skott.
Men inte. (s. 267)

Insprängt i romanen finns även stycken som pekar på bassängscenerna, som exempelvis: ”*’Han sköt henne. Av misstag. Hon dog. I bassängen. De begravde henne där. Under kaklen.’*” (s. 404)

I sin skrift om upprepningstvånget exemplifierar Freud med en studie av sitt eget barnbarn. Pojkens mest återkommande lek är att kasta sina leksaker ifrån sig medan han säger ett ord som påminner om ”borta”. Freud menar att denna lek är en iscensättning – en upprepning – av den situation då modern lämnar honom. Pojken blir inte synbarligen upprörd när modern går, istället tar dessa känslor sig uttryck i den tvångsupprepande leken. Genom leken och upprepningen menar Freud att barnet omvandlar sitt passiva beroende av modern till ett aktivt val.[63] Alltså blir upprepningstvånget här ett sätt att ta kontroll över ett trauma.

Denna teori skulle överensstämma väl med Sandras iscensättande av sin mors försvinnande – ifall det inte vore så att berättelsen kommer att avslöja sig som falsk. Den kursiva stilen i flera av styckena visar sig nämligen här ha betydelse, liksom bruket av citationstecknen. De citerade orden är helt enkelt en utsaga, en *berättelse i berättelsen*, och inte är det heller särskilt tydligt presenterat vem som talar. För just när läsaren (och Doris) tror sig ha scenariot utrett för sig – hur Ålänningen dödat Lorelei Lindberg i bassängen med Sandra som vittne till händelsen – visar sig detta vara en lek med Sandras egen livsberättelse. En lek med så ödesdigra konsekvenser att den antagligen bidrar till att Doris skjuter sig, tyngd av det hon tror sig veta om Sandras familj.

Sandras mamma är nämligen varken utomlands med sin älskare Heintz-Gurt (en återkommande lek för flickorna), eller ligger begraven under bassängens botten. Inte heller heter hon Lorelei Lindberg. Istället visar det sig att mamman (som aldrig får något ”nytt” namn) har flyttat till Åland med Ålänningens bror, Svarta Fåret. Den ”faster” som Sandra säger sig ha besökt under somrarna är alltså hennes mamma. Sandra avslöjas som en allt annat än tillförlitlig röst:

> [D]et finns också andra berättare, en speciell sorts mytomaner som kan servera versioner av framför allt sin egen livshistoria, historier alldeles olika varandra, alla lika osanna. Och ändå inte ljuga. En sådan människa var, i vissa stunder, Sandra Wärn. […]
>
> Ingen av berättelserna var riktigt sann, men i alla berättelserna fanns ett stråk av sanningen. En detalj, en ton, ett återkommande tema. Och ur dessa sköt trådar av sanningen ut. (s. 467)

Här figurerar alltså vad man skulle kunna kalla ett ”falskt” upprepningstvång hos Sandra. Falskt, på så vis att Sandra iscensätter ett händelseförlopp som läsaren tror är en upprepning av ett barndomstrauma men som aldrig har ägt rum. Måhända utnyttjar Fagerholm våra antagna kunskaper om upprepningstvång och leker med dem? Bo G. Jansson läser till exempel ovan passage som en självbespeglande metakommentar till hela romanen.[64] Men händelserna är förstås inte betydelselösa för det. Istället är det överföringen som läsaren får ett exempel på. Den ”falska” tvångsupprepningen pekar på det riktiga traumat hos Sandra, nämligen själva separationen mellan mamman och pappan. Detta ursprungliga trauma är något som Sandra mycket riktigt enligt Freuds idé verkar ha trängt bort. Alltså visar sig Sandras iscensättande av en påhittad händelse peka på ett upprepningstvång, men kanske inte det läsaren först anade.

