

# Läsaren som medskaber av affekt

En paranoid och skamfylld läsning av Inger Christensens roman *Azorno*

AF KLARA MEIJER

*Christensens ger läsaren en känsla av att ständigt bli bedragen. Det njutningsfulla i att bli duperad ger läsaren skamröda kinder. Samtidigt väcks även en paranoia, som gör att läsaren konstant försöker att undvika att underkasta sig den lögnaktiga texten. Genom att ta läsarens affekter på allvar går det att visa på berättelsers makt och vad *Azorno* med sina 'lögn' skapar.*

Att läsa en roman utifrån affekter innebär att närma sig något, inte för att söka vad det 'är' utan istället se vad det skapar i mötet med läsaren. Den danska poeten Inger Christensens roman *Azorno* (1967) är i sig en ganska tacksam roman att läsa utifrån dessa premisser. Detta beror bland annat på att den är skriven i en (tids och rumsmässig) kontext – skrifttematikken – där den produktiva läsaren ansågs vara eftersträvansvärd. *Azorno* är även skriven enligt en systematik som anses höra samman med en vilja att tydliggöra läsaren som medskapare, det vill säga att det inte är "digteren [som] skal/kan formulere 'sandheden'" (Bach, Dose & Liveng 1989:17). Tidigare forskning har (också) ofta påpekat hur romanen iscensätter och diskuterar äkthet i motsats till masker och fiktion i motsats till verklighet. Denna dikotomi, ser bland annat Jette Lundbo Levy i artikeln(?) "Kritik af inderligheden" (1983) som något romanen tar avstånd ifrån. Detta eftersom den, menar Lundbo Levy, tycks säga,

att det inte finns något autentiskt mänskligt. I förlängning av denna tes ser jag hur affekter och deras kopplingar till performativitet blir relevanta instrument för att 'förstå' *Azorno*, utan att ignorera upplevelsen av läsningen. För samtidigt som den *obefintliga* autenticiteten lyfts fram, som ett av romanens starkaste teman, har även Lundbo Levy – liksom många andra – fokuserat på att hitta romanens 'egentliga' mening. Problemet med att på så vis försöka finna "objektiva" förklaringsmodeller ligger bland annat i att det innebär en sorts överslätning av den osäkerhet, som så fundamentalt präglar läsningen och riskerar att osynliggöra läsaren som medskapare av romanen.

Vilken mening som det har varit möjlig att vrida ur *Azorno* har präglats av olika kontexter. Detta nämns av Lundbo Levy(s) när hon i ovannämnda artikel beskriver hur Erik Thygesen, i en 70-tals kontext, smälte samman romanen med den diskussion som då fördes kring äktenskapet och parförhållandet som (något som rymde) en inordning och fastlåsning i traditionella könsroller (Lundbo Levy 1983: 66). I Lundbo Levys egen läsning – som är gjord 1982 – menar hon att *Azorno* kan 'uppenbara' sig som en kommentar till de premisser en skrivande kvinna arbetar under. Båda Thygesens och Lundbo Levys läsningar följer liknande tankespor som min artikel genom att de som jag har sett *Azorno* som en kritik mot den heterosexuella tvåsamma lyckan och(/eller) som en roman som berör könade språkstrukturer i relation till skrivandet. I denna artikel försöker jag till viss del undersöka vad det är som gör Thygesens och Lundbo Levys läsningar möjliga trots (eller kanske snarare på grund av) romanens – åtminstone på ytan – traditionella och romantiska slut. Som grund för mina egna slutsatser kommer jag att använda mig av de affektiva reaktioner som jag i efterhand betraktar som de mest framträdande och talande under min första läsning av *Azorno*. Nedan kommer jag att redogöra för hur

dessa känslor tog sig uttryck och hur jag identifierade dem:

Vid romanens slut upplevde jag en jublande känsla av att allt var möjligt. Denna känsla uppstod dock först när jag sökte mig tillbaka till romanens övriga kapitel och efter att jag trotsat en första besvikelse som slog emot mig i sista kapitlet. Under själva läsningen ägnade jag mig åt ett intensivt pusslande mellan romanens stycken och kapitel för att försöka nå en dold sanning. En sanning som jag upplevde att texten bar på, men som den genom sitt upprepningssystem och 'överflödiga information' också försökte dölja för mig. Känslorna som uppstod i läsningen tog sig ibland även direkt fysiska uttryck, som ett blossande ansikte och ett generat skratt. Detta berodde dels på innehållet – huvudpersonerna blir både 'bedragna' och 'bedrar' utan hejd. Dels handlade det om formen; romanen består av tillsynes "privata" fragment vilket medförde att jag ibland drabbades av en känsla av att jag tjuvläste brev och dagboksanteckningar. Dessutom är dess olika delar ordnade så att varje steg läsaren upplever sig ta framåt – mot förståelse – snart visar sig vara en chimär. En gång kom jag på mig själv med att rodnande utbrista i ett högt 'lägg av' när romanen återigen växlade berättare som därtill undergrävde den tidigare berättarens sanningshalt.

Genom Eve Kosofsky Sedgwicks samlingsvolym *Touching feeling* (2003) har jag identifierat de affekter som tydligast präglade min läsning som skam och paranoia. I essän "Paranoid Reading and Reparative Reading; or You're so paranoid, you probably think this introduction is about you" (2003) introducerar Sedgwick tanken att läsarens känslor bör tas i beaktande som värdefulla medel för kunskapsproduktion, samt att detta i sin tur kan leda till ett läkande och en känslomässig vändning i upplevda känslor av maktutövning (Sedgwick 2003). En av de viktigaste ingångarna Sedgwick har är att så väl skam som paranoia (liksom andra känslor) är produktiva och

