

Södertörns högskola | Institutionen för genus, kultur och historia
Magisteruppsats 22,5 hp | Litteraturvetenskap | Vårterminen 2008

På spaning efter den kropp som flyr

– mellan kön och text i Nina Bouraouis *Mina
onda tankar*

Av: Emma Birkholz

Handledare: Ebba Witt-Brattström

Abstract

This is a study of the novel *Mes mauvaises pensées* (2005) by the French writer Nina Bouraoui. I use an intertextual comparative method, where I read the novel against three intertexts: Marie Cardinal *Les mots pour le dire* (1975), the David Lynch movie *Mulholland Drive* (2001) and novels and photographs by Hervé Guibert. Main focus is on the relation between body and language. Using the psychoanalytic theories by Julia Kristeva I examine the melancholy of the narrator in *Mes mauvaises pensées*. The melancholic subject mourns a Thing which is the unrepresentable archaic mother. Melancholy is connected to the notion of exile; the subject belongs to a lost place in the past which it is still holding on to. The narrator of *Mes mauvaises pensées* is still living in her childhood, even though she is a grown up woman. I show how the place from where she speaks is the child. The female body and the female sexuality are not represented in the text, there is a missing link between the female body and its representation in language – in the symbolic order. According to Kristeva the melancholic denies the loss of the Thing – in the end the mother – and clings to the unrepresentable void. By realising and acknowledging the loss one can reconstruct the bond to the archaic mother in language. Bouraoui's failure in writing *the feminine* into the text is interesting because it puts lights on the conditions of writing the body for women. The theory of *l'écriture féminine* is an inspiration for the analyses and I contrast it to Judith Butler's idea of gender performativity. There is a conflict in what constitutes gender and sex between psychoanalysis and queer theory, which is also found in the narrator in Bouraoui's novel – trying to create herself through pure performativity she never succeeds to act independently of the mother and the female body.

Innehåll

1. <i>I flygplanet</i> : Inledning	3
1.1 Presentation av författaren och hennes roman	5
1.2 Syfte	7
1.3 Teori och metod	7
1.4 Tidigare forskning	8
1.5 Intertext 1: Marie Cardinal <i>Orden som befriar</i>	16
2. <i>I exil</i>	
2.1 Melankoli	18
2.2 Det primärnarcissistiska stadiet	20
2.3 Modern	21
2.4 <i>L'Écriture féminine</i>	25
2.5 Performativitet och kroppen i texten	27
2.6 Intertext 2: Hervé Guibert	30
2.7 Intertext 3: <i>Mulholland Drive</i>	34
3. <i>Återvändandet</i>	
3.1 Den kvinnliga njutningens representant	37
3.2 Könsskillnaden	40
3.3 Katharsis?	43
4. Slutdiskussion	45
5. <i>I havet</i> : Slutord	47
6. Källförteckning	48

1. I flygplanet: Inledning

[J]ag är lycklig och mamma håller på att kvävas i flygplanet; de flyttar på oss, flygvärdinnorna sminkar av henne, på grund av syrgasen, min syster gråter inte, jag betraktar mamma som om hon vore en okänd medpassagerare, jag är säker på att jag är ett odjur eftersom jag skäms [...]. (Nina Bouraoui, *Mina onda tankar*, sid. 25¹)

Nina Bouraouis roman *Mes mauvaises pensées* (2005), (*Mina onda tankar*), är ett skrivande på gränsen. På gränsen mellan Algeriet och Frankrike och på gränsen mellan två kön. Hennes mor och far representerar varsitt land respektive kön. Orden kryssar sig fram mellan dessa olika poler och bygger upp en språklig värld av meningar som stundtals inte går ihop. Berättarjagets minnen av sina flygresor vittnar om ambivalensen hon känner inför sin identitet och sin relation till sin mamma, en ambivalens som samtidigt uttrycks med en självklar skärpa och exakthet. Tänk dig ett känslomässigt kaos fångat i ett ögonblick av en kamerablixt. Det fotot går att beskriva: så var det just precis då. Bouraouis berättarjag tittar på foton från sin barndom och sitt vuxna liv och försöker förstå sig själv.

Romaner med ett väldigt allena rådande berättarjag som erbjuder eller påtvingar läsaren en mycket ordrik inblick i dess tankevärld, kan både fascinera och irritera. Ett starkt berättarjag skapar ofta en direkthet och ett trovärdigt engagemang men samtidigt, vare sig de gör anspråk på att vara självbiografiska eller födda ur fiktionen, kan det bli mycket påfrestande att lyssna till endast *en* persons röst. Till slut undrar man: Var är de andra? *Mina onda tankar* är en sådan bok. Trots att berättarjaget säger att hon berättar sin familjs historia får man inget grepp om de övriga familjemedlemmarna. Det är som att ju mer hon försöker beskriva, desto mindre får man veta, orden tar ut varandra. Berättarjaget är överallt, i sin mamma, i sin pappa, i sin flickvän och i barnen i de nordafrikanska tältbyarna på TV. Detta gäller också omvänt – alla andra är *i* Jaget.

Den här uppsatsen intresserar sig för berättarjagets förhållningssätt till sig själv och sin omgivning. Med hjälp av den franska lingvisten och psykoanalytikern Julia Kristevas teori om melankoli och depression i *Soleil Noir: dépression et mélancholie* (1987) (svart sol: depression

¹ Nina Bouraoui, *Mina onda tankar*, övers. Maria Björkman, Stockholm 2006.

och melankoli) analyserar jag berättarjagets position och sinnestillstånd i Bouraouis roman. I uppsatsen använder jag mig av den engelska översättningen *Black Sun*.²

Psykoanalysen ser på texten som ett psyke öppet för tolkning. *Mina onda tankar* illustrerar denna idé genom att det är ett jag som talar fritt om sitt inre till sin terapeut. Det är som att hon ber om att få bli tolkad. Samtidigt så försöker jaget hela tiden analysera sig själv vilket gör texten mer stängd än öppen trots den intima kontexten, iscensättningen. Psykoanalysens fader Sigmund Freud skapade sin teori till stor del utifrån skönlitterära verk när han gick från medicin till psykologi i början av 1890-talet. Det mest kända exemplet på detta är det antika dramat *Konung Oidipus* som gav honom idén om oidipuskomplexet.

Bouraouis berättarjag befinner sig i Frankrike men drömmer sig tillbaka till sin barndoms Algeriet. Där finns ett tillstånd av exil både geografiskt, könsligt och existentiellt. Berättarjaget talar med en besatthet om hur det var då och varför hon är den hon är idag. Orden tycks kretsa kring ett traumatiskt förflutet som jaget ständigt bär med sig. När jag tränger in i texten dyker frågan om vad som kan uttryckas i språket upp. Det är som om Bouraoui undanhåller något, eller så kan hon inte säga det?

Jag undersöker vad som händer med jaget i texten. Fungerar romanen som ett botemedel mot melankolin såsom Kristeva rekommenderar den moderna litteraturen att göra? Eller lyfter Bouraouis text blicken mot något annat? (När jag citerar *Mina onda tankar* i blockcitat fortsättningsvis är det med Bouraoui och sidnummer.)

[J]ag betraktar molnen som skiljer mig från jorden, och jag känner mig så fri, så fri från mig själv, barnet som är bundet till sin mor; det finns en upphetsning i att skiljas från ett band och det finns ett behag i sorgen över det där brustna bandet, det finns en gränslös lycka i att återfinna det, i att återskapa det [...]. (Bouraoui, 144)

Enligt Freud och Kristeva är melankolitillståndet något som man bör ta sig ur för att kunna leva vidare, för att kunna vända sig utåt mot sin omgivning. De menar att melankoli är ett slags sjukdom som man kan och bör bota, men för Kristeva är melankolin också en grund för skapande. I *Soleil noir* analyserar Kristeva Marguerite Duras författarskap utifrån sin melankoliteori. Duras får diagnosen misslyckad melankoliker till skillnad från de manliga författarna Baudelaire och Dostojevskij som blir lyckade melankoliker genom sin litteratur enligt

² Julia Kristeva, *Black sun: depression and melancholia*, övers. Leon S. Roudiez, New York 1989.

Kristeva. Det intressanta här är dels könsskillnaden dels vilka hinder som ska överkommas för att botemedlet ska verka. I Kristevas melankoliteori skapar melankolikern ett botemedel genom att hon eller han upprättar en länk mellan kroppen och språket. Om det är något fel på botemedlet torde det alltså vara något fel på den här länken. Bouraouis text lyfter blicken mot detta fel.

1.1 Presentation av författaren och hennes roman

Nina Bouraoui föddes 1967 i Rennes i Frankrike. Hennes mor är fransyska och hennes far algerier. Bouraoui tillbringade de första fjorton åren av sitt liv i Algeriet och somrarna i Frankrike. Hon är numer bosatt i Paris. Hennes första roman *La Voyeuse interdite* (1991) väckte stor uppståndelse och vann Prix Inter. Övriga verk av Bouraoui är *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Âge blessé* (1998), *Le Jour du séisme* (1999), *Garçon manqué* (2000), *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises pensées* (2005) samt *Avant les hommes* (2007). För *Mes mauvaises pensées* belönades Bouraoui med Prix Renaudot 2005. *Mes mauvaises pensées* är den sjätte av Bouraouis romaner som översatts till svenska. Bouraoui har också skrivit två sångtexter till Celine Dion: "Immensité" och "Les paradis" från albumet *D'Elles*, 2007.

Att läsa *Mina onda tankar* är som att sitta fast i ett dagdrömande där tankarna bara snurrar runt runt. De långa meningarna tvingar en att fortsätta läsa men handlingen går inte vidare, eller rättare sagt; där finns ingen handling. Man tvingas in i ett stillastående där orden forsar mot ögonen, man längtar förgäves efter en paus, en vit rad, ett nytt stycke; men det kommer inte. Antingen slutar man läsa eller så tvingar man sig igenom på ren vilja för att få veta om det kommer att ske någon förändring, men man tror knappast det. Hela romanen är tal från ett jag till en terapeut, allt i ett enda svep. Terapeuten är hela tiden tyst och jaget för som en inre monolog med sig själv men vänder sig ändå till ett Du, som är terapeuten. Jaget har övertagit terapeuten från sin väninna M. Hon säger att hon kommer för att hon har onda tankar. Hon funderar aldrig över vad hon ska säga, där finns ingen tvekan inför vare sig tanken eller orden. Om det finns en röd tråd så är det jagets associationsförmåga. Det är en spiralliknande rörelse som väcker minnena, om inte till liv så till projektion på boksidornas vita yta. De olika bilderna, scenerna, tankarna, binds samman genom en till synes oändlig associativ rörelse; en förskjutning av mening, av det som hon egentligen vill ha sagt – men vad är det?

Jaget återvänder till sin barndom, till det hastiga uppbrottet från Algeriet till Frankrike då hon inte fick möjlighet att ta farväl av sina kamrater och sina saker, sitt hem. Där finns den sjuka modern som är i Frankrike, fadern som är i Algeriet eller på resa i arbetet, systemen, morföräldrarna, Madame B. (som blir en ställföreträdande mor för jaget när modern är sjuk), den berömda Sångerskan, Diane, M., Flickvännen med flera.

Endast på ett ställe i *Mina onda tankar* hittar jag en tillstymmelse till humor: ”familjen är elektrisk, förresten skulle jag kunna kalla min familj ’den elektriska familjen’ som familjen Addams, eller familjen Osbourne, eller familjen Simpson”. Liknelsen hon gör av sin egen familj med en spök-och häxfamilj, en dekadent rockfamilj och en tecknad serie-familj är invävd i den för Bouraoui så karaktäristiska långa ordspiralsskrivstilen och sticker inte ut från den övriga texten vad det gäller stil, däremot beträffande innehåll. Kanske visar hon på språkets bedräglighet och godtycklighet – man kan stoppa in lite vadsomhelst i texten, bara det är ord.

Jaget beskriver sin våldsamhet, hur hon alltid har iscensatt sin våldsamhet och ilska. Men det hon beskriver är bara ögonblick av gestaltning; som när hon dansar med käpp till musiken från *A Clockwork Orange* och är klädd i vitt. Hon säger att hon skriver efter att ha tittat på nyheternas våldsamma klipp på TV. Hon säger att det är som om världens våldsamhet har blivit hennes egen våldsamhet; att det är som att bilderna talar om henne trots att hon inte nämns. Hon säger att hon är rädd för sig själv för att hon är rädd för andra.

Jaget talar om att hon har en läskpapperhud som suger upp allt som omger henne. Hon säger att hennes böcker är gjorda av den huden. Precis som hon blandar in sig själv i nyhetsbilderna suger hon upp andras erfarenheter som sina egna.

Jaget talar om ilska men är inte arg. Detsamma gäller för sexualiteten; hon säger att hon inte vet hur man skriver om den, att det bara skulle bli banalt och vulgärt. Bouraoui refererar ofta till författaren Hervé Guibert som hon hyllar. Han skriver explicit om sex mellan män utan att det blir vulgärt, menar hon. Hon finner ett band mellan sig själv och honom; trots att hon känner sig främmande inför det han skriver så känner hon sig väl till mods i hans universum.

Bouraouis kvinnor är en del av en kvinnovärld. Hon skriver om sin mamma och mormor, sina flickvänner och Madame B som för en tid blir ett moderssubstitut. Jaget är helt besatt av ursprung – av att utreda varifrån hon kommer, varför hon skriver, vilka egenskaper hon fått av vem. I *Mina onda tankar* håller hon hela tiden historien och ursprunget levande genom att skriva in det

förflutna om och om igen i nutiden. Det finns inget nu och inget då, det som *har hänt händer* nu, om och om igen.

Den sista meningen i *Mina onda tankar* lyder: ”När jag kommer till dig bevarar jag föreställningen om en bikt.” Bouraoui låter inte sitt berättarjag tro på bikten, på självbekännelsen, utan lånar istället jaget till fiktionen för att kunna tala friare utan krav på sanning.

1.2 Syfte

Det huvudsakliga syftet med uppsatsen är att helt enkelt förstå vad *Mina onda tankar* egentligen handlar om. Jag försöker värja mig från att dras med i de långa ordspiralerna som inte lämnar kvar någon plats att tänka på. Istället undersöker jag berättarjagets melankoliska tillstånd och orsaken till att hon tycks ha fastnat i det. Vad är det berättarjaget försöker säga med allt sitt tal? Hon säger att språket är så viktigt för henne men tror hon verkligen på dess kraft?

Om en person förblir melankolisk, är det då bara ett tecken på svaghet och ett misslyckande? Den psykoanalytiska teorin ligger till grund för min analys. När jag undersöker det talande subjektets förhållande till språket uppstår frågor kring kroppens och sexualitetens representation i språket – går det att säga vad som helst? Min analys för mig till frågan om könsskillnaden – varför kan berättarjaget tala om mäns sexualitet men inte om kvinnors?