Kursiveringen ovan har även relevans i en annan bemärkelse. I sin avhandling konstaterar

Dahl att *Diva* skiljer sig kraftigt åt från skriftspråksnormen beträffande interpunktion och det grafiska utseendet. *Diva* använder till exempel fetstil på vissa meningar och ord, varav flera av dem repeteras. Det grafiska särskiljandet gör kopplingen mellan de repeterade orden och fraserna tydligare.[65] I *Den amerikanska flickan* fungerar kursiveringen liknande: den är inte enbart en markör för en berättelse i berättelsen, utan fäster även läsarens uppmärksamhet på, och ger emfas åt, de repeterade meningar som särskiljer sig grafiskt från övrig text. Här är "*Skott, jag tror jag hör skott*" åter igen ett talande exempel.

Ett annat sätt att ur ett filosofiskt-psykoanalytiskt perspektiv ta sig an Fagerholms repetitioner är via den feministiska poststrukturalisten Julia Kristeva, vilket Lena Kåreland gör. I artikeln "Re-Imagining Girlhood", som behandlar hur Fagerholm omformar den traditionella flickboken, menar Kåreland att Fagerholms språk är influerat av Kristevas teorier om den semiotiska fasen.[66] I ett semiotiskt skrivande är rytm, melodi och intonation utmärkande. Den semiotiska fasen är hos Kristeva en preverbal fas som följs av den symboliska ordningen: det verbala språket. Det semiotiska bryts ner efter att logos intar psyket, men subjektet är alltid både symboliskt och semiotiskt och språket blir en rörelse mellan dem. Kristeva benämner denna semiotiska förform, själva uttrycksmöjligheten, *chora*, en term hämtad från Platon. Den preverbala, semiotiska fasen är avgörande för att utveckla ett alternativt sätt att skriva: i den bor också poesin. Språket är långt ifrån endast en behållare för den bokstavliga betydelsen, utan är även emotionellt och sensuellt. Musikaliteten i språket, och med den repetitionerna, blir på så vis i förlängningen ett utmanande av den patriarkala ordningen. Liksom Freud intresserar sig även Kristeva i högsta grad för dödsdriften, och sätter samman denna drift med språket.[67] I sin artikel ser Kåreland repetitionerna i *Slutet på glitterscenen*-diptyken som uttryck för ett semiotiskt skrivande och framhåller de musikaliska aspekterna som blir synliga genom den melodiska, poetiska och sensuella prosan. Repetitionerna ger associationer till musikaliska ledmotiv.[68] Åter igen betonas alltså parallellerna mellan musik och Fagerholms romankonst. Genom att exemplifiera med ovan nämna scen, där Sandras lögner avtäcks för läsaren, vill Kåreland visa hur de båda romanerna tematiskt bär flickbokens egenskaper – som till exempel via ämnet vänskap – men, genom sitt semiotiska skriftspråk, samtidigt är högst okonventionella på stil- och formnivå.[69] Även Åsa Stenwall sätter samman Fagerholms skrivande med Kristeva i sin bok om kvinnor och modernitet i den finlandssvenska litteraturen, *Portföljen i skogen* (2001).[70] I *Divas* "babblande" och barnsliga språkdrag finns spår av det preverbala, menar Stenwall, och boken omfamnar det infantila snarare än att se det som ett hot.[71]

Fagerholms bruk av repetition kan alltså tolkas som produkten av ett semiotiskt skrivande, samtidigt som läsaren på en innehållsmässig nivå kan förstå texten som en iscensättning av upprepningstvånget. För, som Ebba Witt-Brattström skriver i introduktionen till *Stabat mater och andra texter* (1990), är Kristevas idé att *choran* är formskapande men inte betydelseskapande.[72] Det är möjligt att Fagerholm i skrivandet av *Den amerikanska flickan* influerats både av en allmän kännedom om upprepningstvånget liksom av Kristevas tankar om ett skrivande ur den semiotiska fasen. I sin artikel refererar Kåreland till en intervju från nittiotalet där Fagerholm berättat att hon är inspirerad av franska feministiska poststrukturalister och i synnerhet Julia Kristevas språkteorier.[73] Å andra sidan har Fagerholm i senare intervjuer uttryckt en önskan att bli fri från språkteorierna, att låta skrivandet vara organiskt.[74] Därmed inte sagt att teorier inte kan komma till uttryck i själva texten. Denna dubbelhet är talande för romanens närmast kalejdoskopiska karaktär:

Den amerikanska flickans komplexitet gör den i stort sett outtömlig på sätt att ta sig an den. Läst som en gestaltning av upprepningstvånget tydliggör de repeterade scenerna bortträngningen i romanen; ett slags blind fläck där personerna kretsar kring en smärta som inte går att beskriva eller närma sig på något annat sätt än genom överföringen.

Freud menar att i psykoanalysens kur blir analysanden tvungen att upprepa det bortträngda som en aktuell upplevelse, istället för att – som kanske analytikern skulle ha önskat – erinra sig bortträngda händelser som en del av det förgångna.[75] På samma sätt uppenbarar leken ett behov hos flickorna att upprepa de trauman som finns runt dem: den amerikanska flickans död och Lorelei Lindbergs försvinnande (det vill säga Sandras mammas försvinnande). Genom överföringen kan flera av lekarna sägas symbolisera något som bortträngts. Båda flickorna bär på tragiska upplevelser i barndomen som de måste försöka hantera. Leken blir en flykt till den egna världen. I leken hämtar de kraft ur varandra, samtidigt som den visar på det destruktiva mönster som upprepningstvånget är. Det återkommande iscensättandet av Lorelei Lindbergs död blir för Sandra ett sätt att ”glömma” den andra versionen av berättelsen – den där hon blir övergiven, den verkliga, som gör ont på riktigt. Likaså blir leken om den amerikanska flickan ett sätt för Doris att ”glömma” den verkliga händelsen, när hon spelar upp alternativa scenarion för vad som hände Eddie. Att kusinmamman skulle ha knuffat Eddie i vattnet (om det utgås från att det som berättas i slutet av *Glitterscenen* är det ”sanna” scenariot) blir allt för smärtsamt för att kunna beröras på annat sätt än genom överföringen. Genom att utforska Fagerholm kan läsaren närma sig den destruktivitet repetitionen innehåller, synliggjord genom upprepningstvånget. Läsaren gläntar på dörren till dödsdriften. Romanens innehållsmässiga repetitioner illustrerar på så sätt det starka och motsägelsefulla behov människan har att alltid återvända till det smärtsamma och förstörande.

LEK, MASKER, MUSIK

Flera gånger har jag poängterat lekens betydelse(r) i *Den amerikanska flickan* – men i ännu ett avseende ska leken visa sig vara av intresse. Det går även att se ett slags repetitioner, eller dubbleringar, av själva romankaraktärerna, och i detta har leken relevans. Inom leken finns möjligheten att luckra upp sin persons fasta konturer för flickorna, och i dess ramar är ett iklädande av en annan identitet inget märkligt. Högst medvetet arbetar romankaraktärerna med detta iklädande, främst av den amerikanska flickans:

> ”Jag är en främmande fågel”, hörde sig Sandra säga. ”Kanske är du det med.”
>
> Det kom ur henne nästan automatiskt, det skulle hon ha kunnat svära på i efterhand. Doris ryckte till och såg häpet på väninnan.
>
> ”Men Sandra. Säg det på nytt. Det liknar.”
>
> Och Sandra upprepade den egendomliga ramsan, Doris ögon glänste; hon tog den amerikanska flickans skarf och knöt den kring Sandras hals och en kort sekund kända Sandra det så starkt så att hon var den amerikanska flickan Eddie de Wire. (s. 161f)