smittsamma och formar och skapar kroppar och beteenden. Det vill säga att dessa affekter inte är en önskad del som bara kan skäras bort, och något som kan avfärdas som om det inte bottnade i 'verkligheten' – tvärtom skapar affekter verkligheten (Sedgwick 2003: 63; 115). Teorierna om skam plockar Sedgwick upp från den amerikanska psykologen Silvan Tomkins arbete om affekter. Skammen ses av Tomkins som en av de grundläggande känslorna. Skammen föregås av att någon typ av intresse/njutning har väckts men (att detta/denna) blir avbruten. Till exempel när handen har lyfts till en vinkning och ett leende avfyras till någon som först känns bekant, men som sedan visar sig vara en främling (Tomkins 1995: 135; Sedgwick 2003: 97). Det rodande ansiktet och det böjda huvudet – som syftar till att skyla "jaget" men som samtidigt verkar blottande i en stund när jag inte vill bli sedd – är den direkta fysiska reaktionen, men skammen är produktiv långt bortom dessa direkt visuella uttryck. Även Sara Ahmed skriver i *The Cultural Politics of Emotion* (2004) att skammen föregås av en positiv känsla. Skammen, menar Ahmed, är tätt sammankopplad till en sorts kärlek till en 'gemenskap'. Gemenskaper byggs just genom att premiera önskvärda beteenden, och upplevelsen av att ha utfört en 'dålig handling' består av känslan att misslyckas i försöket att imitera ett ideal, även om idealet som sådant kan vara en 'tom' bild. För att "drabbas" av skamkänslor, menar Ahmed, krävs det att "jaget" blir sett, antingen av en verklig eller en imaginär reglerande blick. Minnet av skammen som en negativ upplevelse kan få subjektet att inte göra om handlingen (Ahmed 2004: 105). Men skam har också förmågan att orsaka splittring i gemenskaper, då skam enkelt rör sig och klibbar sig fast med andra känslor så som avund och förakt. Något som kan ses som en möjlighet att skapa nya allianser och uppåda icke konventionella konstellationer (se bland annat Munt 2007; Sedgwick 2003). Skammens funktion som

på samma gång döljare och blottare kan sägas ske även i en större kontext. Där normer och ideal upprätthålls genom en makttövning som delvis syftar till att se till att det som riskerar att destabilisera den rådande ordningen inte helt ostraffat tar plats i offentligheten eller blir synligt. Därför lyfts ofta skamkänslor fram som något som, om de delas, kan just synliggöra de maktstrukturer som orsakar dem. Som exempel på detta lyfts ofta diskussionerna och aktivismen formad under namnet Gay-Shame. Användningen av skambegreppet utgör en sorts motreaktion mot den kommersialiserade och 'alkemiska' Gay Pride-diskursen. I stället för stoltheten för en identitet så vill Gay Shame-aktivisterna mobilisera kring den "perverst producerade skammen", som visar på individuella erfarenheter av skam präglade av de samhälleliga och kulturella gränsdragningarna kring 'normal' sexualitet och perversion (Munt 2007; Sedgwick 2003:62-63; Hekanaho 2012: 70).

J.Halberstam har ifrågasatt ett sådan förståelse av skam då den, menar Halberstam, riskerar att göra den icke-heterosexuella skammen till normalitetens motsats och därmed stanna vid en erfarenhet och uttryck av skam som endast återfinns hos vita homosexuella män. Detta trots att skammens uttryck; hur den verkar och vad den skapar, är kopplat till och orsakat av en uppsjö av maktstrukturer. Maktstrukturer som i sin tur kan osynliggöras, om den politiska förändringen pekar inåt mot den individuella inställningen, snarare än utåt mot strukturerna. Därmed riskerar gayshamerörelser, menar Halberstam, att hamna i samma fälla som dem den stolthetsinriktade rörelse de kritiserar (Halberstam 2005).

I tidigare forskning kring skam ses affekten något klibbigt och klistrigt eftersom den sällan kommer ensam utan ofta följs av andra värjande känslor (se bland annat Munt 2007; Ahmed 2004; Sedgwick 2003). Det är därmed inte särskilt konstigt att paranoian – känslan av att det pågår en underkuvande makt – och skammen som

skulle kunna betraktas vara utlöst av maktutövning, samspelar under min läsning av *Azorno*. Som grund för att se den ensamt jagande paranoian som en användbar affektstillämpar Sedgwick bland annat psykoanalytikern Melanie Kleins objektteori. Enligt den pendlar människor känslomässiga positionen mellan paranoia och ångest. Den paranoia hållningen är då en sorts fränstötande och alert process präglad av värjande hat, avund och ångest med medföljande projicering på objekten. Medan positionen av ångest (och depression) är en sorts läkande process (som dock infaller ganska sällan) och innehåller sökande efter helande och njutning. Den senare positionen gör det möjligt att förkroppsliga en läkandeprocess också i relation till läsning. För på samma sätt som paranoian lägger sig som ett ilsket nät över ögonen, så skapar den också en möjlighet till hopp. Hoppet bygger på en naiv tilltro till att saker och ting kan bli annorlunda om makten görs synlig. Nära besläktat med denna synlighet är möjligheten att kunna dela upplevelsen och få den mer eller mindre bekräftad. Detta är också vad som utgör grunden för den reparativa läsningen (Sedgwick 2003:128; Hekanaho 2012: 69). Exempel på hur paranoian gått från ensamhet till kollektivitet, finner Sedgwick i de teorier som bottenar i idéer om en underkuvande makt. För även om citatet från den nordamerikanske litteraturvetaren James Eli Adams "Just because you're paranoid doesn't mean they're not out to get you" ((Sedgwick 2003:) kan ses ett vittnesmål över paranoians oförmåga att 'avväpna' fienden, lyfter Sedgwick fram hur den faktiskt verkar för att synliggöra och därmed avväpna den upplevda maktutövningen och knyter paranoian till bland annat queerteori och feminism (Sedgwick 2003:125).

Att tyst läsa en roman är en ensam upplevelse. Vid läsningen finns det bara läsaren och texten. De olika affekter som 'uppstår' mellan mig som läsare och texten är produktiva, då de skapar oss båda. Affekter le-

der till 'förskjutningar' åt alla håll och tar, enligt Sara Ahmed, olika uttryck beroende på vilka 'objekt', bilder och berättelser som klibbar sig fast. Ahmeds förståelse av affekter, som något som leder till en vandring och utgör ett klister till förknippade 'objekt', är hämtad från psykoanalysens tankar om, att den idé känslan från början var kopplad till kan trängas undan medan känslan lever kvar, men tar sig ett annat uttryck, där skam kan bli till ilska och rädsla kan bli till hat. Men även de objekt som känslan kopplas till i sig skapar olika narrativ (Ahmed 2004).