1.3 Teori och metod

Metoden som jag har som utgångspunkt för min analys är komparativ intertextualitet, det vill säga jag läser *Mina onda tankar* mot tre intertexter. Den första är Marie Cardinals roman *Orden som befriar*³ (*Les mots pour le dire*, 1975). Den andra är Hervé Guiberts romaner och fotografier. Den tredje är David Lynchs film *Mulholland Drive*. Genom att jämföra intertexterna med mitt huvudobjekt fördjupar jag min tolkning av Bouraouis roman. Bouraoui nämner inte Cardinal i sin text men då hennes roman är en föregångare i genren psykoanalysroman och skriven av en fransyska uppvuxen i Algeriet finner jag det fruktbart att läsa *Orden som befriar* som en intertext. Hervé Guibert nämner Bouraoui däremot gång på gång som en förebild både i romanen och i

³ Marie Cardinal, *Orden som befriar*, övers. Britta Göndahl, Stockholm 1978.

intervjuer. I *Mina onda tankar* refererar Bouraouis berättarjag till David Lynch och *Mulholland Drive* ett flertal gånger. Jag tar fasta på både vad Bouraoui säger och inte säger om intertexterna jag använder.

Bouraouis berättarjag befinner sig i ett vemodigt och intellektualiserat tillstånd. Hon är styrd av känslan men reflekterar hela tiden kring densamma. Jag identifierar detta tillstånd som melankoli och stödjer mig på Julia Kristevas psykoanalytiska teori om melankoli så som hon framställer den i *Soleil noir*. Kristeva menar att litteraturen kan rädda melankolikern ur melankolin. I språket kan man både skilja sig ifrån och återskapa kontakten med den arkaiska modern och på så sätt bli ett självständigt subjekt. Detta kräver ett särskilt språk som inte alla melankoliska författare lyckas frammana menar Kristeva.

Kristeva, Hélène Cixous och Luce Irigaray talar alla om ett kvinnligt språk – *l'écriture féminine*. Jag inspireras av alla tre tänkarna i min analys och återkommer till *écriture féminine* senare i uppsatsen.

Fokus ligger på det kroppsligas förhållande till språket. Den psykoanalytiska förståelsen av denna relation kontrasteras mot Judith Butlers queerteori och idé om performativitet.

Att vara melankolisk innebär en känsla av exil, det vill säga att man är någon annanstans än där man egentligen hör hemma. Exilen fungerar som en bakomliggande struktur för uppsatsen som är indelad i tre delar; i flygplanet, i exil och återvändandet. Kristevas idé om den moderna litteraturens katharsisfunktion genom sublimering av abjektionen och återskapandet av relationen till modersobjektet är ett slags återvändande vilket Bouraoui inte lyckas med. I uppsatsen tredje del *Återvändandet* analyseras köns positioner samt varför berättarjaget inte kommer vidare, varför hon fastnar i språket.

1.4 Tidigare forskning

Jag har inte hittat någon tidigare forskning om *Mina onda tankar* vilket säkert beror på att verket är så pass nytt, däremot har jag läst ett antal recensioner av romanen i svenska, franska och algeriska tidningar och tidskrifter. *Mina onda tankar* räknas till Bouraouis så kallade självbiografiska eller ”halvt självbiografiska romaner”. Det vill säga att det finns ett berättarjag som berättar om händelser och personer som är hämtade ur hennes riktiga liv. Men vad är en självbiografisk roman egentligen? Som Bouraoui själv uttrycker det apropå frågan om huruvida

Garçon manqué (Pojkflickan) är självbiografisk: "Si le point de départ c'est moi, le sujet est beaucoup plus large."⁴ (Om utgångspunkten är jag så är subjektet/ämnet mycket större.)

Benaouda Lebdaï frågar sig i en artikel⁵ i den algeriska dagstidningen El Watan vad *Mina onda tankar* egentligen handlar om. Lebdaï konstaterar att berättaren och författaren är samma person och att hon talar om sig själv; Nina Bouaroui talar om Nina Bouraoui, och bara det, vilket paradoxalt nog fascinerar.

Fiktiv litteratur som är skriven i jagform utifrån en person som liknar författaren brukar kallas för autofiktion. Det är nästan självbiografi men ändå fiktion – fiktion om sig själv. Begreppet autofiktion myntades av Serge Doubrovsky 1977 för att beskriva genren han skrivit sin roman *Fils* i. Bouraouis *Mina onda tankar* kan sorteras in under autofiktion liksom Hervé Guiberts litteratur.

Agnès Verlet menar att det i jaglitteratur, vare sig det är självbiografi, dagboksform eller autofiktion, handlar om en jagkonstruktion som är en slags låneidentitet. Med hjälp av detta jag kan författaren upptäcka och undersöka sitt medvetande och sitt liv.⁶ Denna litteratur som kan verka frigörande motverkar i själva verket det arbete som psykoanalytikern ska utföra. Verlet citerar författaren George Perec som när han började gå i analys skrev frenetiskt, nästan maniskt för att skydda sig själv med hjälp av orden. Det blir som en "pansarskrift" som bygger upp ett skydd kring jaget som analytikern försöker dekonstruera, menar Verlet. Bouraouis berättarjag säger i *Mina onda tankars* näst sista mening: "Jag bevarar Eileen Grays ord: 'Man måste riva ner innan man kan bygga upp.'⁷" Men hon river inte ner – den öppna jagformen förblir stängd under författarens kontroll. I *Mina onda tankar* blir det extra tydligt att den autofiktiva jagformen fungerar som ett skydd för identiteten då spelplatsen är en terapituation och terapeuten inte får komma till tals och ställa frågor och hjälpa till att rasera det kontrollerade jaget, för att sedan kunna hjälpa till att bygga upp något. Denna jagskrift blir en slags självanalys i vilken subjektet inte behöver vare sig terapeut eller analytiker, samtalspartner eller biktfader. Jaget är sig självt nog då det är delat i två. "Du är tyst, det är ur den tystnaden jag måste komma tillbaka, det är mot den tystnaden jag måste gå"⁸, säger Bouraouis berättarjag till terapeuten och författaren Bouraoui använder henne som en figur i sin skönlitterära konstruktion snarare än som terapeut. Hon är inte

⁴ Trudy Agar- Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris 2006, sid. 193.

⁵ (Hämtad 080813): <http://www.elwatan.com/Memoire-d-aujourd-hui-et-d>

⁶ Agnès Verlet, "Écriture de soi et psychanalyse", *Le magazine littéraire* nr 473 mars 2008, sid. 30-33.

⁷ Bouraoui, sid. 222.

⁸ Ibid., sid. 10-11.

en person utan en tom och tyst form. Berättarjaget och författaren Bouraoui glider ibland samman då berättarjaget säger att hon vill *skriva* si och så – alltså inte *säga*.

När Bouraouis första roman, *La voyeuse interdite* (*Förbjuden betraktelse*) kom ut 1991 uppfattades den först också som självbiografisk vilket Bouraoui påpekat att den inte är. *La Voyeuse interdite* handlar om en flicka som hålls instängd i hemmet i Alger av sin pappa, i väntan på att hon ska bli bortgift. Dagarna tillbringas hon vid fönstret för att i någon mån delta i livet utanför.

Bouraoui säger att hon har fått den verklighet som skildras i boken berättad för sig, att hon inte levt den själv men att minnena av stämningen i staden Alger fortfarande lever kvar i henne.⁹ Särskilt algeriska kritiker har velat veta om boken är självbiografisk och de har kritiserat Bouraoui för att ge en bild av Algeriet som inte är representativ.¹⁰

Enligt Bouraoui är inte heller meningen med romanen att kritisera kvinnoförtrycket i Algeriet eller något annat nordafrikanskt land heller för den delen. I en intervju av Kerstin M. Lundberg säger hon:

Det är en drömartad historia om en instängd ung kvinna som med fantasins hjälp flyr undan en verklighet, den egna kroppens verklighet. Det är svårt att bli kvinna. Puberteten kan innehålla tragiska omvälvningar.¹¹

Många har betonat Bouraouis sökande efter den egna identiteten, att hon med den ena foten och den ena föräldern i Algeriet och den andra i Frankrike slits mellan två världar, liksom att hon är ambivalent vad det gäller könstillhörighet och sexualitet. Lundberg skriver att Bouraoui kanske har accepterat och införlivat sin algeriska sida i sin senaste roman *Avant les hommes* där huvudpersonen Jeremie förälskar sig i Sami från betongförorten, ”en pojke som av namnet att döma har nordafrikanska rötter”. Lundberg undrar om ”antingen-eller” håller på att bli ”både-och” i Bouraouis författarskap.

Om *La Voyeuse interdite* (*Förbjuden betraktelse*) samt *Garçon manqué* (*Pojkflickan*) har det skrivits flera uppsatser. Analyserna behandlar främst frågor om nationell och könslig identitet, huruvida Bouraoui skriver självbiografiskt, den språkliga stilen samt författarskapet ur ett postkolonialt perspektiv.

⁹ Agar-Mendousse, sid. 191.

¹⁰ Ibid., sid. 191-192.

¹¹ Nina Bouraoui i intervju av Kerstin M. Lundberg ”På jakt efter en kulturell och sexuell identitet” i *Cora* nr 2-3, 2007.

Donna Wilkerson-Barker gör i *The space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction* en analys av *Förbjuden betraktelse* där hon ser huvudpersonen Fikrias fönster ut mot gatan som en bildskärm. I dag då gränsen mellan det privata och det offentliga har luckrats upp på grund av medialiseringen i samhället översätts den personliga erfarenheten ofta med det som kan filmas eller fotograferas menar Wilkerson-Barker.¹² Där kan vi dra en parallell till *Mina onda tankar* där jaget ser sig själv genom foton ur familjealbumet och korta hemvideofilmer. Wilkerson-Barker skriver om litteraturens förhållande till medieteknologin och försöker ifrågasätta polariseringen av litteraturen å ena sidan som bärare av stabil mening och bildmediernas interaktivitet å den andra.¹³ Wilkerson-Barker menar att det även i den moderna litteraturen finns en skärm på vars yta kunskap och subjektivitet skapas, precis som på den vi möter på teven eller datorn. Författarskapen hon analyserar är Jean Genet, Hervé Guibert och Bouraoui.

Tid och rum har fått nya dimensioner genom den postmoderna mediekulturen vilket i sin tur har givit konsekvensen att den privata och den offentliga sfären sammanblandas.¹⁴ Från sitt hem kan man med hjälp av tele-medierna enkelt kommunicera med omvärlden. I *Förbjuden betraktelse* är kroppen väldigt närvarande och det kvinnliga subjektet för en kamp med densamma. Wilkerson-Barker menar att Bouraouis texter (och här syftar hon på dem som hon dittills skrivit år 2003, vilket alltså inte inkluderar *Mina onda tankar*) förkroppsligar det som skärmens yta inte erkänner, nämligen kontakten med den andres kropp och därefter med döden. Fikria sitter vid sitt fönster och hittar på historier, yttervärlden ter sig både skrämmande och som en plats för frihet. Fikria är snarare en åskådare än en skådespelare och deltar i livet ute på gatan på samma sätt som en fri människa deltar i det som händer på teveskärmen eller bioduken.¹⁵

I den patriarkala kulturen skiljer sig förutsättningarna åt för män och kvinnor att vara åskådare och betraktare. Precis som romanens titel indikerar är betrakterskan (*la voyageuse*) förbjuden (i den svenska översättningen *betraktelsen*). Kvinnan har inte samma rätt som mannen att betrakta eftersom hon hela tiden själv är ett objekt för det manliga subjektets ögon. I den

¹² Donna Wilkerson-Barker, *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, New York 2003, sid. 92.

¹³ *Ibid.*, sid. 3.

¹⁴ *Ibid.*, sid. 10.

¹⁵ *Ibid.*, sid. 124.

miljö där romanen utspelas är kvinnan dessutom fysiskt hindrad att ta del av vad som händer ute i samhället, då hon är förvisad till hemmet.

När kvinnan är betraktare betraktar hon även sig själv; hennes jag är delat i två, hon är både betraktare och den andre. Detta får konsekvenser för de flesta relationer mellan kvinnor och män, men också för kvinnans relation till sig själv.¹⁶ Precis som jaget i *Mina onda tankar* känner att människorna som hon ser på teve är en del av hennes liv använder Fikria i *Förbjuden betraktelse* sin fantasi för att delta i livet som hon ser genom gardinerna i sitt fönster. Av små detaljer som hon uppfattar gör hon sig egna bilder. Wilkerson-Barker menar att Fikria personifierar den dubbelhet som dagens kvinnor ställs inför, hon är både ett seende och berättande subjekt *och* ett förtryckt kroppsobjekt.¹⁷ Wilkerson-Barker menar att Fikria och hennes syster försöker skriva om (*rewrite*) kvinnokroppen genom självsvält – de försöker bli av med de begär som är projicerade på den.¹⁸ Den anorektiska unga kvinnan skapar sig en virtuell subjektivitet inte olik den man kan uppleva i cyberspace, där kroppen inte ryms menar Wilkerson-Barker.¹⁹ Genom att läsa *Förbjuden betraktelse* i ljuset av modern medieteorier vill Wilkerson-Barker kritisera samtida teorier som vill få bildskärmens yta till en idealplats för rekonstruktion av sociala identiteter.²⁰ Visst finns där möjligheter för identitetsskapande men för den kvinnliga subjektspositionen blir det problematiskt menar hon. Att förneka den kulturella betydelsen av vår kropp blir ytterst att förneka vår erfarenhet och vår historia. Wilkerson-Barker citerar Adrienne Rich:

We have been perceived for too many centuries as pure Nature, exploited and raped like the earth and the solar system; small wonder if we now long to become Culture: pure spirit, mind. Yet it is precisely this culture and its political institutions which have split us off from itself.²¹

Trudy Agar-Mendousse skriver i *Violence et Créativité de l'écriture algérienne au féminin*, (Våld och kreativitet i den algeriska skriften i femininum) om Bouraouis språk som ett språk som har våld inskrivet i sig. Våldet i texten har Bouraoui gemensamt med två andra franskspråkiga kvinnliga algeriska författare; Assia Djebar och Malika Mokkedem, menar Agar-Mendousse.

¹⁶ Ibid., sid. 125.

¹⁷ Ibid., sid. 129.

¹⁸ Ibid., sid. 133.

¹⁹ Ibid., sid. 137.

²⁰ Ibid., sid. 152.

²¹ Ibid.

Bourauois språk varierar i hennes romaner. Gemensamt är att det skiljer sig från det franska standardspråket vad det gäller kommatering och meningslängd. Bourauois verk innehåller antingen väldigt långa meningar som i *Mina onda tankar* eller väldigt korta meningar som i *Pojkflickan*. Agar-Mendousse menar att Bourauois språk bär spår av arabiskan trots att Bouraoui själv inte behärskar den. Precis som Bourauois blick är vänd mot både Algeriet och Frankrike så är språket tudelat även om det är på franska hon skriver med några få arabiska ord insprängda här och var. Enligt Agar-Mendousse är det sonoriteten i språket som är influerad av arabiskan. Bouraoui använder sig av många upprepningar och klipper meningar mitt itu med hjälp av komma och punkter. Våldet i Bourauois språk uppstår i brottet med de grammatiska reglerna och drabbar även läsaren. Agar-Mendousse framhåller även Bourauois metaforer som ett exempel på språkligt våld. Hos Bouraoui används ibland metaforen på ett speciellt sätt. Agar-Mendousses exempel är hämtat ur *Le jour du séisme* (Jordbävningdagen) och handlar om jorden, *la terre*:

Ma terre est un corps blessé. [Min jord är en skadad kropp.]