Exemplet ovan är ett av många där flickorna sysslar med rollspel och maskpåtaganden. Tidigs har visat hur karaktärerna ges möjligheten att förvandlas genom att yttra översatta fraser. På samma sätt är själva leken en metod för Sandra att kliva in i andra jag: leken blir ett hjälpmedel till ett uppluckrande av identiteten. I nietzscheansk anda använder sig flickorna av masker som i sin tur medverkar i tillblivandet av deras jag. Jaget existerar snarare som sammansatta fragment än som kärna.[76] Det är ett sätt att vara i världen som även romanfiguren Diva praktiserar, vilket bland annat Lena Kåreland

har uppmärksammat.[77] Detta postmoderna förhållningssätt till jaget visar Sandras önskan att omskapa sig genom att berätta flera versioner av sitt förflutna. Här finns flera parallella ”sanningar” i omlopp och vad som är verkligt och fantasi är inte uppenbart. Genom att berätta *om* sin historia för Doris visar Sandra på önskan att inte vara ett enhetligt subjekt. Läsaren kan se på flickornas personer som – istället för enheter, unika och solida – snarare en uppsjö av masker och repetitioner av andras masker eller jag. Jaget är inte fixerat, det är kluvet i sig själv och i flera andra; det repeterar och imiterar i evighet.

–

I Fagerholm har vi alltså en författare som har repetitionen som sitt sätt att skriva. Berättelsen kan och får berättas om, den skrivs aldrig i sten. Varken vid bokens slut eller inom dess pärmar.

Anna Helle skriver om *Slutet på glitterscenen*-diptyken: ”Not knowing and accepting one's ignorance is actually an essential part of the reading experience of the novels and most likely a presupposition for a pleasurable experience.”[78] Helle föreslår onekligen ett intressant sätt att se på de mysterier som romanerna innehåller: Det är kanske inte alls meningen att läsaren ska förstå? Jag är beredd att hålla med henne, då själva ovetskapen, tvivlen och avsaknaden av sanning faktiskt är en stor del av behållningen i romanen – även om bristen på svar samtidigt kan vara nog så frustrerande. För Fagerholm leker med sanningsbegreppet romanen igenom och till följd av att jämlöpande, vitt skilda scenarion berättas, kretsar läsaren kring sanningen utan att alls vara säker på att ha kommit närmare den. Det är en tvivlets estetik som skymtar och kanske ifrågasätter Fagerholm om en berättelse alls går att berätta. Att upprepa och korrigera tidigare versioner av det berättade ter sig möjligen rent av nödvändigt, för att kunna ta sig rätten att skriva.

Frågeställningen om man verkligen kan – och bör – skriva så repetitivt som Fagerholm gör i *Den amerikanska flickan* utan att riskera att läsaren tröttnar, mynnar ur en föreställning om repetitionen som i huvudsak förstörande. Även Freud sätter som sagt upprepningen hos den vuxne i samband med neuroser och tvång. Personerna i den studerade romanen visar på dessa tvångsdrag hos upprepningen, vilket jag har visat med exemplen. Men då det kommer till själva läsakten är jag inte benägen att hålla med honom. Det finns en annan sida av repetitionen, en särskild tjusning i den, som skapas genom emfasen och igenkänningen. Måhända är det här det semiotiska skrivandet läcker ut och drabbar läsaren. Repetitionen kan bli en metod att uttrycka vår känsla av något outsägligt.

Vad som syns i Fagerholms bruk av repetition är just problematiserandet av sanningsbegreppet. Med små variationer förändrar hon berättelsen och tidigare lögner eller antydningar förgörs medan nya blir synliga. Kawin skriver att emfasen nästan alltid är ett uttryck för frustrationen över bristen i det enkla uttalandet att uttrycka erfarenhet, att ha förstått något slags sanning. Här skapar de repeterade scenerna en så stark emfas att Fagerholm i min mening lyckas kommunicera smärta genom att cirkla runt den i repetitionens form. Även författarens användning av ”fragmentariska jag” är tecken på detta sökande efter möjligheten att ständigt kunna omskapa sig; att upprepa sin egen skapelseprocess och spegla andras jag genom kontinuerliga maskpåtaganden. Det fragmentariska jaget blir kanske paradoxalt nog det enda som kan visa fram ett enhetligt eller sant jag.