I denna artikel kommer jag därför se de affekter, som präglade min läsning som viktiga för så väl hur jag 'förstår' och 'upplever' *Azorno*. Med hjälp av affekterna fylls romanens "hål" i. Associationerna jag gör utifrån romanen är präglade av olika logiker och bilder skapade i en spännvidd av kontexter. Hur jag förstår och upplever känslorna och hur klibbigheten verkar kopplar jag samman med andra upplevelser kring skam och paranoia. Skam baserad på klassbakgrund eller framförallt det bristfälliga kulturella kapitalet, som har präglat mina studier i litteraturvetenskap. Där mina grundläggande 'kulturupplevelser' snarare utgjorts av att se filmer så som *Dirty Dancing* och *Pretty Woman* om och om igen än att läsa de böcker som ingår i den västerländska litteraturkanon. Skammen är för mig även starkt sammankopplad med en föreställd möjlighet att 'passera' som (vit) heterosexuell medelklasskvinna, men att jag varje gång jag öppnar munnen får känslan av att jag mer eller mindre 'kommer ut'/blottar mig som något annat. Trots att affekterna och associationerna är 'mina' kommer jag ta mig friheten att använda det mer allmängiltiga ordet läsare i artikeln.

#### AMBIVALENSEN LEDER TILL SKAM OCH PARANOIA

*Azorno* är en roman som bryter mot romanen som genre. Detta har kommenterats

bland annat av Preben Kjørulfs som i "En fortælling om sprogets virkelighed" konstaterar att läsaren vid sidan 107 i *Azorno* börjar fundera kring vad beteckningen roman egentligen betyder – och om beskrivningen av ordets innebörd kan sägas stämma överens med bokens form och innehåll (Kjørulff 1995: 48).

I de första fem kapitlen är *Azorno* en brevroman. Breven löper enligt följande; Xenias brev till Randi, Lousie till Katarina, Katarina till Xenia, Xenia till Bet Sampel och Randis brev till Louise. Där behandlas delvis deras försök att förstå sin relation till Sampel, Azorno – som kanske är en och samma person eller varandras romanfigurer – till Sampels fru (Bet) och till varandra, Samtidigt som det föregående brevvets sanningshalt kontinuerligt undergrävs av nästkommande. Från kapitel sex är det en dagboksroman som handlar om hur romanen, det vill säga "Azorno", blir till och i vilken breven påstås ingå. Anteckningarna är skrivna under namnen Bet Sampel, Sampel, Xenia, Katarina, Randi, Louise och Azorno Påståenden ställs mot varandra och det blir svårt att avgöra vem av berättarna som är pålitlig och om någon är det. En annan osäkerhet skapas i frågan om, vad som är meningen med romanen? vad den vill säga mig som läsare? samtidigt som känslan av att den faktiskt 'vill' säga något ökar under

Sambandet mellan norm/formbrottoch ambivalens har framhållits bland annat i forskningen kring gotisk litteratur i Siegmund Freuds text om 'det kusliga' (Unheimliche) som tar sin utgångspunkt i ETA Hoffmans novell "Sandmannen" (1816) i vilken det kusliga till skillnad från det hemtama behållit sin ambivalens (Freud 2007: 322-356). Det 'hemtama' och ambivalensen har i sin tur en koppling till skammen. Tomkins menar nämligen att skam kan skönjas hos ett barn redan innan den lärt sig förstå förbud, men däremot lärt sig känna igen ansiktet på vårdnadshavaren och kan skilja den från det främmande (Tomkins 1995). George E. Haggertys på-

pekar i boken *Gothic Fiction/Gothic Forms* (1989) att den gotiska litteraturens formexperiment kan ses som ett sätt att bryta med något som Haggerty, utifrån litteraturvetaren Nina Auerbach, benämner som en sorts normalitetens tyranni. Detta innebär också en möjlighet för litteraturen att (för)ändra en människas perception (George E. Haggerty 1989: 5). Även Sally Munt lyfter fram främmandegörandet (från de ryska formalisternas ostranenie) och kopplar det till queerbegreppet och ser hur tanken om hur brottet mot textens konventioner, för att få oss att bryta mot våra invanda mönster, kan förstås som sammanhörande med en queer önskan om att inte nöja sig med förenklade föreställningar (Munt 2007: 23). På så sätt ser jag effekterna som ett sätt att ta tillvara på dels den motvilja som *Azorno* kan ses hysa mot fastnitande tolkningar, dels *Azornos* vilja att bjuda in till just tolkningar.

För att försöka förstå en del av vad som händer känslomässigt i läsakten fyller romanens inledande rad en nyckelroll: "Jeg har ladet mig fortælle, at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte." (Christensen 1967: 7). I denna öppningsutsaga, yttrad av någon som senare påstås vara Xenia, läggs en ingång som också knyter läsaren till sig genom att den skapar en sorts förståelse om att det handlar om en kärleksroman. Det är också denna ingång som kommer att prägla den fortsatta läsningen. Denna förståelseram som läsaren skapar syftar till att kontextualisera romanen och läsa den i relation till den genre den verkar tillhöra. Detta för att läsaren vill kunna känna sig någorlunda trygg med texten. Det 'hemtama' börjar dock ganska snart att spreta. Läsaren får under den fortsatta läsningen ta del av detaljrika redogörelser över hur en sallad tillreds och noggranna beskrivningar av en bilfärd där vägarna nämns med sitt exakta namn. Denna konkretisering får en sorts motsatt effekt, den ökar abstraktionen och rör sig mot det ogreppbara. Dessutom leder 'stickspåren' – som



alltså inte alls kan sägas vara sidospår utan snarare är ytterst centrala för romanen – till en känsla av att ha gått vilse, eller möjligtvis drunkna i för mycket information.