Ma terre est son corps choisi, une chair, une peau, un réseau vital. [Min jord är sin utvalda kropp, ett kött, en hud, ett levande nätverk.]

La terre est un abîme. [Jorden är en avgrund.]

La terre est une foule. La terre est un vivier. La terre est un monde. [Jorden är en folkmassa. Jorden är en fiskdamm. Jorden är en värld.]

La terre est une beauté. La terre est un vrai corps. [Jorden är en skönhet. Jorden är en verklig kropp.]²²

Vi ser att jorden är en massa saker; en skadad kropp, en hud, en avgrund, en värld. I den sista meningen är adverbet *vrai* (verklig), motsägelsefullt. *Vrai* lyfter fram kroppen som bokstavligt menad när det sista ledet egentligen borde vara ett bildled och det första ett sakled. Betydelsen av meningen blir att jorden verkligen är en kropp. I *Kafka: Pour une littérature mineure* skriver Deleuze och Guattari om metamorfosen som metaforens motsats. Metamorfosens potential är att den bryter barriären mellan ord och saker och det är i språket denna förvandling sker. Språket är inte betecknande utan upplöser gränsen mellan sant och falskt. Kännetecknande för metamorfosen är att det inte föreligger någon hierarki mellan de två elementen som i den

²² Agar- Mendousse, sid. 250.

traditionella metaforen utan alla orden befinner sig på samma ontologiska nivå.²³ Hos Bouraoui *liknas* inte jorden vid människor och mänskliga ting eller vice versa; jorden är både jord *och* en avgrund *och* en kropp *och* en värld *och* en skönhet. Bouraouis metaforer är alltså snarare metamorfoser som upplöser hierarkin mellan människor, natur och ting.

I *Mina onda tankar* slutförs dock inte metamorfoserna. Bouraouis försök att omfamna en rad motsägelsefulla påståenden och slutsatser i sina långa meningar lyckas inte riktigt. Berättarjaget försöker enträget skriva fram en handling men allt står stilla. Orden omkullkastar inte verkligheten så att en förändring, eller då snarare en förvandling, kommer till stånd.

I tidskriften *Research in African Literatures* har Marina van Zuylen publicerat en essä med titeln ”Maghreb and Melancholy: A Reading of Nina Bouraoui” i vilken hon analyserar *Förbjuden betraktelse* utifrån teorier om melankoli.²⁴ Van Zuylen menar liksom Kristeva att skrivandet kan fungera som ett botemedel mot melankoli, men hennes förslag på kur ser annorlunda ut. Van Zuylen menar att Fikria lär oss att depression och melankoli blir en motkultur som i kraft av sin styrka och hemlighetsfullhet kan bli konst. Fikria återberättar för sig själv det lidande som hon varit utsatt för vilket stärker hennes identitet. Denna masochistiska ritual är enligt Freud en mekanism som återskapar enhet inom det egna självet.²⁵ Om jaget finner nya förbindelser utanför i nuet riskerar den här enheten att förstöras. När vi får ett nytt intresse eller knyter an till en ny person riskerar vi vårt primära jag. Fikrias sorg är ett bevis på att hennes primära jag är intakt menar van Zuylen. Fikria blir aldrig övermannad av sina motståndare, särskilt inte av sin far, tack vare hennes hängivenhet till smärtan som han tillfogar henne. Fokuseringen på såret kompenserar för förlusten. Den stumma tjänarinnan Ourdhia fungerar som en länk som transporterar Fikria till den idylliska sfär som ockuperar det melankoliska sinnet. Hennes stumhet är en medveten protest, tycks van Zuylen mena, och ett medel för att upprätthålla kontakten med den inre tomheten. Denna centrala tomhet motverkar det orubbliga styret som är personifierat av fadersfiguren.

²³ Ibid., sid. 252.

²⁴ Marina van Zuylen, ”Maghreb an Melancholy: A reading of Nina Bouraoui”, *Research in African Literatures* Vol. 34, nr.3, 2003: sid. 84-99.

²⁵ Ibid., sid. 85.

The figure of the middle is crucial in that it has a gathering effect; like a magnet, the centre of the universe provides reunification with the absolute; it counteracts the unwavering commands personified in the paternal figure.²⁶

Fikria bygger in sig själv i en fästning från vilken hon kan se men inte bli sedd skriver van Zuylen. Hon menar att skapandet av ett utrymme, oavsett om det är språkligt, socialt eller rumsligt, som kan härbärgera minnen vilka kan upplevas om och om igen; en rymd som låser in personen i en ofrånkomlig situation, tycks vara ett gemensamt tema för många exilromaner.²⁷ Trots att Fikria är fången i en mycket svår yttre social situation och tvingas gå en ännu svårare framtid som tvångsgift hustru till mötes, avgår hon med segern genom att hålla sig utanför skeendet och aldrig bli en del av det genom att istället betrakta och beskriva det snudd på simultant som det sker. Genom att bli sitt eget vittne har hon objektiverat sig själv till den grad att hon har blivit en annan.²⁸ Snarare än att fungera som ett titthål mot verkligheten fungerar fönstret här som en spegel som reflekterar, inte nuet, men en annan dimension. van Zuylen frågar sig om det enda sättet att överleva sitt eget trauma är att odla det tills man får makt över det.²⁹ Hon hänvisar till Jean Starobinski som menar att melankolikerna lyckas övertyga sig själva om att under förklädnad av slaveri är de herrar över åtminstone en sak – den egna smärtan. Istället för att visa aggressivitet blir de masochister.

van Zuylen menar att man kan säga att *Förbjuden betraktelse* utspelar sig i en historisk tid, där en ganska förutsägbar bild av en algerisk kvinna målas upp samtidigt som den tangerar en mytisk tid som svävar ut i ett till synes opassande lyriskt tillstånd och oväntat förvandlar det mest brutala till en drömsk abstraktion. Blod förvandlas till bläck i *Förbjuden betraktelse* enligt van Zuylen. Men jag menar att enligt Kristevas teori blir Fikria aldrig en lyckad melankoliker eftersom hon bäddar in sig melankolin och gör sig oåtkomlig istället för att överkomma den. Däremot möjliggör exilen en masochistisk njutning vilket van Zuylen visar på.

Varken Wilkerson-Barker, Agar-Mendousse eller van Zuylen skriver som sagt om *Mina onda tankar* men deras tankar kan tillämpas även på denna roman. Att som kvinna se sig själv genom en manlig blick även då man själv är betraktare samt problem vid subjekt- och

²⁶ Ibid., sid. 91.

²⁷ Ibid., sid. 94.

²⁸ Ibid., sid. 95.

²⁹ Ibid., sid. 96.

identitetsskapande på bildskärmen (i utvidgad bemärkelse) är idéer jag får från Wilkerson-Barker. van Zuylen beskriver känslan av exil som kommer med det melankoliska tillståndet, vilket stämmer bra även på jaget i *Mina onda tankar*. Fikria speglar sig i sitt spegel-fönster medan berättarjaget i *Mina onda tankar* tittar på fotografier från sin barndom i vilken hon låst sig fast. Däremot finns där ingen tydlig förövare såsom fadern i *Förbjuden betraktelse*, utom möjligen morfadern. *Mina onda tankar* är dessutom inte brutal som den historia som van Zuylen analyserar. Berättarjaget i *Mina onda tankar* har inget öppet sår att fokusera på, där finns inget blod som kan förvandlas till bläck, det är snarare som att hon försöker göra tvärtom – det vill säga förvandla bläcket till blod.

1.5 Intertext 1: Marie Cardinal *Orden som befriar*

En roman som har vissa intressanta beröringspunkter med *Mina onda tankar* (och som det är troligt att Bouraoui har läst) är *Les mots pour le dire* (1975), på svenska som *Orden som befriar* (1978), av Marie Cardinal. Cardinal tillhör en äldre generation än Bouraoui, hon föddes 1929 i Algeriet och växte upp där med franska föräldrar. Cardinals bok väckte stor uppmärksamhet i Frankrike när den kom ut på grund av sin självbekännande stil. Cardinal skriver brutalt och öppenhjärtigt om sin sjukdom, sin kropp och sina tankar på ett sätt som fick många kvinnor att känna igen sig.

Orden som befriar handlar om en kvinna som har blödningar och lider av en psykos. Hon kallar sitt vansinne Saken. Blödningarna är något väldigt konkret och de hindrar henne från att leva ett normalt liv men det är Saken som är värst enligt henne. Hon blir intagen på ett sjukhus för medicinsk behandling men bestämmer sig för att rymma därifrån för att istället gå i analys. Analytikern vill inte tala om hennes psykosomatiska besvär, det vill säga blödningarna, utan ber henne tala om något annat. Efter första besöket upphör blödningarna. Jaget är fascinerad; alla läkare som hon tidigare har gått till har fokuserat på att finna blödningarnas uppkomst i hennes kropp. De trodde att blödningarna i sin tur var upphov till Saken, medan analytikern såg att det var tvärtom. Jaget upplever att omgivningen anklagar henne för hennes dåliga handlingar och att hon måste göra bot för dem. ”Mina tankar blev så virriga, att ju mer åren gick, desto mer hade

jag känslan av att gå ner mig i det onda eller det halvdanna eller det opassande eller det oanständiga.”³⁰

Med hjälp av analytikerns frågor och lyssnande rekonstruerar berättarjaget sin historia och föds som på nytt. Hon upplever att orden blir hennes egna. Efter fyra års analys inser hon att det hon gör när hon byter ämne under sina besök är att stanna inför ett hinder som hon är rädd att klättra över, rädd för vad som kan finnas bakom. Hon blir medveten om att intellektet skjuter upp inträngandet i det omedvetna.

Bouraouis jag har alltid skrivit till skillnad från Cardinals. Cardinal tror dock på orden. Boken har en struktur. Orden befriar, renar, föder henne på nytt. Bouraouis bok är gjord av läskpappershud medan Cardinals är gjord av orden och den köttsliga kroppen. Båda berättarjagen talar om sin ilska och våldsamhet. För Cardinals jag blir upptäckten av våldsamheten en befrielse. Hon blir ett subjekt genom att upptäcka att hon kan slå och redan har slagit tillbaka. Hos Bouraoui finns inte samma lättnad över att kunna bli arg. Hon beskriver hur hon springer, simmar, dyker, att hennes kropp är stark, och att hon bär på ilska och våldsamhet men hon berättar inte om någon gång när hon sagt emot eller skällt ut någon. Hennes våldsamhet så som hon beskriver den är något hon iklär sig, iscensätter, snarare än något hon känner.

Cardinals berättarjag ser på världen med nya ögon tack vare sin analys.

Det var först nu som jag gjorde klart för mig, att jag egentligen aldrig läst en tidning, egentligen aldrig lyssnat på nyheterna, att jag hade tagit Algerietkriget som en sentimental historia, en sorglig familjeangelägenhet, värdig de gamla grekerna. Och varför det? Därför att jag inte hade någon roll att spela i detta samhälle där jag var född och där jag hade blivit vansinnig.³¹

Varken Cardinal eller Bouraoui skriver politiskt om relationerna mellan Frankrike och Algeriet.

³⁰ Cardinal, sid. 37.

³¹ Ibid., sid. 227.

2. *I exil*

2.1 Melankoli

[J]ag vet inte vad jag ska bli för jag vet inte vad jag kan bli, jag vet inte om jag kan dra mig undan från den där tomheten. (Bourroui, 108)

Enligt Freud är melankoli nära förknippat med sorg. Den som har sorg sörjer ett förlorat objekt som till exempel kan vara en anhörig som dött eller ett hemland som man lämnat. När man går vidare efter ett sorgearbete riktas libidon, begäret, mot ett nytt objekt. Melankolikerns libido dras istället in i jaget och etablerar en identifikation mellan jaget och det uppgivna objektet.³² Melankolikern identifierar sig med objektet på ett omedvetet plan och objektet blir en del av jaget. För den som har sorg är världen fattig och tom medan det för melankolikern är det egna jaget som upplevs som tomt menar Freud.

Julia Kristeva utvecklar Freuds teori om melankoli i *Soleil noir*, där hon inte gör någon tydlig åtskillnad mellan melankoli och depression, båda tillstånden har att göra med förlusten av modersobjektet. När känslorna blir svagare, både upprymdheten och missmodigheten, kan man tala om depression. Jag kommer i fortsättningen tala främst om melankolin. Kristeva menar som sagt att melankolin har sitt ursprung i den primära separationen från den preoidipala modern. Kristeva håller med Freud om att melankolikern sörjer men enligt Kristeva sörjer melankolikern inte ett objekt utan ett Ting. Tinget är ett slags tomrum som uppstår då barnet träder in i språket och lämnar symbiosen med modern. Det melankoliska jaget hamnar i ett mellanrum då det inte accepterar separationen från moderskroppen helt och fullt och inte heller använder språket för att återskapa den kontakten. ”Den lyckade melankolikern” skulle kunna överkomma sin melankoli genom att återfinna den arkaiska modern i språket. Kristeva menar att melankolikern förnekar att hon har förlorat kontakten med Tinget, som ytterst är modern, och att hon klamrar sig fast vid detta tomrum som inte går att representera. För att gå vidare måste man inse och erkänna att något gått förlorat, först då kan man återvinna det i språket. Kristeva menar att det är som om den lyckade melankolikern säger ”eftersom jag går med på att förlora henne har jag inte förlorat henne”.³³

³² Sigmund Freud, *Metapsykologi IX*, ”Sorg och melankoli”, Stockholm 2003, sid. 220.

³³ Kristeva, *Black sun: depression and melancholia*, sid. 43.

Tecknen är godtyckliga, ett ting, en företeelse eller en handling benämns med olika ord på olika språk. Melankolikern fastnar i denna språkets godtycklighet medan den ”normala” talaren lär sig att bortse från godtyckligheten och tar orden på allvar. Melankolikerns bruk av språket blir absurt eftersom det saknar referens – melankolikern talar om ingenting eftersom hon är i avsaknad av objekt, fastklistrad vid Tinget som hon är.³⁴

Kristeva lånar metaforen *soleil noir*, svart sol, från Nerval som metafor för Tinget. Tinget liknas vid en drömsk sol, ljus och mörk på samma gång.³⁵ Hos Bouraoui lyser den svarta solen i Algiers gryning.

[D]et där blå ljuset, i gryningen, när solen går upp över nattens svarthet och sammanblandas med den ofantliga tomheten, själv sammanblandas jag också med tomheten, men jag måste ta mig framåt, jag måste finnas till [...].
(Bouraoui, 88)

Kristeva menar att melankolikern sörjer en tid snarare än en plats och refererar till Kants ord om att nostalgiska personer inte begär platsen för deras ungdomstid utan deras ungdom som sådan. Tiden vi lever i är tiden för vårt tal, vilket i melankolikerns fall leder till det förflutna, till en tid som inte passerar – som saknar före och efter. Enligt Kristeva är det ett *ögonblick* som blockerar perspektivet på den depressiva tidsligheten eller snarare utplånar varje perspektiv på densamma.³⁶ Ögonblicket Kristeva talar om är ögonblicket för ett trauma, ett tillfälle mättat av alltför mycket sorg eller alltför mycket glädje.³⁷ Melankolikern är fastnaglad vid ögonblicket och återvänder ständigt till den oöverkomliga erfarenheten av det paradiset eller helvete som det representerar varför melankolikern uppvisar ett konstigt minne. Melankoliska personer är trogna sitt förflutna: “everything has gone by they seem to say, but I am faithful to those bygone days”.³⁸ Melankolikerns fixering vid det förflutna omöjliggör en framtid och en revolution.³⁹ Tiden är stympad. Det traumatiska ögonblicket stryper tidens flöde, krossar kronologin och kvarlämnar endast fragment – skärvor av tid. Fotografierna i fotoalbumen får Bouraouis berättarjag att minnas korta stunder av det förflutna, och i takt med att hon vänder blad fogas de samman till ett liv som blir svårtolkat i sin osammanhängandehet.