Kaisa Kurikka menar i artikeln ”Becoming-Girl of Writing” att repetitionerna i *Diva* härstammar från ett postmodernt sätt att behandla språket vilket ifrågasätter våra givna signifikationsprocesser, vårt meningsskapande och de litterära konventionerna genom att antingen använda dem till överdrift eller vända dem uppochned.[79] *Den amerikanska flickan* skiljer sig från *Diva* på många sätt och de är i vissa

fall svåra att jämföra, men hos båda romanerna förekommer repetitionen som en grundsten i den litterära stilen. Även *Den amerikanska flickans* sätt att hantera repetition är i högsta grad postmodernt och vänder uppochned på vad det är att läsa – och skriva. Fagerholm är en författare som vet att ifrågasätta sanningsbegreppet och det gör hon medvetet i romanen genom att ge läsaren kännedom om de olika versionerna av händelseförloppen. Men detta ifrågasättande utesluter förstås inte själva *sökandet* efter en urberättelse, som kanske inte går att berätta på något annat sätt än att ständigt börja om igen, att berätta ännu en gång, *så som det kanske var.*

Den amerikanska flickan är en postmodernistisk smältdegel av populärkultur, citat och musik som repeteras tills de blir något eget bortom sin referensbas. Samtidigt genomsyrar repetitionen romanen långt mer än endast på ord- och satsnivå: den syns i såväl tema och karaktärer som i frågan om sanning och hur människan ständigt återkommer till det smärtsamma. I *Den amerikanska flickan* visar bruket av repetition att romanen på allvar tar sig an de stora existentiella frågorna – Fagerholms refränger kommer fortsätta att eka i läsaren även efter att hen har slagit igen boken.

1. Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan: roman*, Stockholm: Bonnier, 2005, s. 12
2. Andreas Fischer (red.), *Repetition*, Tübingen: Narr, 1994, s. 9f
3. Jag har valt att använda mig av ordet repetition i texten, trots att det finns många synonymer. Emellertid kommer jag för enkelhetens skull använda mig av synonymerna då kontexten förordar det, men de nya ordvalen avser ingen skillnad från repetition.
4. Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 11
5. Av utrymmesskäl kan jag inte redogöra för allt som skrivits om författarskapet. För en mer grundlig genomgång av forskningsläget idag, se introduktionen i Malmio & Österlund, 2016.
6. Pia Ingström, ”Leken och det fruktansvärda allvaret hos Monika Fagerholm”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* [online], 2014. http://nordicwomensliterature.net/sv/article/leken-och-det-fruktansvärda-allvaret-hos-monika-fagerholm (Hämtad 2016-11-16)
7. Monika Fagerholm, *Diva: en uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Stockholm: Bonnier, 1998
8. Pauliina Haasjoki, *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit [Allies in Wavering. The Ambivalences of Narrative and Sexuality]*, diss. Turku; Turku: Suomen Yliopistopaino Oy – Uniprint, 2012

   Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, diss. Uppsala; Årsta: Rosenlarv förlag, 2012
9. Alva Dahl, *I skriftens gränstrakter: interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*, diss. Uppsala; Uppsala: Uppsala universitet, 2015
10. Ibid., s. 102f, 105
11. Bo G. Jansson, *Ljuga vitt och brett utan att ljuga: den svenska prosaberättelsen i den postmoderna skärmkulturens tidevarv: filosofisk grund, innehåll och form*, Falun: Högskolan Dalarna, 2013
12. Ibid., s. 9f, 88ff
13. Lena Kåreland, ”Re-Imagining Girlhood”, i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 25–37