### JAGETS TILLBLIVELSE

Det är först efter en sida in i romanen, på sida 8, som kapitlet visar sig vara ett brev detta sker i samma stund som du:et 'uppenbarar' sig för jaget. En paranoid läsning innebär att detta inte kan anses vara en slump. Utsagan att Azorno möter sitt 'du' redan på sida 8 som inleder det som påstås vara Xenias brev – romanens första mening – leder i sin tur till att det brevskrivande jaget möter 'sitt' du på samma sida, men relationen kan sägas vara en helt annan. Azornos romantiska du är, i Azorno, Xenias hotande du. Duet uppenbaras genom frågan "Kender du overhovedet Azorno?" (Christensen 1967: 8). I Gothic Forms of Feminine Fictions skriver Susanne Becker om att en förståelse av det könade språket också innebär att "It is through language that man positions himself as a subject" samt hur "Subjectivity comes into play through difference – by separating the 'You' and the 'I' – and is therefore relational" (Becker 1999: 43). Även Xenias 'subjektsblivande' innebär denna separerande princip men det som kan sägas skapa hennes subjektivitet är å ena sidan det som gör henne till Azornos 'objekt'/du och å andra sidan det som hon måste avgränsa sig mot för att vara ensam om denna position – Randi. Texten uttrycker även i detta 'åkallande' av någon annan sin första paranoia. Det paranoida verkar dessutom i två led då 'Azorno' också är namnet på romanen läsaren tar del av Brevformen innebär att läsaren lika gärna skulle kunna vara adressaten som en 'utomstående' betraktare. Romanen befinner sig därmed i en sorts metaförståelse och den iver med vilken läsaren försöker avskila sig och brottas med texten sätts i ett nytt ljus.

Xenias brev som kan vara adresserat till

Randi fortsätter senare i en mer resonerande ton "Jeg kan ikke huske at jeg har set jer sammen, men I kan selvfølgelig have truffet hinanden på steder hvor jeg ikke kommer" (Christensen 1967: 8). Kommentaren kan ses som en påminnelse till läsaren, och en insikt för brevskrivaren, om att så väl texten som 'kunskapen' är beskuren till det som för en själv varit synligt. På samma sätt som breven blir en sorts kedjereaktion, där mottagaren i brevet vänder sig bort från avsändaren och mot en ny mottagare för att nå 'klarhet'/hävda sin sanning, söker sig även läsaren vidare – framåt i boken för att få förklaring och fylla i de luckor som saknas i det begränsade perspektivet. Den misstro som också deklarerats av nästkommande brevskrivare mot föregående brev/berättelse resulterar i att läsaren först är beredd att nästintill 'kasta bort' tidigare påståenden och ta den nuvarande berättaren på orden. Stegvis, i takt med att berättarperspektiven kontinuerligt skiftar, sprider sig paranoian till den grad att det inte bara är den tidigare berättaren som läsaren hyser misstro till utan även den nuvarande och texten som sådan.

Upplevelsen av att bli 'duperad' av texten kommer, menar jag, ur att *Azorno* bryter mot ett implicit kontrakt (kärleksroman), som läsaren tror sig upprättat med texten. Kontraktsbrottet är även ett tema i kapitel nio där Bet Sempel försöker försönas med skammen över att ha blivit bedragen av den äkta mannen Sempel. Den förmodade otroheten, som uppdragas vid läsningen av Sempels roman, resulterar i att hon bjuder in samtliga fyra kvinnorna som kan vara den andra kvinnan, 'älskarinnan'.

Allerede på side otte blev jeg opmærksom på en meget indtrængende og forelsket beskrivelse af den kvinde, hovedpersonen Azorno møder netop her. I begyndelsen troede jeg og smigredes ved at tro at Sempel havde brugt mig som forbillede til denne intense skildring, men efterhånden som jeg trængte længere ind i bogen, blev jeg klar over at der måtte være

tale om en anden. Jeg iværksatte nu en række undersøgelser som resulterede i fire mulige emner. Hvem af dem der var kvinden fra side otte, kunne jeg ikke umiddelbart afgøre [...] (Christensen 1967: 68).

Skammen, menar jag, finns i texten dels utifrån ett kontraktsbrott (Bets och Sampels äktenskapslöfte) och dels genom den rörelse som sker när Bet läser Sampels roman. Till en början tror hon att hon ser sig själv, men sedan inser hon att den hon ser, är någon annan. Som Tomkins uttrycker det, är en källa till skam när; “one wishes to look at or commune with another person but suddenly cannot because he is strange, or one expected him to be familiar but he suddenly appears unfamiliar, or one started to smile but found one was smiling at a stranger” (Tomkins 1995: 135).

#### DET FEMTE BARNET

Vid en återgång till det första brevet går det även att se att bokens första sida bär på ett njutningsfullt romantiskt skimmer präglad av Xenias möte med Azorno. När denna berättelse/ njutning hotas och begränsas av ett – reellt eller ett inbillat – du, så innebär det att texten övergår i andra affekter präglade av denna avbrutna njutning. Texten dryper av rädsla, ångest, förakt, paranoia och kanske som grund för dessa känslor, skam över att inte vara ‘den enda kvinnan’ – att vara den som blir bedragen, känslor som genom sin smittsamhet även präglar läsaren och vice versa. Att fenomenet ‘den enda kvinnan’ på ett plan spelar en tämligen central roll i romanen, såväl för läsaren som för texten blir uppenbart även i kapitel 9. Bet Sempel, den på ‘pappret’ enda kvinnan i Sampels liv – hans fru – bjuder in de möjliga älskarinnorna till hemmet:

Jeg inviterede dem, lokkede dem herved ved hjælp af fire enslydende telegrammer: Randi. Længes efter dig. Kom. Sempel, Katarina. Længes efter dig. Kom. Sempel, Louise. Læn-

ges efter dig. Kom. Sempel, Xenia. Længes efter dig. Kom. Sempel (Christensen 1967: 69).