³⁴ Ibid., sid. 51.

³⁵ Ibid., sid. 13.

³⁶ Ibid., sid. 60.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

2.2 Det primärnarcissistiska stadiet

För Freud är den oidipala fasen mest avgörande för individens utveckling, Lacan betonar spegelstadiet och Kristeva lägger störst vikt vid det primärnarcissistiska stadiet som inträffar före sex månaders ålder. Barnet börjar då frigöra sig från modern för att bli en egen individ samtidigt som det står modern mycket nära. Barnet stöter bort modern för att skilja ut sig från hennes kropp. Det tar sig uttryck i att barnet spottar ut mat och vänder sig bort. Detta återkommer jaget till hela livet, jaget kommer att känna äckel inför sig själv och andra, stöta ifrån och knyta an. Det är detta bortstötande som Kristeva kallar *abjektion*. För kvinnor är det svårare att skilja sig från modern än för män eftersom de har likadan kropp. Abjektionen kan då ta sig uttryck i att flickan, kvinnan, känner äckel inför den egna eller andra kvinnors kroppar. Men jaget känner också en förnimmelse av något gott i urförlusten av modern, urskiljandet av sig själv som en egen individ, vilket kan ta sig uttryck i en fascination inför äcklet.

Den primära narcissismen är en kamp, de två som slåss är ”jaget som ännu inte är ett jag och modersvärlden som ännu inte är ett objekt” skriver Ebba Witt-Brattström.⁴⁰ Kristeva menar att ett tredje element kommer in och bryter kampen, ett element hon kallar den imaginära fadern. Den imaginära fadern är en början till ett objekt – ett förobjekt. Det blivande jaget kan genom en idealisering av förobjektet undkomma att uppslukas av tomheten som följer på förlusten av modern.⁴¹ Freud talar om en primär identifikation med den ”individuella förhistoriens fader” som är en ”arkaisk instans som redan är ett tredje mellan mig och min mor”. Den individuella förhistoriens fader är för Freud ett konglomerat av båda föräldrarna. Det lilla barnet kan ännu inte skilja på kön⁴². Men Freud placerar det på den faderliga sidan ”för att markera att det behövs en plats för identifikationen som uppträder istället för relationen mellan mor och barn.”⁴³ Denna plats kan sägas vara subjektets nollpunkt, det kan vara ”moderns yrkesintresse, hennes begär efter någon annan, eller en social instans”.⁴⁴ Att modern nu begär något annat, att barnet inte är allt för modern genererar hos barnet en sorg över förlusten samt en skräck inför tomheten. ”Detta något annat som modern begär kan barnet nu genom idealisering identifiera sig med. Det fungerar som

⁴⁰ Ebba Witt-Brattström, inledningen ur Julia Kristeva, *Stabat Mater*: och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström, Stockholm 2002, sid. 22.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., sid. 23.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., sid. 22-23.

en bekräftande och mottagande *form*, som blir bron över till den symboliska ordningen”, skriver Witt-Brattström.⁴⁵

2.3 Modern

[J]ag och min mors kropp, det är den föreningen som skrämmer mig då, det är återigen kroppen som omsluter, kväver, jag har för mycket kött och blod runt mig [...]. (Bouraoui, 79)

Modern i *Mina onda tankar* nämns hela tiden men är svår att få grepp om. Bouraouis berättarjag beskriver noggrant hennes kläder vid olika tillfällen men som läsare får man ingen riktig bild av hur hon ser ut. Modern lider av svår astma och framställs som svag. Jaget vill vara nära henne samtidigt som hon besväras av hennes närvaro. Moderns far verkar ha förtryckt henne under uppväxten och han har aldrig riktigt godkänt moderns man – jagets far. Jaget idealiserar sin far, han gör i princip aldrig något fel, till skillnad från modern som har flera svagheter. Jaget säger att hennes pappa ser henne som sin son, som sin jämlike. Men pappan är å andra sidan nästan aldrig där och jaget säger att ”när pappa ger sig av meddelar han av skrockfullhet aldrig vilket datum han ska komma tillbaka”⁴⁶, vilket kan tolkas som en osäkerhet kring när hon kommer att få se honom nästa gång. I Algeriet är pappan jagets stora förebild men i Frankrike är han ”fel”. Morfaderns rasism mot araber inbegriper fadern och även jaget själv. Modern passar å sin sida inte in i Algeriet som fransyska. En identifikation med ett konglomerat av bägge föräldrarna, det som Freud kallar den individuella förhistoriens fader, är en exilidentitet från två håll.

Bouraoui skriver:

I kärleken finns det en bortkoppling av självet, jag har alltid upplösts i den andres kropp, där finns alltid den formen av försvinnande; där finns alltid Sångerskans sovande kropp på sängen, jag har den bilden av henne, övergivandet. Där finns bortfallet av verkligheten. (Bouraoui, 40)

Det jaget erfar, ”bortfallet av verkligheten”, är när den arkaiska modern hotar att sluka jaget och frånta det en plats i det symboliska. Strukturen i den primärnarcissistiska fasen upprepar sig i våra senare kärleksrelationer; precis som det lilla barnet slits vi mellan avsky och idealisering. Witt-Brattström skriver att ”[v]i söker den som kan förstå och älska oss men fruktar den intima

⁴⁵ Ibid., sid. 23.

⁴⁶ Bouraoui, sid. 149.

föreningen av kropp och själ, som minner alltför mycket om den uppslukande, hotande tomheten, icke-existensen, där jagets gränser suddas ut”.⁴⁷ Hos Bouraoui i *Mina onda tankar* är avskyn nedtonad. Det är som att tomheten redan börjat infinna sig, som att jaget sjunker in i bakom orden och talar till oss genom ett filter.

Abjektionen framträder inte, det finns inte mycket att äcklas av, det är endast den rena ytan vi får ta del av. Men på några ställen i romanen känner jaget vämjelse. Det ena är när hon och M. en kväll stöter på en hemlös kvinna som de beslutar sig för att hjälpa. De ger henne skjuts och ordnar ett hotellrum åt henne. Kvinnan talar som om hon vore jaget, hon säger att gatan har ätit upp hennes minne, att hon var tvungen att skapa sig en kropp, ”det är det enda motståndet mot våldsamheten”. Hon säger att hon inte vet om hon har någon familj eller om hon tillhör någon krets. Hon försäkrar att hon är ren: ”ni kan känna efter, ni kan lukta.”⁴⁸ Jaget beskriver situationen som pinsam därför att den där kvinnan skulle kunna vara deras mor. Kvinnan lyfter på sin kjol och vill att de ska se att hon är ren. Men jaget vill inte se: ”Jag vill ingenting veta om hennes kropp, jag ser ändå hennes lår, hennes mage.”⁴⁹ M. och jaget springer ner för spiraltrappan och jaget känner ”den där fruktansvärda rädslan för livet”.⁵⁰ Jaget tänker på Diane (före detta flickvän); ”på värmen som överväldigade min kropp sedan på äcklet över att ha sovit intill en främmande kropp”.⁵¹

Abjektionen uppstår när jagets gränser är hotade. I den hemlösa kvinnan ser berättarjaget dels sig själv och dels sin mamma och den arkaiska modern som hotar jagets existens.

Den här uppsatsens inledande citat talar om flygresan då jagets mamma håller på att kvävas. Det är på planet på väg hem till Alger från Frankrike som modern förlorar medvetandet.⁵² Flygvärdinnorna sminkar av henne på grund av syrgasen säger jaget, som betraktar sin mamma som vore hon en okänd medpassagerare. Hon skäms, och känner sig ansvarig, betraktar molnen utanför kabinfönstret.

Jag hör flygvärdinnorna, syrgasströmmarna, jetmotorerna, vindstötarna, jag tror att jag är betydelsefull för att mamma är sjuk, men det är ju ingenting, det är livet, det är mitt liv, det är inte det minsta konstigt att kvävas, att vara där, i kvävningensanfallens logik, mamma håller på att kvävas av sig själv [...]. (Bouraoui, 25 f)

⁴⁷ *Stabat Mater*, sid. 23.

⁴⁸ Bouraoui, sid. 70.

⁴⁹ *Ibid.*, sid. 71.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, sid. 25.

Modern överlever men hennes sjukdom vilar som en skugga över jagets tillvaro. Det är som om jaget själv hotas att suddas ut varje gång hennes mor blir sjuk. I Bouraouis sjunde roman *La vie heureuse*⁵³ (Det lyckliga livet) åker huvudpersonen Marie på en skidresa med sin syster och några vänner. En av vännerna faller i skidbacken och slår sönder ansiktet. Marie klarar inte av att se på henne. Hon känner skuld och rädsla och tänker på sin mor i flygplanet. (Flygplansscenen liksom många andra händelser och personer förekommer både i *La vie heureuse* och *Mina onda tankar*, vilket gör att Marie smälter samman med berättarjaget i den sistnämnda.) Det är något kusligt med ansiktet. Modern som sminkas av på planet och kompisen som förstör sitt ansikte i skidbacken. Mamman säger att hon fyllde femtio innan hon kunde se sig själv i en spegel och att hon är så rädd för sitt ansikte.⁵⁴ *Mina onda tankar* är en ansiktslös roman. Personernas kläder beskrivs mycket noggrant men jag kan inte se någons ansikte framför mig.

Moderns kvävning återkommer i flera potentiella drunkningsolyckor som beskrivs i *Mina onda tankar*, ”astma är som drunkning, astma är hennes egen drunkning” menar berättarjaget då hon ser sin mor ligga sjuk i sängen.⁵⁵ När berättarjaget var liten höll hon på att drunkna men hon berättade inte det för någon säger hon.⁵⁶ Jaget berättar också om den där dagen när hon knuffade ner ett jobbigt barn i bassängen, barnet kunde inte simma och höll på att drunkna. Där framträder också abjektionen:

[D]å känner jag hennes kropp som klamrar sig fast och jag känner avsmak och jag tänker på det som jag gjorde tidigare längst bort i parken, på alla de där stenarna i brunnen med paddorna, på allt det där blodet, på all den där våldsamheten, som kommer ur mig, och som inte kommer ur mig, man måste betala ett pris för att lämna barndomen bakom sig [...].(Bouraoui, 109 f)

Jaget drog upp barnet i sista stund. Flickvännen håller på att drunkna i Nice på grund av ett barn, jaget var i närheten men såg och hörde ingenting vilket ger henne skuldkänslor.⁵⁷ Sångerskan håller också på att bli dränkt en gång, av två hundar, men jaget simmar ut och räddar henne.⁵⁸

⁵³ Nina Bouraoui, *La vie heureuse*, Paris 2002.

⁵⁴ Bouraoui, *Mina onda tankar*, sid. 131.

⁵⁵ *Ibid.*, sid. 48.

⁵⁶ *Ibid.*, sid. 13.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, sid. 153.

Jaget ser sin mor i flera av sina kärleksobjekt. Hon ser också modern som en konkurrent. Berättarjaget menar att M. (som jaget inte har haft någon relation med) en dag ville förföra modern: ”jag mår illa av att vara dotter till mammas åtrådda kropp, jag tänker på Diane i Zürich, jag tänker på hennes skönhet, hennes röst, hennes så späda, så smidiga kropp, som en dag dansar runt min mor [...] jag tänker att jag befinner mig i en kärlekskrets vars mittpunkt upptas av mamma”.⁵⁹

Kristeva skriver att vår medvetenhet om att vi är dömda att förlora våra kärlekar gör att vi kanske sörjer mer då vi förnimmer en sedan länge förlorad kärlek i vår älskare.⁶⁰

Ett modermord är förutsättningen för att både mannen och kvinnan ska kunna konstitueras som självständiga subjekt, menar Kristeva.⁶¹ Melankolikern som istället bäddar in modersobjektet i det egna jaget kan istället försöka ta död på sig själv. Våldet i modermordsdriften är olika starkt beroende på individ och miljö. Cardinals berättarjag i *Orden som befriar* frigör sig med hjälp av analysen långsamt från sin mor och den destruktiva relation som de har. Under analysens sista år utkämpar modern dessutom sin döds kamp utan att dottern vet om det. Hon var tvungen att lämna sitt liv i Algeriet och börja ett nytt i Frankrike vilket hon inte klarade av. Modern flyttar in hos berättarjaget som efter en tid beslutar att de inte ska leva tillsammans och därför ber modern att flytta, varpå modern börjar supa ihjäl sig. När chocken efter moderns död lagt sig känner berättarjaget lättnad. Men under några månader går hon runt med en känsla av att hon inte gått till botten med något. Hon går till kyrkogården, till sin mors grav, och säger till henne att hon älskar henne, och tänker att hennes mor hade förträngt det vansinne som hon själv levt ut och blivit galen. Men modern hade hållit det inom sig tills hon flyttade från Algeriet och då hade hon passerat gränsen.

Det var för sent, förruttnelsen hade trängt in i märgen. Hon var rädd att göra uppror med upprorets ord och gester, hon kunde dem inte, MAN hade aldrig lärt henne dem. Hon gav dem till och med möjlighet att ta hennes självmord för en dold last. Det var bara för mig hon visade sin flaska, sin cirkusrevolver.⁶²

⁵⁹ Ibid., sid. 26.

⁶⁰ Kristeva, sid. 5.

⁶¹ Ibid., sid. 28.

⁶² Cardinal, sid. 251.

2.4 *L'Écriture féminine*

Jag kommer att tala om den kvinnliga skriften: *om vad den kommer att göra*. Kvinnan måste skriva sig själv: kvinnan måste skriva kvinna och låta kvinnorna komma till skriften, från vilken de skilts lika våldsamt som från sina kroppar [...].⁶³

Hélène Cixous introducerade begreppet *écriture féminine*, kvinnlig skrift, i sin text *Medusas skratt* 1975. Cixous använder sig av förlossningsmetaforen som ett sätt att skriva in kroppen och det kvinnliga i texten. I Cixous' teori står modern för skapandet, barnet för texten och fadern för bristen. Kerstin Munck visar på de biografiska kopplingarna i Cixous' eget liv; hur hennes mors arbete som barnmorska gav Cixous en positiv inställning till födande liksom hur faderns tidiga död kopplades till förlust. Födandet står för skapandet, för textens tillblivelse och själva skrivprocessen, men enligt Cixous kan även män skriva kvinnligt. Munck beskriver födelsemetaforen hos Cixous som en rotmetafor, det vill säga att metaforen förgrenar sig i ett nätverk av olika uttryck för födande.⁶⁴ Det bläck som kvinnan, enligt Cixous, skriver med är det vita bläcket, vilket är en metafor för bröstmjölk. Rotmetaforen fungerar också som en kod som öppnar andra texter som innehåller samma metaforer. Hos Bouraoui är det moderskroppen och blodet och inte födandet och bröstmjölken som förgrenar sig i både i hennes egna romaner och intertexterna som jag skriver om.