    Kaisa Kurikka, ”Becoming-Girl of Writing”, i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 38–52

    Kristina Malmio, ”A Portrait of the Technological Sublime”, i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki:

Finnish Literature Society, 2016, s. 66–80

Anna Helle, ”When Love and Death Embrace”, i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 83–98

14. Julia Tidigs, *Vad har de gjort åt min sång? Återvunnet språk i Monika Fagerholms Den amerikanska flickan* [online], Svenska litteratursällskapet, 2016. https://vimeo.com/album/3828419/video/157564080 (Hämtad 2016-11-16)
15. Ibid., 01:50, 03:40
16. Pia Ingström & Ann-Christine Snickars, ”Att hålla saknaden från livet”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* [online], 2012. http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-hålla-saknaden-från-livet (Hämtad 2016-11-16)

    Monika Fagerholm, *Underbara kvinnor vid vatten: en roman om syskon*, Stockholm: Bonnier, 1994
17. Malmio & Österlund 2016, s. 16
18. Jean Aitchison, ”Say, Say It Again Sam”, i Andreas Fischer (red.), *Repetition*, Tübingen: Narr, 1994, s. 19–21
19. Bruce F. Kawin, *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*, Niwot, Colo.: University Press of Colorado, 1989
20. Ibid., s. 50
21. I de fall där jag inte har funnit en passande eller vedertagen översättning av ett begrepp kommer jag att använda mig av begreppet på originalspråk.
22. Kawin 1989, s. 4, 16–22, 170ff
23. Tidigs 2016, 08:25, 10:25, 11:05, 11:40
24. Ibid., 10:20
25. Jansson 2013, s. 22, 88f, 91
26. Kurikka 2016, s. 40, 48ff

    För vidare förklaring av Deleuze och Guattaris begrepp, se Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: för en mindre litteratur*, Göteborg: Daidalos, 2012
27. Tidigs 2016, 07:10
28. Ibid., 22:35
29. Ibid., 18:35
30. Dahl 2015, s. 103
31. För fler tolkningar av denna fras, se Helle 2016, s. 95
32. Jansson 2013, s. 89
33. Kawin 1989, s. 33, 85, 104, 113ff
34. Malmio 2016
35. Ibid., s. 70f
36. Rhizom är en term som ursprungligen hämtats från botaniken och beskriver ett horisontellt rotsystem. Termen ska vissa hur fenomen och processer är sammanlänkade utan att samordnas utifrån hierarkier och dikotomier. För ett exempel på hur man kan applicera rhizomatik på litteraturstudier samt en vidare förklaring av begreppet, se Österholm 2012, s. 83ff
37. Kurikka 2016, s. 39f
38. Malmio 2016, s. 70
39. Kawin 1989, s. 52–59
40. Ingström 2014
41. Det går även att läsa frasen som en hänvisning till Staffan Hildebrands film *Ingen kan älska som vi* (1988), vilket manifesterar ännu ett exempel på de intermediala kopplingar som förekommer i Fagerholms texter. Frasen visar hur Fagerholms repetitioner kan arbeta på flera nivåer beroende på läsarens referensbank – även om jag liksom Dahl är av uppfattningen att meningarna till slut förlorar i referentiellt värde och allt mer börjar existera i egen rätt.
42. Helle 2016
43. Ibid., s. 85ff, 91, 96f
44. Kawin 1989, s. 49f
45. Ibid., s. 26ff
46. Monika Fagerholm, *Glitterscenen: och flickan hon går i dansen med röda gullband*, Stockholm: Bonnier, 2009
47. Se Eva Bäckstedt, ”Fagerholms glitterscen ingen idyll”, i *Svenska Dagbladet*, 2005-04-11
48. Tuva Korsström, *Från Lexå till Glitterscenen: finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*, Helsingfors: Schildts & Söderströms, 2013, s. 488
49. Fagerholm 2009, se s. 393–397
50. Helle 2016, s. 97
51. Maria Margareta Österholm, ”Docklaboratoriet: vårt alternativa laboratorium som i frihet utvecklas där frihet finns: om systrarna SannaMaria och Kari i Fagerholms ’Diva’”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:1, s. 50
52. Kawin 1989, s. 1, 16–22
53. Carin Franzén, ”Att komma utöver sig själv:

Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan", i *Aiolos*, 2009:36/37, s. 91
54. Sigmund Freud, "Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)", i *Psykoanalysens teknik*, Stockholm: Natur och kultur, 2002
55. Ibid., s. 179ff
56. Ibid., s. 181
57. Sigmund Freud, "Bortom lustprincipen", i *Metapsykologi*, 2. utg., Stockholm: Natur och kultur, 2008
58. Ibid., s. 257
59. Ibid., s. 285
60. Ibid., s. 269, 272
61. Ibid., s. 283
62. Kawin 1989, s. 19
63. Freud 2008, s. 264ff
64. Jansson 2013, s. 91
65. Dahl 2015, s. 95, 99–102
66. Kåreland 2016 s. 26f
67. Ibid.
    Julia Kristeva, *Stabat mater och andra texter*, Stockholm: Natur och kultur, 1990, s. 113–164
68. Kåreland 2016, s. 27. Kåreland menar även att Fagerholm är inspirerad av Hélène Cixous, se s. 26.
69. Ibid., s. 30ff
70. Åsa Stenwall, *Portföljen i skogen: kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*, Esbo: Schildt, 2001
71. Ibid., s. 210
72. Ebba Witt-Brattström, "Inledning", i Julia Kristeva, *Stabat mater och andra texter*, Stockholm: Natur och kultur, 1990, s. 17
73. Kåreland 2016, s. 26
74. Se t ex Jenny Holmqvist & Monika Fagerholm, "'Det måste finnas en faktor X'", i *Kritiker: nordisk tidskrift för litterär kritik och essäistik*, 2014:31/32, s. 120–126
75. Freud 2008, s. 267f
76. Fredrika Spindler, *Nietzsche: kropp, konst, kunskap*, Göteborg: Glänta produktion, 2010, s. 18, 21, 26f
77. Lena Kåreland, "Flickbokens nya kläder: om Monika Fagerholms Diva", i *Omklädningsrum: könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Lund: Studentlitteratur, 2004, s. 121–137. Kåreland belyser Divas lust att pröva olika roller i sitt skapande av en identitet, där även en manlig hållning ingår.
78. Helle 2016, s. 91
79. Kurikka 2016, s. 38–40

SUMMARY

"Shots, I think I hear shots": The Use of Repetition in Monika Fagerholm's The American Girl

This article examines the role and use of repetition in Monika Fagerholm's novel *Den amerikanska flickan* (*The American Girl*, 2005) through a narrative, stylistic and a psychoanalytic reading. Using the work of Bruce F. Kawin, I illustrate how Fagerholm uses a permissive style, which relies on an emphasis generated by repetition. The article also examines how the novel utilizes repetition to manage time, and examines how Sigmund Freud's notion of "repetition compulsion" applies to the novel's characters. The article concludes that *Den amerikanska flickan* repeatedly uses popular culture, quotations and music until the work itself becomes something beyond its many allusions.

Throughout, I illustrate how repetition permeates the novel in terms of both its theme and characters. Fagerholm is a postmodern author who knows how to challenge the concept of truth, and her novel questions whether a story can be told at all. It could be argued that Fagerholm's style of writing constitutes an aesthetics of doubt, or search for the truth: a search for an origin tale, which is biased and therefore impossible to capture.

Keywords: Monika Fagerholm, Den amerikanska flickan, repetition, emphasis, repetition compulsion, concept of truth.