Genom att framställa sig själv under ett ‘annat’ namn försöker Bet Sempel locka till sig dem och hennes ‘förförelseakt’ lyckas, samtliga kommer. Detta innebär att den gravida frun, Bet, liksom läsaren konfronteras med fyra kvinnor – även de gravida, med samma man. Den möjlighet eller snarare risk som funnits genomgående i Azorno, att det skulle finnas fler än en kvinna i den romantiska berättelsen – och att ‘romantiken’ därmed förlora sin bärkraft – når sin kulmen:

Jeg er vant til at tale lige ut og det vil jeg også gøre nu. Da vi alle sammen kender sandheden, kan vi lige så godt sige den højt: Sempel har simpelt han lavet et barn på os alle fem. Og ikke alene det: han har villet gøre det klart for os at det ikke er nogen enestående situation han har bragt os i. Hvorfor sidder vi ellers her og glor på hinandens maver? Jeg foreslår derfor, at vi trækker vore omfangsrige personer tilbage i passende ro og orden og overlader scenen til Sampels hustru (Christensen 1967: 77).

Randis uttalande är intressant ur flera perspektiv; å ena sidan anses den ‘enastående situationen’ av att vara gravid med Sempel bli urholkad av att fler än en befinner sig i samma situation/delar samma erfarenhet. Å andra sidan framställs Bet Sampels position som särskild. Hon är den som kan anses ha blivit mest bedragen genom att den talakt som ska verka exkluderande, äktenskapslöftet om evig trohet, blivit brutet. Men texten säger också att det är det ‘äkta’ barnet som är det femte barnet. Liksom det ‘femte hjulet’ är det snarare det ‘äkta’ barnet som stör ordningen, snarare än de fyra ‘oäkta’. I detta kapitel sker även en förskjutning gällande vad som kan ses som bakgrund till paranoian. Förskjutningen sker i och med att jag’et och du’et, som

funnits i breven, blir till ett vi. Det sker en sorts läkandeprocess och under kapitlets gång verkar det till slut inte spela någon roll vem som är gift med Sampel. Kvinnorna går från ett hävdande jag fyllt av paranoia, till ett uppsluppet och enande vi:

Frokosten og den rigelige vin gjorde os milde og fyldige i klangen som store runde kalabas-instrumenter. Luften og lyset spillede på dem, da vi bevægede os ned gennem Sampels rosenhave, hvor vi tillbragte eftermiddagen i selskab med vore kroppes forunderlige melodier. De høje hække og busketter med deres mure, søljer og portaler, deres trapper, tårne, styrt og søjler, deres underjordiske fængsler af roser åbnedes ved vores latter, og uden egentlig at tale sammen tillførte vi hinanden en glæde af samme art som friheden [...] (Christensen 1967: 78).

Detta förändras dock i samma stund som Sampel kliver in genom dörren, Även denna njutning är villkorad och kräver en utestängning. Sampel blir det "du" som stör ordningen, det som blivit hemtamt hotas av hans inträde och kvinnorna slänger sig över honom. Sampels mördas och därefter blir Bet Sampel, Sampels fänge. Detta är något jag återkommer till.

#### PARANOIAN OCH OSÄKERHETEN KRING NAMNEN

I takt med läsningen av romanen ökar känslan av att det finns något, som romanen medvetet döljer för läsaren. Verktyget läsaren har att tillgå för att hinna steget "före" texten, när paranoia börjar stiga, är det upprepningssystem som texten är skriven i. Meningar, situationer och stycken förekommer på fler än ett ställe i romanen. Dessa upprepningar fungerar egentligen på två diametralt olika sätt. Eftersom upprepningarna delvis innebär att det som skulle vara den 'nya informationen' inte leder framåt utan mot tidigare lästa meningar. De fyller till en början nästintill samma

funktion som skiftet av berättare, de skapar en känsla av att inte hitta ut "– med romanens egne ord – en form for indespærring" (Bach, Dose, Liveng 1989: 14). Men eftersom de återkommande styckena inte är redundanta utan faktiskt förekommer i nya kontexter och ger ytterligare information kommer de allteftersom paranoian ökar leda till produktivitet enligt den paranoia devisen "There must be no bad surprises" (Sedgwick 2003: 130). På så sätt blir upprepningarna ett sorts pussel, där de i sig tillskrivs en mening och ses som läsarens 'egenhittade' ledtrådar i ett försök att närma sig 'sanningen' om *Azorno* – läsaren börjar katalogisera. Katalogisering som ett sätt att ta makt nämns även i *Azorno*:

Der sad han ved vinduet mellem de blå og gule fliser med det grønne skær fra æblehaven udenfor og drømte, mens han uafbrudt forskede, forædlede og katalogiserede. Når han havde foretaget de sidste krydsninger og når han via en endeløs række af kælenavne var nået frem til de rigtige navne, da skulle Azorno træde frem som komponisten og spille sine forunderlige melodier på kvindernes kroppe (Christensen 1967: 93).

Konsekvensen av läsarens paranoia reaktion – katalogiseringen – är intressant ur två synvinklar. Å ena sidan erkänner den en 'högre makt' det vill säga en makt i texten (en egentlig sanning). Å andra sidan motsätter sig läsaren textens underkuvande makt genom att aktivt försöka föregå och själv bestämma/benämna sanningen om *Azorno*.

Det pusslande som blir en nödvändighet för att 'förstå' romanen har bland annat lett till att Bach, Dose och Liveng i sista kapitlet ser hur samtalet mellan frun Batseba och *Azorno* visar att alla kvinnor, som tidigare figurerat i romanen, är versioner av Batseba och sprungna ur de smeknamn *Azorno* givit henne under deras tio år långa samliv. Denna läsning är möjlig eftersom kläderna – som Batseba räknar upp i relation till



‘smeknamnen’- är samma som bärs av kvinnorna som besöker Bet/Batseba i hennes och Sampels hus. Klädernas färger är också snarlika beskrivningen av blommornas utseende och det har även kommenterat att de finns en ros-sort för varje kvinna (Bach, Liveng, Dose 1989). Vid en närmare iakttagelse är rosorna dock inte fem som kvinnonamnen utan sex. På så vis blir även Azorno (och även Azorno) en ros möjlig att katalogisera i sin egen trädgård:

Den skønneste orden: alle disse fuldkomne krydsninger, sagde han, Rosa Biasca, Rosa Bellinzona, Rosa Chiasso og Como, Rosa Lugano, alle disse fuldkomne krydsninger som igen krydses med Rosa rugosa, Rosa rubiginosa, Rosa pimpinellifolia, Rosa >>Nevada<<, flødefarvet, Rosa hugonis gul og Rosa moyesii skarlagen, mørk, så jeg omsider når frem til mine længe planlagte kæle-navne, disse forædlede rosensøstre, Rosa Katarina, Rosa Randifolia, Rosa Louise og Rosa hvad er det nu du hedder? Xenia, sagde jeg. Rosa Xenia, sagde han. (Christensen 1967: 95-96)

Preben Kjærulff skriver, i sin analys av *Azorno*, om hur rollerna i romanen skapas i språket, och att språket skapar roller:

Deres liv er sproget, og på den måde bliver disse fiktive personer sammenlignelige med fortællerens egen virkelighed, idet de over for sproget har de samme forudsætninger. [...] Fiktionen kommer derved til at fortælle nogle væsentlige pointer om virkelighedens verden: Menneskenes afhængighed af sproget som identitetsskabende fænomen og som oplevelsesmæssigt værktøj (Kjærulff 1995: 60).