Förlossningen är en metafiction – en berättelse om skrivandet. Genom att möblera om i metaforleden föda/skriva; kropp/ord, så att de interagerar på samma nivå i texten visar Cixous också hur de skapar varandra: 'jag låg som en rad i en bok. Oläst'; 'hela köttet försvinner in i boken'.⁶⁵ Cixous syn på kroppens och textens täta förbindelse förklarar varför det är så viktigt för kvinnan att börja skriva: "genom att skriva sig själv kommer kvinnan att återvända till denna kropp som man har mer än beslagtagit för henne, som man har förvandlat till den störande främlingen i rummet [...] Genom att censurera kroppen censurerar man samtidigt andningen och talet".⁶⁶

⁶³ Hélène Cixous, "Medusas skratt", 1975 ur *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, red. Johanna Esseveld, Lisbeth Larsson, Lund, 1996, sid. 238.

⁶⁴ Kerstin Munck, *Att föda text: en studie i Hélène Cixous författarskap*, Eslöv 2004, sid. 185.

⁶⁵ Ibid., sid. 186.

⁶⁶ Cixous, ur *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, sid. 242.

Med kroppen kommer också det omedvetna fram som bär på enorma resurser skriver Cixous vidare i *Medusas skratt*. Kvinnlig skrift, *sexte*, könstext, innebär att ”kvinnan ger den andra kvinnan kvinnan” vilket kommer att föra med sig sociala och politiska förändringar menar Cixous.

Enligt Luce Irigaray är män subjekt i den symboliska ordningen medan kvinnorna håller till i det omedvetna. Männerna speglar sig i kvinnorna medan kvinnorna inte har någon/något att spegla sig i. Kvinnan är inte ens mannens Andre, mannens Andre är mannen själv. Den västerländska kulturen är monosexuell eftersom mannen utgör sin egen Andre. Den västerländska kulturen och filosofin bygger enligt Irigaray på ett modernmord. Modern stöder barnet i spegelstadiet (Lacan) i dess imaginära identifikation men kan själv inte representeras i den symboliska ordningen. Irigaray föreslår, och utför också, en psykoanalys av den västerländska kulturen med den manlige filosofen som analysand.⁶⁷ Genom att kvinnan tillfälligt tar plats (en medveten strategi och teknik) i mannens omedvetna i rollen som analytiker får hon ta emot projektioner av hans fantasier för att analysera dem. Genom en intervention ska kvinnan alltså bli det manliga subjektets Andre, genom att svara honom när han talar ska hon bli ett subjekt.

Enligt Irigaray har männen ockuperat det kvinnliga för att hantera det manliga subjektets kris – som de har kallat för filosofins kris. De har börjat lägga sig an med ett kvinnligt språk vilket föranleder Irigaray att peka på skillnaden mellan identifikation och identitet. Både män och kvinnor kan tala kvinnligt, de kan använda ett så kallat feminint språk vilket är en identifikation med det kvinnliga. Men det är fortfarande en manlig position. Männerna kan identifiera sig med det kvinnliga men kvinna är inte deras identitet. För att kvinnor ska kunna bli subjekt måste de tala från en plats som är kvinnans. Irigaray inför begreppet *parler-femme*, att tala kvinna vilket innebär att tala från utsägelsepositionen kvinna. Detta tal kommer att på sikt förändra den symboliska ordningen och göra den tvåkönad. Eftersom Irigaray skiljer på att tala kvinnligt och att tala kvinna använder hon termen *parler-femme* istället för *écriture féminine* (samt för att hon talar om tal snarare än skrift). Irigaray menar att könsskillnaden gör att man ska fokusera på utsägelsepositionen snarare än det sagda, yttrandet – det skrivna (i Kristevas fall).⁶⁸

Kvinnan ska alltså inte försöka bli som det manliga subjektet eftersom hennes utgångspunkt är en annan, bara genom att tala där hon befinner sig kan hon förändra den symboliska ordningen.

⁶⁷ Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London 1991, sid. 36.

⁶⁸ *Ibid.*, sid. 32-33.

Irigaray menar att kvinnorna ska svara på männens kolonisation av det kvinnliga genom att svara som kvinnor. Det språk som kvinnorna ska använda kommer bära spår av moderskroppen, det kommer att vara "flesh made words".

För Kristeva är det den semiotiska kroppen som ska tala. Liksom i Lacans teori är subjektet hos Kristeva ett kluvet subjekt på grund av dess inträde i språket, men den arkaiska modern är synligare och mer närvarande än hos Lacan. I Lacans teori finns det tre ordningar: Det reala, det imaginära och det symboliska. Det reala är hos Lacan en icke-representierbar ur-effekt – konsekvensen av subjektets inträde i språket, konsekvensen av att jaget skiljt sig från modern för att inordna sig under faderns lag. Det imaginära är det preoidipala stadium då jaget fantiserar och slits mellan att bli en egen individ och att leva i symbios med modern, jaget slits mellan språk och kropp. Kristeva slår ihop det reala och det imaginära och benämmer denna sammanslagning *det semiotiska* som hon menar tränger upp i det symboliska. Det semiotiska har en kroppslig dimension som talar i det symboliska.⁶⁹

Cixous och Kristeva menar att både män och kvinnor kan skriva kvinnlig skrift medan Irigaray menar att bara kvinnor kan göra det. För Kristeva är det spår av förhållandet mellan det lilla barnet och den arkaiska modern som ska komma till uttryck, vilket ju är en erfarenhet som både kvinnor och män bär inom sig medan det för Irigaray handlar om ett socialt och politiskt projekt som bygger på att män och kvinnor talar från olika platser, och att man måste inse detta för att kunna förändra samhällsordningen. Cixous har inte skapat en heltäckande teori på samma sätt som de övriga men framhåller också kroppen och modern som en förutsättning för språket samt hur orden pekar tillbaka på modern.

2.5 Performativitet och kroppen i texten

När Bouraouis berättarjag iscensätter sin våldsamhet eller försöker agera manligt utför hon det som queerteoretikern Judith Butler skulle kalla för en performativ akt. Enkelt uttryckt, menar Butler att kön skapas av genus som är en social konstruktion, men att det uppfattas som sprunget ur naturen på grund av att vi i vårt dagliga liv oftast reproducerar det som uppfattas som traditionellt kvinnligt respektive manligt. Men, egentligen spelar vi bara man respektive kvinna. Det betyder dock inte att genus är artificiellt då Butler inte anser att motsatsen, det vill säga

⁶⁹ Witt-Brattström, Inledning till *Stabat Mater*, sid.17.

autentiskt, finns. Det som finns, menar Butler, är effekten av det vi gör; “the ‘being’ of gender is *an effect*, an object of genealogical investigation that maps out the political parameters of its construction in the mode of ontology”.⁷⁰ De performativa akterna repeteras om och om igen tills ramarna inom vilka de utförs stelnar och vi tillslut uppfattar dem som naturliga:

Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.⁷¹

Det här spelet som innefattar en uppsättning normer och regler som konstituerar vårt sociala liv kallar Butler för den heterosexuella matrisen. Den heterosexuella matrisen innehåller sprickor där möjligheten att byta riktning finns – även om du betraktas som kvinna kan du bete dig manligt och på så sätt ändra ditt genus, vilket i sin tur visar på, menar Butler, att genus inte är något av naturen givet, utan att det hela tiden skapas performativt genom gester och kroppsliga rörelser.⁷² En repetition av dessa skapar genus som i sin tur konstituerar identiteten menar Butler. Genus är alltså något som skapas performativt.

If gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal.⁷³

Butler kritiserar psykoanalysen för att den bygger på att det är tvärtom, det vill säga att genus är expressivt och inte performativt, alltså att det finns något som kan uttryckas. Som vi har sett menar Kristeva att den arkaiska moderskroppen talar i den symboliska ordningen. Butler kritiserar Kristeva för att tala om kroppen som något autentiskt, något som finns innan språket, utanför kulturen och alltså kommer till uttryck i språket – att det kvinnliga manifesteras expressivt. Precis som Bouraouis berättarjag säger att hennes personlighet ”skapades utifrån bruket av språket, utifrån språket som dominerar allt”,⁷⁴ så menar Butler att det inte finns någon genusidentitet bakom uttrycken för genus; man har inte ett kön, man *gör* kön.

⁷⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: feminism and the Subversion of Identity*, New York 2006, sid. 45.

⁷¹ Butler, sid. 45.

⁷² Ibid., sid. 191.

⁷³ Ibid., sid. 192.

⁷⁴ Bouraoui, sid. 10.

Bouraouis berättarjag säger att hon är rädd att hennes kropp ska frigöras från hennes hjärna, och att den rädslan har med hennes mamma att göra. Berättarjaget har känslan av att kroppen och hjärnans förbindelse är kopplat till jagets relation till moderns kropp.

[J]ag är faktiskt rädd för att tro att min kropp ska frigöra sig från hjärnan, att den ska leva sitt liv utan mig, och ett liv som oundvikligen blir farligt; när mamma *försvinner* i sin astma, i sina anfall, då *försvinner* hon mot faran; det är som om min kropp bar på minnet av mammas kropp, det är som om min rädsla för att klyva mig var den exakta kopian av det övergivandet. (Bouraoui, 170)

Men vad gör hon för att motverka klyvningen? Hon försöker hålla ihop kroppen och hjärnan genom att hela tiden tala om kroppar – men inte om sin egen. Författaren Bouraoui illustrerar performativiteten genom att låta berättarjaget ikläda sig, och tala om, olika roller. Läskapper huden suger upp omgivningen och skapar en läskapperidentitet. När berättarjaget tittar på nyheterna tycker hon att människorna på bilderna liknar henne; ”det är bilden som tränger in i mitt liv och inte jag som tränger in i bilden”⁷⁵, menar hon. Men vart för den här läskapperidentiteten jaget? Till synes ingenstans. Som vi såg inledningsvis säger berättarjaget att hon iscensätter sin våldsamt utan att bli arg, och hon talar så mycket om sin ilska och våldsamt att det verkar som om hon försöker att uttrycka det snarare än att iscensätta.

Kristeva talar inte om kroppsspråket som Butler gör. För Butler får det till synes ytliga stora konsekvenser för hela vår existens. Kristeva och Cixous talar båda om att skriva in kroppen, som ytterst är den arkaiska modern, i språket men de säger inte att kvinnorna i böckerna ska gå i högklackat, vicka på höfterna, sitta med benen i kors eller föda barn.

Kroppen i Bouraouis text är en kropp som ständigt är i rörelse. Berättarjaget springer bokstavligen genom texten. Hon springer på stranden och är lycklig. Hon springer när hon möter en man som kallar henne för hora. Hon springer när hon skräms av den hemlösa kvinnans kropp. Hon springer i språket och sätter aldrig punkt. Med en rasande hastighet färdas hon i minnet.

[D]et var rena vansinnet, jag sade åt dig att slå av på takten men du bara fortsatte att springa uppför, att springa nedför stigarna kring vår vackra skola, och där har vi dig i ett nötskal, du ville njuta av stunden. (Bouraoui, 86)

⁷⁵ Bouraoui, sid. 14.

Hennes barndomsvän minns hur de sprang i Algeriet. Den springande starka kroppen beskrivs på otaliga ställen. Den dyker, simmar och springer. Ibland håller den på att drunkna, kvävas. Det är samma sak med texten, med orden. Det är svårt att läsa högt ur boken. Dels är det väldigt långa meningar och dels är skiljetecknen stundtals utsatta på underliga ställen. Kanske måste man springa samtidigt som man läser för att andhämtningarna ska sammanfalla med kommateringarna. Den här texten är inte stillastående. Samtidigt är den just det – ett stillastående flöde samtidigt som den har springande som tema. Med kroppen börjar man alltid om. Den har sin grundstyrka men den måste ständigt tränas, ständigt vara i rörelse om den inte ska stanna upp, förtvina och dö. Är man sin kropp måste man röra sig. En nedskrivna text kan däremot *bevaras* och byggas vidare på. Orden kan formas och ordnas enligt en struktur. Men en löpande text av muskler och solbränd hud existerar endast i rörelsen.

[J]ag brinner av otålighet när jag springer längs strandpromenaden, fort, buren av vinden, när jag räknar allt det som utgör mig. 1. Min mage. 2. Mina lår. 3. Mitt hjärta. 4. Mina lungor. 5. Mitt huvud; när jag säger till mig själv att det är mitt huvud som håller ihop allt, som får mig att gå framåt i kylan, under snöflingorna som lägger sig som fjädrar på havet, och att allt det där är mycket skört. (Bouraoui, 94)

Samtidigt hindrar rörelsen från att verkligen se, från att förstå. Att springa kan vara att fly. Det kan också vara ett tecken på styrka och energi. Hos Bouraoui är det både och. Berättarjaget är både som mest levande när hon springer samtidigt som man önskar att hon ibland skulle stanna upp, och stanna kvar.

Bouraouis berättarjag har en lånad kropp från sin barndom, trots att hon är vuxen. Hon söker i och på kroppen efter sig själv. När hon springer är det tydligt att hon inte tänker på sitt kön utan på magen, låren, hjärtat, lungorna och huvudet som hon menar konstituerar henne.

2.6 Intertext 2: Hervé Guibert

En ung man ligger utsträckt under ett vitt lakan på en smal säng med huvudändan mot fönstret. Ljuset faller in på hans panna i vad som ser ut att vara en gestaltning av en likvaka.⁷⁶ Ett annat foto taget av Guibert föreställer en naken man som sitter på kanten av en stol vänd mot ett litet

⁷⁶ *Rue du Moulin vert*, 1986, foto av Hervé Guibert, ur Hervé Guibert, *Photographies*, Paris 1993.

bord som står invid väggen. Den ena armen vilar i knäet och den andra på bordet. Över bordet hänger en tavla som föreställer något slags torn eller staty – en jättefallos. Bakom mannen står en obäddad säng med vita lakan. Solljuset faller in genom ett fönster, dolt bakom ett skynke, på mannens kropp. Väggarnas vita färg flagar på sina ställen. Fotografiet är taget snett ovanifrån och heter *Écriture* (skrift)⁷⁷.

Hervé Guibert (1955-1991), författare, journalist och fotograf, blev känd för en bred publik med romanen *Till vännen som inte ville rädda mitt liv* (1990), i vilken hans tankar kretsar kring det positiva HIV-besked han fått. I romanen skildras också hans vän filosofen Michel Foucaults död i aids, vilket tillsammans med det öppna talet kring HIV och homosexualitet, bidragit till uppmärksamheten. Guiberts berättarjag är ett jag som bär samma namn som författaren. Bouraoui nämner *Le mausolée des amants. Journal 1976-1991* (De älskandes mausoleum. Dagbok 1976-1991) som sin favorit bland Guiberts böcker i en intervju.⁷⁸

Bouraouis berättarjag i *Mina onda tankar* säger att hon läst hos Guibert att det finns människor som är sjuka av sin barndom, en sjukdom som heter ”den blödande barndomen”.⁷⁹ I *Till vännen som inte ville rädda mitt liv* skriver Guibert att det handlar om att man lider brist på barndom, att man vill stanna kvar i den, vilket han ser som en tragedi – ”en ungdom som aldrig slutar blöda”⁸⁰. Guibert säger att han avgudar ungdomen för att det är en stund i livet då man ännu inte hunnit bli man eller kvinna, men att det är en farlig stund.⁸¹

Sexualiteten i *Till vännen som inte ville rädda mitt liv* är förknippad med döden. Varje beröring är förenad med en diffus fara eller skuld. HIV är en ny diagnos, det talas om en ”cancer för homosexuella” och ingen verkar vara helt säker på hur viruset sprids. Berättarjaget Guibert försöker i ett desperat försök närma sig sin älskare Jules, båda nu försvagade av sjukdomen:

[J]ag tryckte mig mot hans rygg, drog upp tröjan på honom och trevade mig fram till bröstvårtorna. Jag ville klämma på dem så att de gjorde ont, så ont som möjligt, bloda ner dem mellan mina naglar till dess att han vände sig om och kröp ihop vid mina fötter och jämrade sig.⁸²

⁷⁷ Guibert, *Photographies*.