Samtidigt som språket stänger inne innebär det, enligt citaten ovan, även en sorts möjlighet att uppleva. Därför kan alla namn också vara roller och identiteter möjliga att inta och ockupera, bortom gränserna. Detta sker i *Azorno* genom gränsförskjutningar mellan rosor och människor samt gällande

namnen. Den språktematiska inriktningen i Danmark liksom Wittgensteins språkfilosofi, som Kjærulff hänvisar till, innebär att inget går att uppleva bortom språket. Detta betyder också att det inte finns några metaforer med innehåll. På så vis kan namnskiftet istället anses berätta något om upplevelsen och positionen.

#### AZORNO – BATSEBA, ETT GRÄNSÖVERSKRIDANDE

Genom den ingång till språket och namnen som presenteras ovan skapas ännu en möjlighet till en ny förståelse av *Azorno* utifrån vad som sker i kapitel nio. Kapitelet där Bet bjuder hem “älskarinnorna” och i vilket Sempel blir mördad. I samma stund som Sempel dödförklaras skriver Bet Sempel, att hon i den stunden är Sampels fange: “Her sidder jeg nu og venter [...] Sampels fange her hvor mørket breder sig med lysets hast” (Christensen 1967: 81).

I Bach, Liveng och Doses läsning av följande scen tolkas den uppstådda fångenskapen som ett uttryck för, att Bet inte själv lyckas ta sig ut ur de roller hon antagit och fått av Sempel (Bach, Liveng, Dose 1989: 61). Scenen möjliggör dock ytterligare en tolkning. Fångenskapen har använts i beskrivningen av flera av kvinnonamnen och deras relation till Sempel. Men även Azorno skrivs som Sampels fånge: “[...] når jeg sad og betragtede Sampels portræt af komponisten, at jeg forstod at der var tale om en indespærring. Azorno var lukket inde i Sempel” (Christensen 1967: 93).

Därför kan Bets fångenskap, i relation till Sempel, anses uppstå eftersom hon intar rollen som Azorno (förföraren). Detta så kallade ‘könsöverskridande’ har skett tidigare i texten när Bet Sempel kontakter kvinnorna i makens namn, Sempel, och ber dem komma, vilket innebär att texten själv inte kan sägas värja sig från en sådan tolkning. På så sätt går scenen att läsa som att förföraren (Azorno) – genom urförfattarens död – blir instängd i (Bet) Sampels nya

roll som författare. En sådan läsning möjliggör en annan tolkning av romanens sista kapitel – nämligen att det kapitel som påstås vara skrivet av 'Azorno' även det har en annan författare än vad det skrivna ordet visar, nämligen Bet – en tolkning som också hänger ihop med romanens övriga förskjutningar och läsarens upplevelse av att berättaren inte är den, den utger sig för att vara.

Samtidigt så innebär affekter 'begränsningar'. Roller är inte bara något att inta. När Bet går över 'kösgränsen' och blir författaren Sampel, går hon i från den 'bekanta' position av att vara någon som "vendte tilbage til de butikker vi havde kigget på og tøvet udenfor og købte tørklæder, hatte og en enkelt paraply [...]" (Christensen 1967:100) eller "Sampels smukke kone er Sampels smukke sekretær som er Sampels smukke elskerinde" (Christensen 1967: 23). Att gå från att vara någons fru och sekreterare till att bli författare som skriver om 'förförelsen' innebär en 'gränsöverskridning' präglad av skam.

För att förstå hur den gränsöverskridande rörelsen görs gällande i Bets författarskap på ännu ett plan blir Beckers tes i Gothic Forms of Feminine Fictions om, att mannen positionerar sig själv som subjekt genom språket, relevant (Becker: 1999). En tes som också finner gehör när "Batseba" i sista kapitlet ondgör sig över de smeknamn Azorno givit henne:

Nej, sagde hun, jeg ved hvad du vil sige, at der ikke er noget forkert i kælenavne, og det er der heller ikke, men det kan der være, de kan blive en rolle, tildelt eller påtaget, eller begge dele på én gang og uden at man ved hvordan det egentlig er gået til, er man pludselig berøvet sin frihed til at opleve eller blive oplevet (Christensen 1967: 104-105).

Det paranoida förhållningssättet som lett läsaren rakt in i katalogiseringsfällan kan även sägas vara en drivkraft hos Batseba (eller med andra ord skapar läsaren och texten varandra). När hon erövrar rollen som för-

fattare har hon förstått makten i att benämna. Genom att skriva/skapa "Azorno" blir förföraren instängd i 'fru' Sampels benämningar. Allt enligt paranoians mimetiska premisser. Eller som Sedgwick mer elegant formulerar det "Anything you can do (to me) I can do worse, And anything you can do (to me) I can do first – to myself" (Sedgwick 2003: 131). Något som också stämmer överens med romanens inledande citat hämtat från den polska författaren Witold Gombrowicz:

Mennesket,

Sådan som jeg ser det er

1. skabt af formen

2. skaber af formen

dens utrættelige iværksætter (Christensen 1967: 5).