⁷⁸ <http://www.herveguibert.net/index.php?2007/03/07/60-nina-bouraoui> (hämtad 080813)

⁷⁹ Bouraoui, sid. 13.

⁸⁰ Hervé Guibert, *Till vännen som inte ville rädda mitt liv*, övers. Anders Bodegård, Stockholm 1992, sid. 193.

⁸¹ *Ibid.*, sid. 135

⁸² *Ibid.*, sid. 192-193.

Bouraouis berättarjag säger att hon tror att alla romaner kommer ur åtrån: ”Det är det jag känner hos Hervé Guibert, i hans böcker, i hans film om sin sjukdom, i hans röst som förtecknar varje gnutta hud, varje tecken på aids, det är inget medicinskt språk, det är ett sinnligt språk.”⁸³ Jag uppfattar också Guiberts språk som uppfyllt av sinnlighet, men den kropp som han skriver in i texten är en kropp som hotar att utplåna både den andre och det egna jaget, den egna kroppen. Sexualiteten är våldsamt, den är inte vulgär utan brutal. Att skriva in kroppen i språket för Guibert är att skriva in döden. Kroppen är förknippad med sexualitet och sexualiteten leder till sjukdom och död. Skrivakten är steget mot döden skriver Guibert i *Le mausolée des amants*.⁸⁴

Bouraouis frenetiska dyrkan av Guibert är anmärkningsvärd; ”han skulle bli som den ende författaren i mitt liv, som den ende mannen i mitt liv”⁸⁵ Den ende mannen... Helt plötsligt är pappan som bortblåst. I *Till vännen som räddade mitt liv* betraktar Guibert någon sorts strippshow i Mexico med skräckblandad förtjusning:

[K]vinnorna defilerade i spotlightsen och valde ut ett huvud i mängden och körde in det mellan de skrevande låren, jag satt avsides på en av dessa träbänkar, skräckslagen och bedövad, krympte ihop och växte in mer och mer i bänken ju längre det forskred, detta det ursprungligaste och skönaste skådespelet i världen, denna människans gemenskap med kvinnornas muff [...].⁸⁶

Lika självklar som den kvinnliga homosexualiteten är för Bouraouis berättarjag, lika självklar är männens homosexuella universum för Guibert. Det vita bläcket hos Helène Cixous är bröstmjölken, hos Guibert är det sperman. Bouraoui skriver att hon inte blir chockerad av att Guibert skriver ”Han sprutade i min mun” men att hon själv inte kan, att hon inte har den kraften.⁸⁷ Men varför skulle hon skriva så? Hon säger att hon heller inte kan skriva om den heterosexuella sexualiteten för att det skulle bli ”à la Hollywood”. Men varför kan hon inte skriva om den lesbiska sexualiteten? Bouraoui glider undan ämnet, glider vidare: ”när jag skriver om Diane i Zürich är det ett skrivande utifrån åtrån, om jag tänker på de där tre killarna som jag träffar på stranden i Biarritz [...]”⁸⁸. Hon bara släpper Diane och börjar tala om killarna i Biarritz

⁸³ Bouraoui, sid. 18.

⁸⁴ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants: Journal 1976-1991*, Paris 2001, sid. 149.

⁸⁵ Bouraoui, sid. 56.

⁸⁶ Guibert, *Till vännen som inte ville rädda mitt liv*, sid. 57.

⁸⁷ Bouraoui, sid. 56.

⁸⁸ Ibid.

som till synes inte har med henne att göra. I *Mina onda tankar* är Diane en ungdomskärlek som berättarjaget träffar igen efter tio år, i Paris. I *La Vie heureuse* är kärlekshistorien med Diane huvudtemat. Bouraouis berättarjag heter då Marie och är sexton år och bor i Zürich, Diane är hennes klasskamrat. *La Vie heureuse* inleds med beskedet: ”Klaus Nomi est mort du sida.” (Klaus Nomi⁸⁹ har dött i aids.) Med Nomis död gör döden entré i sommaren skriver Bouraoui. Döden är sedan hela tiden närvarande på avstånd genom Maries moster Carols utdragna död i cancer.

Diane ligger i badkaret och sjunger, Marie är tyst. Diane har hållit sololja i vattnet för att det ska dofta sommar. Det snöar i mörkret utanför fönstret. Diane frågar Marie vad det är och säger ”kom”. Men Marie kan inte röra sig, hon vågar inte fast hon vill. ”Diane dit que j’ai un problème avec mon corps”.⁹⁰ (Diane säger att jag har problem med min kropp.)

Je pourrais venir. Je pourrais m’allonger sur Diane. Je pourrais rester sur le dos et la laisser faire.⁹¹

(Jag skulle kunna komma. Jag skulle kunna lägga mig på Diane. Jag skulle kunna ligga på rygg och låta henne hållas.)

Marie vill inte att Diane ska komma hem till henne, men en dag gör hon det i alla fall. Maries mamma tycker genast om henne. De dansar tillsammans. ”C’est l’image de ma mère près du corps de Diane. Comme si elle allait la voler. Comme si ma mère pouvait tomber amoureuse.”⁹² (Det är bilden av min mor nära Dianes kropp. Som om hon kunde stjäla henne. Som om min mor kunde bli kär.)

Guibert säger i *Le mausolée des amants* att han älskar den konkreta sadomasochismen för att den driver ut smärtan ur hjärtat – en brutal transkription som leder till njutning.⁹³ Hans korta historia *Les chiens* (1982), (Hundarna), är en sadomasochistisk dröm:

[C]ambre plus tes reins, je veux te voir à mes pieds, cambré, comme un chien, comme une femme, et du bout de son pied il s’est mis à renfoncer le phallus noir dans mon cul »⁹⁴

⁸⁹ Klaus Nomi var en tysk kontratenor känd för sina egenartade framträdanden. Nomi var en del av 1980-talets East Village-krets i New York och en av de första kändisarna som dog i aids (1983).

⁹⁰ Bouraoui, *La Vie heureuse*, sid. 161.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid., sid. 205.

⁹³ Guibert, *Le Mausolée des amants*, sid. 176.

⁹⁴ Hervé Guibert, *Les chiens*, Paris 2000, sid. 16.

(Böj ryggen ytterligare, jag vill se dig vid mina fötter, böjd, som en hund, som en kvinna, och med sin tåspets började han att trycka in den svarta fallosen i min röv.)

Så varför drar Bouraoui i *Mina onda tankar* hela tiden med Guibert i sin melankoliska kärleksspiral?

[J]ag har aldrig slutat att älska Diane; det finns en kärlekskyrkogård, tror jag, jag borde skriva om den platsen, jag borde börja om med Hervé Guiberts "Le mausolée des Amants", och återskapa den konstruktionen för flickorna, sedan för kvinnorna i mitt liv [...]. (Bouraoui, 150)

Guibert vill klämma Jules bröst med naglarna så att det börjar blöda. Bouraouis berättar jag säger att det i hennes onda tankar "finns den fixa idéen [sic] om en jättenagel som rispar min hud så att det börjar blöda".⁹⁵ Det är när hon berättar om då morfadern tvingade henne att äta grisfot som det kommer på tal. Det är något så levande med foten, hon kan inte äta den. (Antagligen tvingar morfadern på henne griskött eftersom muslimer inte äter det.) "Jag tänker på kannibaler, jag tänker på kött och blod, jag tänker på gammelfarmors röda naglar [...] där är en lukt av hud överallt runt mig."⁹⁶ I Bouraouis intertexter finns blödande kroppar, i form av de sjuka manskropparna hos Guibert och Cardinals blödande kvinnokropp. Men i *Mina onda tankar* hålls blodet på avstånd, under kontroll, när det kommer för nära tar berättarjaget avstånd. Hon berättar om när hon är på Klippudden i Alger med sin systems väninna.

Hon sitter på klippkanten, hon har en vit baddräkt, hon säger: "Titta om jag blöder"; sedan överröstas hon av rösten från mamma i sovrummet i Alger, med sin sjal, i nattlinne: "Jag blöder"; jag vill inte titta, jag vill inte kontrollera [...].(Bouraoui, 30)

2.7 Intertext 3: *Mulholland Drive*

Jaget i *Mina onda tankar* talar om något som kväver när kvinnligheten och manligheten förenas; att det är en krigsrelation som inte existerar mellan kvinnor. Hon refererar till en scen i David Lynchs film *Mulholland Drive*, till "den där hänförelsen hos kropparna, där finns en öppning och

⁹⁵ Bouraoui, sid. 164.

⁹⁶ Ibid.

inte en erövring, där finns en spegeleffekt, sedan en förstoringseffekt”⁹⁷. Sexscenen mellan de två kvinnorna, Rita och Betty inträffar efter att de mött döden i form av ett kvinnolik som ligger och ruttar i sin säng. Den döda kvinnan är i själva verket Betty själv eller Diane som hon egentligen heter.

I filmens inledning sitter en vacker mörkhårig kvinna i baksätet på en limousine som färdas på en ödslig väg. Bilen stannar och en man riktar en pistol mot kvinnan när plötsligt en annan bil kör in i limousinen. Alla dör utom kvinnan som drabbas av minnesförlust och vinglar iväg för att söka skydd. Hon hamnar i ett hus och står i duschen när filmens andra kvinnliga huvudroll, den blonda Betty, kommer dit.

Kirsten Ostherr och Arash Abizadeh skriver i artikeln ”Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On *Mulholland Drive*” om det märkliga perspektivet som erbjuds publiken i just den scenen; då Betty inspekterar sin mosters lägenhet i Hollywood, som hon fått låna för att få möjlighet att pröva sina vingar som skådespelerska.⁹⁸ Lägenheten filmas av en handkamera vilket ger känslan av att det är en seriemördare som letar efter sitt nästa offer som verkar kunna gömma sig bakom varje hörn (eftersom det är ur det perspektivet vi är vana att uppleva en sådan person), samtidigt som den som tittar är den blåögda Betty som inte vet vad hon ska göra av all sin upphetsade glädje.⁹⁹

Med hela filmen som facit vet vi dock att det är Diane (Bettys verkliga jag) som fantiserar om sitt idealjag Betty som ska möta sin älskade för första gången. Samtidigt som hon faktiskt vill att kvinnan som hon hittar i duschen ska dö ”i verkligheten”. När Betty får syn på den främmande kvinnan i duschkabinen frågar hon vad hon heter, kvinnan som inte minns sitt namn får syn på en filmaffisch med Rita Hayworth som sitter på väggen och säger därför att hon heter Rita.

När filmens första del, den som i huvuddragen följer en kronologisk linje med traditionell narratologi, går över i delen som berättar det som hänt tidigare förstår vi att Betty är den misslyckade skådespelerskan Diane och att Rita är den lyckade femme-fatalen Camilla som lämnat Diane för den berömda regissören. Rollerna är alltså ombytta. Man kan tolka det som att den sexscen som Bouraouis berättar jag refererar till utspelar sig i Dianes omedvetna. I själva

⁹⁷ Ibid., sid. 17.

⁹⁸ ”Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On *Mulholland Drive*”, hämtas: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/mulholland_amnesia.html

⁹⁹ David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001.

verket är det hon som lejt en mördare för att döda Rita/Camilla i limousinen och Diane begår själv självmord när hallucinationerna blir henne övermäktiga. Handlingen är svår att förstå sig på, i Lynchs film blandas händelser från flera dimensioner på samma ontologiska nivå, det vill säga det finns egentligen inget ”i själva verket”.

Natten då Betty och Rita har haft sex vaknar Rita och yrar på spanska med stirrande ögon: *Silencio! No hay banda! Silencio.*” (Tystnad! Det finns ingen orkester.) Hon tar med sig Betty till en teater, ”El Club Silencio”, där en konferencier med mycket stark teatral emfas säger just de orden som Rita yrade. ”*No hay banda and yet... we hear a band.*” (Det finns inget band och ändå... hör vi ett.) Han påminner om att allt är på låtsas, att musiken är inspelad i förväg. Konferenciern höjer händerna i luften och ljudet av en blixthörs. Betty börjar plötsligt skaka våldsamt där hon sitter, Rita försöker hålla henne stilla. En sångerska gör entré på scenen och sjunger låten ”Llorando”¹⁰⁰ och Betty och Rita gråter. Plötsligt faller sångerskan ihop på scenen och hon får släpas ut alltmedan sången fortsätter.

Jaget i *Mina onda tankar* är på ”den stora Musse Pigg-festen i Saint Malo”. Hon sitter med sin morfar i den runda teatersalongen, högt upp precis som Rita och Betty. ”Ser du bra min lilla sparv?”¹⁰¹ Undrar morfar. Jaget ser sin kropp uppslukas av folkmassans skratt.

I *Mulholland Drives* inledning figurerar ett äldre hjälpsamt par som Betty mött på planet till Los Angeles men som när de lämnat Betty åt sitt öde brister ut i ett fruktansvärt skratt i taxin på väg från flygplanet. Samma par dyker upp i Dianes hallucinationer innan hon tar livet av sig; de är pyttesmå och tränger sig in genom dörrspringan och skrattar tills Diane får nog och skjuter sig själv.

En kvinna med mikrofon är ensam på scenen nedanför jaget och morfadern; ”hon skulle kunna vara sångerskan i ’Mulholland Drive’ som säger: ’Silencio’, för själv vill jag ha tystnad, jag vill ingenting se, jag vill ingenting höra.”¹⁰²

Genom att skriva ut *Mulholland Drive* som intertext vill jag utreda vad den underliggande kusligheten i *Mina onda tankar* består i. I scenen på teatern i Lynchs film där sångerskan sjunger playback finns nyckeln till det kusliga hos Bouraoui. Jag kommer i följande avsnitt redogöra för vad det innebär att leva playback. Att Bouraouis berättarjag vill ha tystnad ska förstås som ett motstånd mot ett sådant liv.

¹⁰⁰ Original: Crying av Roy Orbison och Joe Melson.

¹⁰¹ Bouraoui, sid. 35.

¹⁰² Ibid.

Freud menar att det som vi upplever som kusligt är något bekant som blivit bortträngt. Han stärker sin tes genom att visa på att det tyska ordet för kusligt *unheimlich* tillhör samma stam som *heimlich*, det vill säga hemlik. Förstavelsen *un* är ”bortträngningens avtryck”.¹⁰³

Ritas minnesförlust innebär att hon inte vet vem hon är, allt som är bekant verkar skrämmande i hennes ögon. När hon hör sig själv tala spanska är hon utom sig av rädsla. Det omedvetna talet är det som leder kvinnorna till El Club Silencio.

3. Återvändandet

3.1 Den kvinnliga njutningens representant

Ur den lille pojken perspektiv saknar modern något som han har, nämligen en snopp, menar Freud. Han tänker att hon måste ha haft en och att någon följaktligen tagit bort den och befarar således att samma öde kan drabba honom själv, vilket gör att han drabbas av kastrationsångest. Den lilla flickan ska i sin tur upptäcka att hon saknar snopp när hon jämför sig med brodern eller andra pojkar i hennes närhet, och av det dra slutsatsen att hon blivit kastrerad och sedan komma att lida av penisavund tills hon hittat sin kvinnlighet. ”Kvinnan erkänner det faktum att hon är kastrerad och därmed också mannens överlägsenhet och sin egen mindervärdighet, men hon upprepar sig också mot detta misshagliga sakförhållande,” säger Freud.¹⁰⁴ Detta mycket manliga perspektiv har kritiserats av många. Kvinnan är ju inte kastrerad så det är inget faktum. Kastrationsdramatiken utspelar sig i det oidipala stadiet varför Kristeva fokuserar på det preoidipala stadiet för att visa på att det händer något med barnet i relationen till modern innan han eller hon börjar jämföra könsorgan med de övriga familjemedlemmarna. Att inte se moderns och barnets relation i det primärnarcissistiska stadiet är ett led i skräcken för att uppslukas av den arkaiska modern.

Lacan följer i Freuds fotspår och talar om den symboliska kastration som är en effekt av *språket*, faderns lag. Språket förtränger kroppsligheten när tecknet tränger undan det betecknade. Den skrämmande kroppsliga relationen till den arkaiska modern som tecknet tränger undan är det som Lacan kallar för *det reala*. När tingen betecknas i det symboliska går något förlorat samtidigt

¹⁰³ Sigmund Freud, Samlade skrifter XI: *Konst och litteratur*, vol. ansv. Clarence Crafoord, Stockholm 2007, sid. 346.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, Samlade skrifter V: *Sexualiteten*, vol. ans. Ludvig Igra, Stockholm 2002, sid. 294.

som det är det enda sättet som de kan representeras på. Förlusten av objektet är en förutsättning för språket.

När Lacans subjekt säger ”mamma” är ordet ett tecken på att närheten med modern är förlorad och subjektet kan aldrig närma sig objektet i den symboliska ordningen på grund av att språket är orsaken till förlusten. Lacans subjekt är låst i ett ständigt jagande efter det förlorade objektet medan Kristevas subjekt är mer föränderligt. När Kristevas subjekt säger ”mamma” ersätter ordet hennes kroppsliga närvaro och i förlängningen subjektets upplevelse av världen. Talet kommer att påminna subjektet om den förlorade symbiotiska relationen till modern.¹⁰⁵ I Kristevas teori har subjektet inte lika definitivt skiljt sig från moderskroppen som hos Lacan, kroppen kan tala i det symboliska i och med *den semiotiska choran*. Det reala hos Lacan däremot, kan inte nås av subjektet – bara skrämman det. Subjektet *har* enligt Lacan en kropp – en psykisk och fysisk realitet – men den är onåbar och skrämmande. I Kristevas teori talar kroppen genom språket och blir något som subjektet *är*.

Trots allt ligger det något i Freuds tanke att kvinnan mäter sig mot en manlig mall och upplever att hon saknar något. Även om inte kvinnor bokstavligen önskar sig snopp blir det manliga könet en symbol för det som hör mannen till. Kvinnor anpassar sig ofta till ett manligt synsätt och tänker liksom männen att båda könen följer samma utvecklingsbana, det vill säga den manliga. I kvinnans försök att anpassa sig till den manliga normen korrigerar hon, sminkar över, sin egen specifika erfarenhet.

Den lacanska analytikern Michèle Montrelay menar att kvinnan i vår patriarkala kultur tvingas simulera en kastration som hon till skillnad från mannen aldrig upplevt och i och med detta anpassar hon sig till en ”falsk sexuell ekonomi”.¹⁰⁶

Witt-Brattström inspireras av Montrelays sexualteorier från *L'ombre et le Nom – sur la féminité* (Skuggan och Namnet – om kvinnligheten) när hon analyserar fallos funktion i kvinnans relation till mannen i Duras ”Mannen i korridoren”. I en analys av kvinnans masochistiska förhållningssätt till mannen i Marguerite Duras romaner, ställer Witt-Brattström frågan ”varför begär kvinnan mannen?”¹⁰⁷ Hos Bouraoui blir frågan till ”varför behöver kvinnan mannen då

¹⁰⁶ Ebba Witt-Brattström, ”Slagen som lämnar spår – Marguerite Duras”, *Ur könets mörker etc. : litteraturanalyser 1983-1993 ; Ur könets mörker etc. : litteraturanalyser 1993-2003*, Stockholm 2003, sid. 46.

¹⁰⁷ *Ibid.*, sid. 36.

hon begär kvinnan?" Som vi redan har sett hänvisar Bouraoui till Guiberts pornografiska prosa som är fylld av nakna män, åtrå och sperma, när hon vill uttrycka sexualiteten.

Montrelay menar att kvinnan genomgår en symbolisk kastration genom bortträngning av sin "brådmogna" sexualitet som är kopplad till modersobjekt.¹⁰⁸ Den här brådmogna sexualiteten sublimeras genom kvinnans anpassning. "Den sublimerade rörelsen riktar, strukturerar och benämner kvinnans begär, vilket upplevs som oerhört lustfyllt", skriver Witt-Brattström. Sublimeringen medför alltid en avidealiserings påpekar Montrelay. Begärets sublimerade symbol i det imaginära, fallos, avidealiserar till penis. Paradoxalt nog blir alltså penis symbolen för den kvinnliga njutningen. Njutningen transporterar kvinnan till det symboliska fältet där hon representeras av det manliga könet. Överföringen av kvinnan sker genom penis rörelse som förkroppsligar den brådmogna kvinnliga njutningen. "Genom sin rytmiska framtoning, sin ständiga återkomst i förhållande till den kvinnliga kroppen, får penis fungera som ett arkaiskt språk".¹⁰⁹ Montrelay skriver att penis rörelse är "en serie av slag som lämnar spår".

Bouraouis berättarjag säger att hon drömmer om en överföring, "om ett siamesiskt språk, hans på mitt som två överlappande kroppar"¹¹⁰. Bouraoui använder Guibert som en protes för den kvinnokropp och den sexualitet som hon inte skriver in i sin roman. Hennes relation till Guibert är masochistisk såsom kvinnans till mannen i Duras "Mannen i korridoren".

Utpekandet av de älskande kvinnorna i *Mulholland Drive* har en annan funktion i ledet av att ringa in den kvinnliga sexualiteten. Diane har i den kvinnliga hollywoodklichén Betty införlivat den manliga blicken i den falska sexuella ekonomin så till den grad att allt ställs på ända när hon möter sig själv som död – när hon står inför sin egen kroppslighet. Hon har lånat Bettykroppen för att slippa sin av olycklig kärlek sjuka kropp. Kvinnor med tvivelaktig jaguppfattning och identitet är bland det kusligaste man kan visa på film, särskilt lyckat blir det om de råkar ha lesbiskt sex också, utan att själva förstå vad de gör: "Have you done this before?" "I don't know." När det sen visar sig att Betty/Diane har haft ett förhållande med en kvinna blir hon reducerad till en svartsjuk och misslyckad kvinna.

Lynchs film är mycket riktigt oerhört kuslig och obehaglig. Allt är konstlat och överkligt samtidigt som det stundtals känns direkt verkligt. Scenen på teatern El Club Silencio är en nyckelscen i filmen men den är också ett tillspetsat perspektiv på en sida av kvinnans anpassning

¹⁰⁸ Michèle Montrelay, *L'Ombre et le Nom – sur la féminité*, Paris 1977, sid. 74.

¹⁰⁹ Witt Brattström, *Ur könets mörker Etc*, sid. 47.

¹¹⁰ Bouraoui, sid. 38-39.

till en ”falsk” sexuell ekonomi, som är att leva playback; det vill säga att leva med känslan av att när man talar och rör sig, rör sig bara läpparna och kroppen till ett förinspelat tal och rörelseschema, man härmar en diskurs som inte är ens egen, men ändå, så bekant. Det är Ritas plötsliga yrande på ett språk som hon inte tidigare talat i filmen (som bara funnits där som en svag accent) som får henne och Betty att ta sig till teatern. Där konfronteras de båda med det som verkar parallellt med skådespelet. I det artificiella, i det ”istället för”, framträder det bortträngda, det glömda.

Första gången Bouraouis berättarjag refererar till *Mulholland Drive* är det som hon vill visa oss något fint – de älskande kvinnorna som kontrast till den heterosexuella kärleken. Men andra gången är det i samband med minnet av henne själv och morfadern i teatersalongen där kvinnan på scenen kunde vara sångerskan som gråter.

Det lesbiska sexet i filmen skildras ur den manlige regissörens perspektiv och Dianes bild av Betty, vilket ger det en konstlad känsla. Bouraouis berättarjag har också delvis införlivat morfaderns blick på henne själv, därav kusligheten hon känner på teatern i Saint Malo. När hon betraktar publiken och sångerskan på scenen ser hon samtidigt sig själv genom hans ögon.

3.2 Könsskillnaden

Irigaray menar att männen har ockuperat kvinnligheten för sina egna syften. Att anpassa sig till den falska sexuella ekonomin är att som kvinna se sig själv med en manlig blick. Kvinnan går via mannen för att hitta kvinnligheten, men den kvinnligheten är bara yta – manér. Kvinnan själv hamnar utanför det symboliska – en tom kropp som inte kan representeras i språket. Kvinnan är en mörk kontinent sa Freud, förbunden med det reala sa Lacan. Kvinnan är symboliskt kastrerad, kvar finns bara ett hål. Männen har ockuperat kvinnligheten och på så sätt kommit undan kvinnan. Deras skräck för kvinnan som kropp är ytterst en förnekelse av mannens beroende av modern och en obearbetad skräck sen spädbarnsåren inför att uppslukas av moderskroppen. Kvinnan har blivit mystifierad av mannen så till den grad att hon själv upplever sig som en gåta. Precis som dandyn idealiserar och fränkopplar kvinnligheten från kvinnan lägger Bouraoui beslag på manligheten. Men manligheten står för det universella och det neutrala medan kvinnligheten står för det specifika.

Bouraouis berättarjag säger att hon har en hel bok i huvudet; ”det skulle bli en bok om män”.¹¹¹ Hon refererar återigen till ”de tre pojkarna i Biarritz” som boken skulle handla om:

om deras kroppar som slänger sig i vattnet [...], som återförenas i vågorna, randiga badbyxor, blont hår, brunt hår, slät hud [...] kyssar, kramar, tungor, kött, kön, i Atlantens bruna vågor, i havet som bildar en mur när det återvänder mot stranden, i bruset av vågorna som exploderar, i lukten av skummet som exploderar, i lukten av skummet som svämmar över, detta vita, överallt på sanden, på de utsträckta kropparna, fullproppade med njutning. (Bouraoui, 93)

Som en orgasm exploderar njutningen i vågorna som slår mot stranden och svämmar över, som sperma på de utsträckta kropparna. Havet är ständigt närvarande i *Mina onda tankar*. Det är där jaget blir levande samtidigt som det överhängande hotet att drunkna finns där. Havet utgör både lugn och fara. På franska låter orden för hav och mor likadant (*la mer, la mère*). ”[V]attnet är så varmt, mitt sinne så vekt, jag är ovanför havet, som jag skulle kunna vara ovanför mammas kropp”, säger Bouraouis berättarjag. Havet hos Bouraoui är sexuellt och frigörande. Pojkkropparna och deras kön i havet, modern, representerar sexualiteten som Bouraoui försöker skriva in i språket.

Lite senare säger berättarjaget att hennes bok om männen är en spökbok ”eftersom den är ett fantasifoster”.¹¹² Hos Guibert hittar Bouraoui manskroppar av kött och blod. Hon säger att hon ska försöka skriva om hans litteratur till att handla om kvinnor. Men hon gör det inte i *Mina onda tankar*; ”om jag var tvungen att skriva om flickorna i skogen i Clermont, skulle jag skriva om midjan, handen, rösten, ingenting om deras nätter, ingenting, orden glider över det”.¹¹³ Hon lämnar kvar den tomma kvinnokroppen som ett gapande hål i texten. Varför fyller hon inte igen hålet med sina egna ord? Varför låter hon inte den semiotiska choran tala? Bouraouis berättarjag Marie i *La vie heureuse* vill tala om Diane men saknar orden för att göra det:

J'ai envie de parler de Diane. Je n'ai aucun mot pour décrire son corps, sa voix, ses mains qu'elle posait sur mes épaules avant de prendre son train.¹¹⁴

¹¹¹ Ibid., sid. 92.

¹¹² Ibid., 95.

¹¹³ Ibid., 56.

¹¹⁴ Bouraoui, *La vie heureuse*, sid. 195.

[Jag har lust att tala om Diane. Jag har inget ord för att beskriva hennes kropp, hennes röst, hennes händer som hon la på mina axlar innan hon tar tåget.]

Bouraouis berättarjag tror på könsskillnaden i *Mina onda tankar*, men funderar kring vad den egentligen innebär.

[K]roppen som sitter mittemot mig, din kropp, är en kvinnokropp och jag tror att allt ryms i det, i den olikheten med männen, jag lyckas inte intala mig att vi är jämförbara, för mig kommer det alltid att finnas kvinnor och män, där kommer alltid att finnas den gränslinjen, men det är inte rädslan som orsakar det, det är åtrån tror jag, det är platsen också, var och en på sin plats[...].¹¹⁵

Hon tror på en kvinnlighet, men också på kroppar som befinner sig i gränslandet mellan det kvinnliga och det manliga: ”jag tänker på den osynliga gränslinje som skiljer männen från kvinnorna, jag tänker att somliga kroppar håller sig där, ständigt i balans, ständigt växlande mellan de båda lägren”.¹¹⁶ Bouraouis berättarjag hamnar i limbo. Hon tror på en kvinnlighet respektive manlighet. Hon säger att hon är kvinna men hennes kroppsliga styrka verkar komma i konflikt med hennes bild av kvinnokroppen. Hon lånar manskroppen för att uttrycka sin sexualitet. Men det är barnkroppen hon skriver in i språket. Hon försöker genom språket göra manliga handlingar men det hjälper henne inte vidare, trots att hon säger att det är språket som skapar henne och inte tvärtom. Sexualiteten är kvarlämnad i moderskroppen.

Den där boken om män skulle skapas av deras fysiska kraft, av den skönheten, när kraften inte är aggressiv, när den finns i den okonstlade rörelsen, i den okonstlade åtrån, i den okonstlade dragningen till en annan kraft, det är då kvinnligheten får fäste på mannens kropp, det är då manskroppen omvandlas eller återvänder, kanske till sin första form, barnkroppar tycks vara skapta av ett enda kött [...]. (Bouraoui, 95)

Precis som Montrelay menar så får kvinnligheten fäste på mannens kropp. När männens kraft är okonstlad omvandlas eller återvänder den ”kanske till sin första form” som iscensätts av modern.