Det finns även en reell öppning i texten för att berättaren är någon annan än vem den utger sig för att vara. 'Azorno' skriver "det var denne døsen i sproget, der gang på gang fik mig til at tro, at der bag min ryg, et eller andet sted i haven, befandt sig et menneske, som netop nu gjorde netop dette notat for at bruge det i arbejdet med en roman om mig" (Christensen 1967:108). Den traditionellt 'hetero-romantiska' logiken som annars präglar det sista kapitlet avbryts och ger den produktiva och misstroende läsaren något att hugga tag i. Det finns så klart även läsningar av *Azorno* som inte uppmärksammat eller betraktat denna detalj som något relevant. Bach, Lieveng, Dose har tolkat sista kapitlet som ett slut där "Azorno/Sampel endelig træffer et valg, og binder sig til Batseba. [Bet] [...] Han ophører med at leve i de bestandige refleksioner over mulige forførelser. Og han holder op med at betragte sine medmennesker som redskaber for sine egne manipulationer" (Bach, Lieveng, Dose 1989: 43). Men paranoian och skammen som präglat läsningen kan resultera i att läsaren inte nöjer sig med den tvåsamma hetero-lyckan utan snarare tycker sig se att den döljer nå-

got annat. En sådan läsning gör Lundbo Levy när hon uppmärksammar slutscenen som en möjlig öppning för att Batseba är den som 'gömmar' sig i buskarna och skriver, eller för den delen är den som skriver anteckningen under namnet 'Azorno' (Lundbo Levy 1983: 69-77).

Att påstå att Azorno "själv" aldrig skrivit några anteckningar, menar jag, fylla en viktig funktion i förståelsen av romanen. Som grund för detta använder jag mig av Bach, Lieveng och Dose läsning av *Azorno* och dennes förhållande till Søren Kirkegaards Förförarens dagbok och Det Musikalsk-Erotiske. Där delar Kirkegaard upp förföraren i två olika typer, den som förför genom känslor (Don Juan) och den som förför genom ord (Faust). I *Azorno* är det Azorno som står för känslorna medan Sampel är den som katalogiserar och benämner (orden). Därför går det att hävda att romanens sista kapitel "visar" upp Azornos (ömsesidiga) beroende av Sampel. Det vill säga känslornas symbios med berättelsen och orden.

Azorno har tidigare i *Azorno* gjorts till myten och duet – drömmen om förförelse. Bet Sampel börjar till exempel drömma om förföraren i kapitel 9 när hon ska skriva en roman om Sampels förförelser som uppenbarar sig för henne genom hans romankarakter Azorno "[...] mens jeg døsede i middagsheden lå og mumlede hans navn, Azorno, sagde jeg, Azorno" (Christensen 1967: 68). Men när Azorno tillslut konkretiseras och får ett eget kapitel, så framstår förförelsen som erbjuds ("Jeg tog hendes hånd, og mens jeg sad og legede lidt kejtet, måske en anelse indstuderet kejtet med den, røbede jeg for hende at hun, netop som hun sad dér, var den kvinde hovedpersonen i min roman mødte allerede på side otte") inte särskilt eftersträvansvärd (Christensen 1997:103). Den är nämligen författad av en annan Sampel, nämligen Bet.

När Bet iklär sig "Azornos"/förförarens språkdräkt innebär det både en sorts makts avklädning (avslöjande) och en möjlig-

het att skapa en ny form. För läsaren har, kanske tillsammans med Bet, börjat drömma om en annan förförelse, Azorno och "Azorno".

#### REPARATIV LÄSNING, EN MAKTFÖRSKJUTNING

De namn och historier som figurerat i romanen har klibbat sig fast på läsaren och på så sätt har det skapats en sorts spretig 'kärlek' hos läsaren till Xenia, Randi, Bet, Katarina och Louise. Att tränga bort dem innebär att förneka upplevda erfarenheter. Denna 'kärlek' och identifikation förstärks av hotet om att samtliga kanske 'bara' var ett trick och 'egentligen' fiktioner av 'den enda kvinnan'. Skammen över att läsaren gjort misstaget att luras av texten blandas med en vilja att inte erkänna misstaget. Sedgwick skriver i essän "Paranoid Reading Reparative Reading" om att en queerläsning bygger på en tanke om att misstagen har en 'potential' att vara förändrande och inte bör avskrivas (Sedgwick 2003: 146-147). Frågan blir därmed vad som hade hänt om läsningen av *Azorno* redan från starten hade ägt rum med utgångspunkt i att de olika kvinnorna egentligen är en och samma? Vad skulle en sådan läsning peka mot? Kanske mot en ständig återupprepning av "historien" möjliggör *Azorno* på så vis ett skifte i vad/vem som är idealet och vilka erfarenheter som är 'värdefulla' att ta till vara på. Detta sker i en växelverkan mellan skam och paranoia och skapar så väl läsare som text.. Känslan av att den sista berättaren inte är vad den ser ut att vara, och konsekvensen att det hemtama skaver, har byggts upp under läsningen. Därför andas läsaren inte ut då erbjudandet om lösningen på gåtan, vem som är den kvinna Azorno möter på sida 8, serveras. För den positionen har kommit att utmanats. Läsaren är sålunda bunden till de erfarenheter av skam som präglat läsningen, ett accepterande av slutscenen i traditionell bemärkelse skulle innebära, att erfarenheten av en omkullkastande

ambivalens förträngdes. Men eftersom "kärleken" till en ordning där det "äkta" barnet är det femte hjulet också stör ordningen, så är läsarens blick dubbel. Å ena sidan sker en rörelse från drömmen om 'den enda kvinnan' Å andra sidan i direkt konfrontation med henne. Därför är också det "nya" begäret ambivalent och ordlöst – fyllt av skam.

Paranoia faller, enligt Sedgwick, in under Tomkins definition av stark teori. Detta innebär att den har en förmåga att vara tautologisk; se allt som spår och täcka in allt i samma nät av förståelse. Paranoians instängande rörelse hänger ihop med aversionen mot överraskningar. Men eftersom paranoian gör världen trång och enkelriktad, samtidigt som den sätter sitt hopp till exponering, har paranoian en helt annan sida, nämligen en ivrig förvissning om att ett litet nålstick/ett ändrat beteende eller människors nyvunna vetenskap kan få hela världen att förändras. Denna hoppfulla önskan om stundande förändring blir en sorts framtidsstro och fyller, under den reparativa läsningen, en väsentlig roll. Genom reparativ läsning, menar Sedgwick, att paranoians vilja att utrota alla överraskningar kan elimineras. Detta sker genom en insikt om att överraskningar inte bara behöver vara av ondo. De kan också ge hopp och löfte om att "skapa" en annan framtid (Sedgwick 2003: 133-147). Genom att förutspå och vara misstänksam mot de olika berättarna och texten som sådan, har läsaren försökt värja sig mot alla typer av överraskningar. I sista kapitlet när förföraren 'Azorno' påstås vara berättaren fortsätter misstänksamheten hos läsaren. Jublet som stormar texten, efter romanen sista mening och efter besvikelsen, beror på läsarens 'insikt' om att *Azorno* även bjuder på positiva överraskningar – möjligheter. En rörelse sker, bort från viljan att eliminera risken att bli överraskad, till att se överraskningens potential. Denna insikt som fyller läsaren i slutet skapar tanken, att även det som redan varit hade kunnat se annorlunda ut än vad det gjorde.

För att förklara denna affektiva vändning, har jag, samlat upprepningar (katalogiserande) och hittat de delar som är lika möjliga att sammanfoga som andra, men som stryker affekterna medhårs. Förenklat innebär det att Bet Sempel var eller snarare kanske blev, Sempel (författaren). Detta efter att hon vid Sampels död blir Azorno (förföraren) som är instängd i anteckningarna. I det sista kapitlet är det hon som skriver under namnet Azorno i romanen "*Azorno*". I den maktförskjutning som sedan sker, från Azorno till Bet delar jag denna position med Bet, och vi delar detta ögonblick av att bedra, istället för att bli bedragna.

Den reparativa läsningen – som stryket affekterna medhårs och tagit dem på allvar – har nått sin kulmen, ett maktförskjutande.

## NOTER

1. Azorno är namnet på romanen, en av romanens huvudpersoner och den roman som skrivs har av mig döpts till samma namn, jag kommer skilja dessa åt genom att titeln på romanen skrivs Azorno, personnamnet Azorno och den metafiktiva romanen "Azorno".
2. I Helen Cixous läsning av Freuds 'die unheimliche' – tar Cixous upp att en problematik som finns i Freuds läsning av Sandmannen nämligen den att han retoriskt försöker suddas ut den osäkerhet och ambivalens som finns hos läsaren angående om Coppola och Coppelius är samma person. (Cixous 1976: 534-535) Jag vill därmed framhålla att den ambivalensen finns kontinuerligt i denna läsning och att det inte går att fastställa något. Osäkerheten är också vad som skapar *Azorno* i relation till läsaren.

## LITTERATUR

- Ahmed, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Bach, Fugelsang Pia; Dose, Friedrike & Liveng, Anne (1/1989): *En Moderne Klassiker – Inger*

- Christensens Roman Azorno*. Kultur og Samfund, København.
- Becker, Susanne (1999): *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester University Press, Manchester/New York
  - Cixous, Hélène (1976): *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The 'Uncanny')* Lokaliseret d. 09/03 2013 på [http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/Cixous\\_uncanny.pdf](http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/Cixous_uncanny.pdf).
  - Christensen, Inger (1967): *Azorno*. Gyldendal, København.
  - Freud, Siegmund. (2007): *Det kusliga i Clarence Crafoord (red): Siegmund Freud samlade skrifter XI*. Konst och Litteratur. (Övers: Ingrid Wikén-Bonde.) Natur och Kultur, Stockholm.
  - Halberstam, Judith (2005): Shame and gay masculinity, i: *Social Text* 2005/23 84-5.
  - Haggerty, E George (1989): *Gothic Fiction/Gothic Form*. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania
  - Hekanaho, Pia Livia (2012): "Texten, läsaren och affekterna – den affektiva vändningen och läsarens känslor", i: Katri Kivilaakso; Anne-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén (red): *Queera läsningar*. Rosenlarv, Stockholm
  - Kjørulff, Preben (1995): "En fortælling om sprogets virkelighed", i: Lis Wedell Pape (red): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensen forfatterskab*. Aarhus universitetsforlag, Århus.
  - Lundbo Levy, Jette (1983): "Kritik af inderligheden." i: Iben Holk (red.) *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*. Centrum, Århus.
  - Munt, Sally (2007): *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*. Ashgate, Cornwall.
  - Sedgwick, Kosofsky Eve & Adam Frank (2003): "Shame in the Cybernetic Fold.", i: Michèle Aina Barale; Jonathan Goldberg; Michel Moon; Eve Kosofsky Sedgwick (red): *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, London.
  - Sedgwick, Kosofsky Eve (2003): "Shame, Theatricality, and Queer Performativity: Henry James The art of the novel", i: I Michèle Aina Barale; Jonathan Goldberg; Michel Moon & Eve Kosofsky Sedgwick (red): *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, London.

- Sedgwick, Kosofsky Eve (2003): "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You", i: Michèle Aina Barale; Jonathan Goldberg; Michel Moon & Eve Kosofsky Sedgwick (eds.): *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, London.
- Tomkins, Silvan. (1995): "Shame – Humiliation and Contempt – Disgust", i: Eve Kosofsky Sedgwick & Adam Frank (red): *Shame and Its Sisters*. Duke University Press, London.

## SUMMARY

*By changing the romantic 'you' into a paranoid 'you' in the beginning of the novel, Azorno changes the concept of romance- into a shameful and paranoid idea. The woman, in the first letter, who has been told to be 'the only woman' in the beginning of the novel, needs to guard her place and starts to feel anguish and hate around the four other women. This paranoia is contagious; it affects both form and reader. The changing of narrator and the fact that all narrators repeatedly are being accused by the next one of lying results in a feeling of not being able to distinguish true from false, fiction from reality in the reader. The shame, caused by the ambivalence; of not knowing – but wanting to know little by little makes the reader enjoy the feeling of being fooled. Thus makes it problematic for the reader to accept the traditional romantic ending of the novel. And a new type of seduction is desired.*

Klara Meijer  
Student Estetikprogrammet,  
Litteraturvetenskap, Södertörns Högskola.