¹¹⁵ Bouraoui, sid. 143-144.

¹¹⁶ Ibid., sid. 163.

3.3 Katharsis?

Den moderna litteraturens uppgift är att rena människorna, menar Kristeva. Religionen hade tidigare den katharsisfunktionen i samhället, men i takt med att religionen tappar mark måste litteraturen alltså ta över den sublimering av abjektionen som Kristeva förespråkar. Religionen har genom bikt, renhetsriter och taburegler kring olika slags mat erbjudit människan rening, det vill säga en sublimerad bortstötning av den arkaiska moderskroppen. ”Dessa religiösa riter har till funktion att besvärja subjektets rädsla för att utan återvändo låta sin egen identitet försvinna in i modern”, skriver Kristeva.¹¹⁷

I *Soleil noirs* sista kapitel ”Smärtans sjukdom: Duras” skriver Kristeva om Marguerite Duras som en ”misslyckad melankoliker”. Det vill säga; Kristeva menar att Duras inte lyckas överkomma sin melankoli genom att skriva, hon blir kvar i smärtan, i tomheten. ”Utan vare sig bot eller Gud, utan vare sig värde eller skönhet, annan än den sjukdomen själv uppvisar i sin essentiella spricka.”¹¹⁸ Så lyder Kristevas mycket kritiska omdöme av Duras romaner.

När jag letar efter katharsis i *Mina onda tankar* finner jag det inte. Berättarjaget kommer inte ut som en ny människa på andra sidan vid bokens slut, inte heller gör läsaren det. Bouraouis text är cirkulär, man kan hoppa in när som helst eftersom det inte finns någon dramaturgisk kurva med uppbyggnad, vändpunkt och slut – slutet kan lika gärna vara början.

I den cirkulära rörelsen återfinner vi exilen som form. Det traumatiska ögonblick som melankolikern ständigt återvänder till är essentiellt för exiltillståndet. Den melankoliska författaren skapar ett språkligt rum där minnen från ett traumatiskt förflutet kan härbärgeras och upplevas om och om igen. Kärnan i detta rum är ett trauma som melankolikern klamrar sig fast vid och finner njutning i att inte släppa. van Zuylen visar att Fikria i *Förbjuden betraktelse* håller sitt primära jag intakt genom att bädda in sig i sin egen smärta. Om jaget finner nya förbindelser utanför smärtan, i nuet, riskerar den här enheten att förstöras. Bouraouis berättarjag i *Mina onda tankar* gör precis som Fikria – hon skapar sig en språklig värld i vilken hon genomlever sitt trauma, som är den blödande barndomen. Ur såret hon fokuserar på kommer rädslan att bli kropp och kön fram.

¹¹⁷ Julia Kristeva, *Fasans makt: En essä om abjektionen*, övers. Agneta Rehal, Anna Forssberg, Göteborg 1992, sid. 89.

¹¹⁸ Kristeva, ”Smärtans sjukdom: Duras” ur *Stabat Mater*, sid. 278.

Berättarjaget balanserar på en smal gränslinje, eller slits kanske snarare mellan två möjligheter: att förbli melankolisk eller att komma ur detta tillstånd. Hon har redan öppnat dörren på glänt till ett språk som kan skriva in den kvinnliga njutningen i det symboliska. Hon säger att hon vill skriva en bok om kvinnorna såsom Guibert skriver om männen, men visar att det inte är möjligt i skrivande stund. På så sätt gör hon, som jag nämnde inledningsvis, den felande länken mellan kropp och språk synlig. Den felande länken gör att jag med Kristevas terminologi måste ställa diagnosen misslyckad melankoliker på Bouraoui. Däremot är misslyckandets estetik verkligen intressant i detta fall då den framhäver könsskillnadens betydelse för skrivandet.

Å ena sidan lockas berättarjaget av att försvinna in i tystnaden och sig själv: ”’Silencio’, för själv vill jag ha tystnad, jag vill ingenting se, jag vill ingenting höra” säger berättarjaget. I tystnaden finns det som Montrelay (och ursprungligen Freud) skulle kalla den ”brådmogna” sexualiteten, det som är en onämbar sexualitet knuten till modersobjektet. Å andra sidan strävar Bouraoui efter att nå ut med sin bild av sexualiteten och den kvinnliga njutningen genom att skriva in den i språket. Men den kvinnliga njutningen är sublimerad genom den symboliska kastrationen och kan bara komma till uttryck genom manskroppens och penis rörelse. Då Bouraoui vill skriva om kvinnlig sexualitet utan att, som Duras, förhålla sig masochistiskt till män, tvingas hon använda Guiberts texter som protes för kvinnokroppen och begäret vilket skapar luckor eller håligheter i hennes text. Hålen täcks över av berättarjagets aldrig sinande tal vilket gör dem svåra att upptäcka. Men genom ett närmast arkeologiskt förfaringssätt har vi nu studerat fragment av detta tal i valda citat och upptäckt hålen vilket leder oss fram till följande slutsats: Kvinnokroppen i *Mina onda tankar* är i exil – bortanför texten och den symboliska ordningen. Den kan inte återvända eftersom den aldrig har bott där. Däremot kan Bouraouis berättarjag återvända till barnkroppen vilket hon också gör. Den plats hon talar ifrån är barnets.

”Skulle jag kunna säga *återvända hem*, jag som inte har möjlighet att välja? Skulle jag kunna tala om fosterland, jag som känner mig landlös?” Berättarjaget funderar på om Algeriet är hennes hemland och säger att hon inte vet om man väntar på henne där. Barndomens springande kropp är hennes ständiga tillflykt.

4. Slutdiskussion

”[J]ag borde skriva om mig själv, om mina vandringar genom Provincetown, om det där märkliga tillståndet, mitt tillstånd, mitt sätt att betrakta kvinnorna när de bara är bland kvinnor.” (Bouraoui, 151)

Bouraouis kvinnovärld är självklar samtidigt som den inte helt och hållet kan komma till uttryck i språket eftersom kvinnokroppen i den falska sexuella ekonomin betecknas av penis. Barndomen vilar som en väv, både av lycka och förbannelse, över berättarjaget i texten. Berättarjaget är ett melankoliskt subjekt som klamrar sig fast vid en svunnen tid och plats – hon genomlever ett obearbetat trauma som har stoppat tiden. Jaget tror att hennes skrivande är beroende av kroppen, att det är ett skrivande som skulle förlora sin sinnlighet om det skulle förlora kroppen som det håller fast vid – det vill säga den springande barnkroppen. Men som Montrelay uttrycker det; kvinnokroppens signifiant (det betecknande i det symboliska) – det vill säga penis – lämnar spår genom sina slag. Vi har följt spåren och Bouraouis pekfinger och hamnat utanför hennes egen text; hos Guibert, där vi funnit just penis. Bakom är det tomt: ett hål. Hålet visar på kvinnokroppens frånvaro i texten.

Det onda i berättarjagets tankar är en ilska som inte får komma till uttryck utan endast iscensättas – som om livet vore ett skådespel. ”Jag vet att mina onda tankar framför allt är riktade mot mig själv. Det finns en punkt i mig själv som jag måste slå, jag bestraffar mig för min kropp [...]”¹¹⁹ Judith Butlers idé om den performativa könskonstruktionen illustreras av Bouraouis berättarjag. Det är vad hon *gör* som konstituerar identiteten. Samtidigt uppdagar illustrationen en konflikt inom berättarjaget som motsäger det performativas allmakt. Genom att Bouraoui hela tiden beskriver jagets relation till moderskroppen som kväver och omsluter blir ursprunget allestädes närvarande. Berättarjaget måste bestraffa sig själv för sin kropp därför att upplevelsen av kroppen hamnar i konflikt med hennes tro på performativiteten – kroppen står i vägen för friheten att skapa sig själv. Samtidigt strävar Bouraoui efter att skriva in *det kvinnliga* i språket vilket för oss vidare – mot en upptäckt av hur förbindelsen mellan kropp och språk skapas.

”Den blödande barndomen” heter sjukdomen som Guibert talar om som en tragedi, och som Bouraoui säger att hon lider av. Hon lider av bristen på barndom; av att inte, som i barndomen, fortfarande kunna glida mellan könen och slippa kroppsligheten. Sexualiteten förblir då dold i

¹¹⁹ Bouraoui, sid. 183.

moderskroppen. Bouraouis egen teori i *Mina onda tankar* om det blödande skrivandet är att hon måste skriva om allt för att hålla det tillbaka.¹²⁰ Hon bearbetar traumat genom ett slags självanalys.

Moderns astma, mosterns cancer och Guiberts aids hotar att utplåna kroppen. Berättarjaget fruktar att människor i hennes närhet ska drunkna eller att hon ska dränka dem. Hon upplever att när man drunknar så sjunker man in i den arkaiska modern och förlorar därmed sin egen kroppslighet. Slutmålet är dock att våga kvävas, drunkna, och att upptäcka att man överlever det, samt att hitta ett sätt, ett språk, att uttrycka förlusten och återfinnandet på. Bouraoui skriver: ”det finns en upphetsning i att skiljas från ett band och det finns ett behag i sorgen över det där Brustna bandet, det finns en gränslös lycka i att återfinna det, i att återskapa det”. Men i *Mina onda tankar* förblir det en vision. Hos Bouraoui kommer inte modersupproret till stånd som hos Cardinal där berättarjaget hittar en plats hon kan tala ifrån och ett språk som hon kan återskapa det Brustna bandet med.

Berättarjaget har en läskpapperhud som också är materialet för hennes text. Läskpappret suger upp andras skrifter och tecken (men också andra texter i det egna författarskapet) och låter dessa tala genom *Mina onda tankar*.

Det kusliga i *Mulholland Drive* avslöjar det obehagliga och frustrerande i att som kvinna ha anpassat sig till en falsk sexuell ekonomi – det vill säga att leva playback.

Guiberts pornografiska romaner i förhållande till *Mina onda tankar* visar på vad som betecknar kvinnokroppen i denna ekonomi – penis rörelse.

Marie Cardinals roman, som Bouraoui inte nämner, är en tyst men vrålande förebild om ett skrivande om den blödande kroppen och kvinnlig frigörelse. *Orden som befriar* är en översättning av originaltiteln *Les mots pour le dire*, (Orden för att säga det). Skillnaden i betydelse illustrerar Bouraouis roman; den befriar inte – den visar på att den saknar orden för att säga det.

Däremot framträder med klarhet i *Mina onda tankar* ett sinnestillstånd som pendlar mellan eufori och en diffus men gnagande sorg. Exilen medför en kunskap om skillnader men samtidigt en falsk förhoppning om en enhetlig identitet. Genom att inte vara där man skulle vilja vara samtidigt som man dyrkar den förlorade platsen, upprätthålls tron på att den faktiskt existerar.

¹²⁰ Ibid, sid. 18.

Den flyende rörelsen hos Bouraoui genom den springande kroppen är en flykt undan insikten att den absoluta tryggheten inte står att finna någonstans, i någon tid, i någon kropp.

5. *I havet*: Slutord

Titeln på uppsatsens första del, *I flygplanet*, markerar resan bort – flykten. Därefter följer *exilen* och slutligen *återvändandet*, som visar sig vara omöjligt. Att vara i exil är att inte vara hemma. Men parallellt med denna negativa definition, som säger något om var man *inte* är, löper en positiv definition, som säger något om var man *är* (istället för att vara hemma). Hos Bouraoui fyller *havet* denna funktion. Berättarjaget säger att hon ”sammanblandas med den ofantliga tomheten” när den svarta solen lyser i Algiers gryning, samtidigt som hon inser att hon måste fortsätta leva, måste fortsätta existera. I havet, i vågorna mellan Algeriet och Frankrike, finner hon en trygghet. Hon landar men befinner sig fortfarande i ett mellanläge.

Jag dyker från klippan, jag simmar ut mot en ö, jag vet att pappa övervakar mig, jag vet också att jag skulle kunna försvinna under vågorna, att han inte skulle hinna rädda mig, jag vet att det är mitt spel, att jag sätter honom på prov, när han är där [...]. (Bouraoui, 156)

Jaget idealiserar sin far. Han är det som hon saknar tänker hon. När hon simmar är hon medveten om hans blick. Samtidigt som hon inser hans begränsningar och därmed blir varse sin egen makt. Havet (*la mer*) är modern (*la mère*) och omsluter jaget. Jaget i exil lever i den arkaiska modern.

Källförteckning

Trudy Agar- Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris 2006.

Nina Bouraoui, *Mina onda tankar*, övers. Maria Björkman, Stockholm 2006.

Nina Bouraoui, *La Vie heureuse*, Paris 2002.

Judith Butler, *Gender Trouble: feminism and the Subversion of Identity*, New York 2006.

Marie Cardinal, *Orden som befriar*, övers. Britta Göndahl, Stockholm 1978.

Hélène Cixous, "Medusas skratt" (1975), ur *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, red. Johanna Esseveld, Lisbeth Larsson, Lund 1996.

Sigmund Freud, *Samlade skrifter V: Sexualiteten*, vol. ans. Ludvig Igra, Stockholm 2002.

Sigmund Freud, *Metapsykologi IX*, "Sorg och melankoli", vol. ansv. Bengt Warren, Stockholm 2003.

Sigmund Freud, *Samlade skrifter XI: Konst och litteratur*, vol. ansv. Clarence Crafoord, Stockholm 2007.

Hervé Guibert, *Till vännen som inte ville rädda mitt liv*, övers. Anders Bodegård, Stockholm 1992.

Hervé Guibert, *Photographies*, Paris 1993.

Hervé Guibert, *Les chiens*, Paris 2000.

Hervé Guibert, *Le mausolée des amants: Journal 1976-1991*, Paris 2001.

Julia Kristeva, *Fasans makt: En essä om abjektionen*, övers. Agneta Rehal, Anna Forsberg, Göteborg 1992,

Julia Kristeva, *Black sun: depression and melancholia*, övers. Leon S. Roudiez, New York 1989.

Julia Kristeva, *Stabat Mater: och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm 2002

Kerstin M. Lundberg, "På jakt efter en kulturell och sexuell identitet", *Cora* nr 2-3, 2007.

Michèle Montrelay, *L'Ombre et le Nom – sur la féminité*, Paris 1977.

Kerstin Munck, *Att föda text: en studie i Hélène Cixous författarskap*, Eslöv 2004.

Marina van Zuylen, "Maghreb and Melancholy: A reading of Nina Bouraoui", *Research in African Literatures* Vol. 34, nr.3, 2003.

Agnès Verlet, "Écriture de soi et psychanalyse", *Le magazine littéraire* nr 473 mars 2008.

Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London 1991.

Donna Wilkerson-Barker, *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, New York 2003.

Ebba Witt-Brattström, "Slagen som lämnar spår – Marguerite Duras", *Ur könets mörker etc. : litteraturanalyser 1983-1993 ; Ur könets mörker etc. : litteraturanalyser 1993-2003*, Stockholm 2003.

Internet:

<http://www.herveguibert.net/index.php?2007/03/07/60-nina-bouraoui> (hämtad 080813)

"Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On *Mulholland Drive*", (hämtad 080813):
http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/mulholland_amnesia.html

"Memoire d'aujourd'hui et d'autrefois", (hämtad 080813):
<http://www.elwatan.com/Memoire-d-aujourd-hui-et-d>

Film:

David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001.