

”En vacker dag har vi vänt så många blad att ingenting av det här har hänt”

Om våldtäktsnarrativ i Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?*

Miranda Geust 40502

Avhandling pro gradu i litteraturvetenskap

Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi

Handledare: Katarina Båth

Åbo Akademi 2021

Åbo Akademi – Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi

Abstrakt för avhandling pro gradu

Ämne: Litteraturvetenskap
Författare: Miranda Geust
Avhandlingens titel: "En vacker dag har vi vänt så många blad att ingenting av det här har hänt". Om våldtäktsnarrativ i Monika Fagerholms <i>Vem dödade bambi?</i>
Handledare: Katarina Båth
Abstrakt: <p>Den här avhandlingen undersöker konstruerandet av narrativ kring våldtäkt och trauma i Monika Fagerholms roman <i>Vem dödade bambi?</i> (2019). Syftet är att analysera hur Fagerholm synliggör berättelser om våldtäkt i en tystnadskultur genom de narrativ som romanfigurerna i berättelsen konstruerar. Avhandlingens frågeställningar rör hur romanfigurerna minns och berättar om våldtäkten, på vilket sätt verkliga diskurser kring offer och förövare återspeglas i fiktionen, hur romanens kronologi och berättarperspektiv speglar ett traumaberättande och hur trauma och sanning påverkas av konstnärlig bearbetning.</p> <p><i>Vem dödade bambi?</i> placeras i en kontext av vittneslitteratur och traumanarrativ, men romanen skiljer sig från vittneslitteraturen genom att inte fokusera på offret utan istället fokusera på förövarna och det samhälle som tillåter våldtäktsmän att våldta och komma undan utan straff. Jag använder begreppen narrativ och diskurs, där narrativ avser berättelsestrukturer och diskurs syftar på de mer övergripande strukturer som styr människors förståelse av världen. I samband med diskursanalysen stöder jag mig på Norman Faircloughs kritiska diskursanalys, vilken utgår ifrån att diskursen och samhället är i växelverkan med varandra.</p> <p>Genom att närläsa <i>Vem dödade bambi?</i> med fokus på narrativ och diskurs analyserar jag hur romanfigurerna konstruerar berättelser kring våldtäkten och sina roller i förhållande till den och på vilket sätt förljugna narrativ används för att hantera verkligheten. Jag undersöker hur omgivningen arbetar för att tysta ner våldtäktsskandalen och därmed även offret och på vilket sätt tystnad spelar in i en våldtäktsberättelse. Vidare undersöker jag hur romanfigurer som inte är inblandade i våldtäkten indirekt berörs av den och på vilket sätt deras upplevelser passar in i romanens diskurs. Utgående från analysen strävar jag efter att placera romanen i den samtida våldtäktsdiskursen och säga något om vilken roll berättandet fyller i samband med brytpunkter i diskurser. Min analys pekar mot att medan <i>Vem dödade bambi?</i> inte kan placeras i den traditionella vittneslitteraturen så blir den ett slags vittnesmål om den samtida synen på våldtäkt och hur denna upprätthåller en tystnadskultur genom att återskapa föråldrade patriarkala narrativ.</p>
Nyckelord: Monika Fagerholm, <i>Vem dödade bambi?</i> , våldtäkt, våldtäktsnarrativ, våldtäktsdiskurs, tystnadskultur, narrativ, diskurs, trauma, traumalitteratur
Datum: 18.5.2021
Sidantal: 68
Abstraktet godkänt som mognadsprov:

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Syfte och disposition	2
1.2 Presentation av Vem dödade bambi?	3
1.2.1 Sammanfattning av handlingen	4
1.2.2 Reception	5
2 Bakgrund och tidigare forskning	6
2.1 Monika Fagerholm	7
2.2 Vittneslitteratur och våldtäktsforskning	9
2.3 Hur berättar vi om våldtäkt	10
3 Teori och metod	14
3.1 Narrativ och diskurs	14
3.2 Traumanarrativ	18
4 Brustna berättelser – berättarperspektiv och kronologi	22
4.1 ”Man kan börja här”	22
4.2 Hon sa – han sa	26
5 Villastan och våldtäkten	30
5.1 Att beskriva en våldtäktsman	31
5.2 Vi berättar i cirklar och vänder blad	36
5.3 Vem tystade bambi?	40
6 Emmy, Saga-Lill och Cosmo – att leva i en lögn	45
6.1 En gurlesk slöja över verkligheten	45
6.2 Vi berättar för att överleva	48
6.3 Filmatiseringen av bambi	53
7 Avslutande diskussion	57
7.1 ”Rucklet vi alla härstammar från”	57
7.2 Bortom det vända bladet	60
Litteraturförteckning	64

1 Inledning

Men sanningen ... sanningen ... i form av berättelse.

*En sann berättelse förutsätter något slags **kitt** som håller ihop alltsammans – den där skröpligheten, alla bitar –*

I bitar bitar bitar¹

Berättelser om våldtäkt säljer. De gör sig bra både i tidningsrubriker och i marknadsföringen av romaner och varje gång en våldtäktsberättelse publiceras i vilket format som helst väcker den igenkänning och smärta hos en allt för stor del av läsarkretsen. Sexuellt våld berör båda ytterligheterna på spektrumet privat-offentligt. Grova våldtäktsfall dras gärna upp i medierna och de samhällseliga strukturerna möjliggör rättsprocesser som får offren att känna sig dubbelt skändade, samtidigt som flertalet fall ignoreras av både media och rättssystemet för att de inte ses som tillräckligt allvarliga eller för att offren själva är för rädda för att berätta. Då #metoo svepte över världen år 2017 tog berättandet en ny form, vittnesmålen strömmade fram på sociala medier och den rådande tystnadskulturen började luckras upp. Berättelserna flödade fram även i Svenskfinland under uppropet #dammenbrister och publicerades senare i bokform, *Dammen brister* (2018).²

Det verkar som om det är just genom berättelser som diskussionen om sexuellt våld kan föras ut i samhället och förändring kan inledas. Det råder en dissonans mellan vad lagen säger och hur samhället – och därmed rättssystemet – ser på och dömer våldtäktsfall. Det är skillnad mellan att läsa i Finlex att ”[d]en som genom våld på person eller med hot om sådant våld tvingar någon till samlag ska för *våldtäkt* dömas till fängelse i minst ett och högst sex år”³ och att läsa förstahandsberättelser av flickor och kvinnor som återger de övergrepp de utsatts för. Den fiktiva vittneslitteraturen har varit avgörande för gestaltningen av sexuella övergrepp under tider då den offentliga diskussionen inte varit i en position att behandla dem. I och med #metoo flyttade vittnesmålen ut i verkligheten och offentligheten och offer för sexuellt våld behöver inte längre förlita sig på skönlitteratur för att bli sedda. Då de individuella berättelserna rör sig bort från skönlitteraturen och in i verkligheten uppstår ett utrymme inom skönlitteraturen för berättelser om de system som i första hand tillåter sexuella övergrepp att gå ostraffade och som

¹ Monika Fagerholm, *Vem dödade bambi?*, Förlaget, Helsingfors, 2019, s 185. Hänvisningar sker i fotnoter, i formen Fagerholm, 2019, sidnummer.

² Jenna Emtö, Ida Kronholm, Nina Nyman, Ylva Perera och Vilhelmina Öhman (red .), *Dammen brister*. Förlaget M, Helsingfors, 2018. Vittnesmålen kan även läsas på <https://www.astra.fi/dammenbrister/>.

³”Kap 20, Om sexualbrott, §1”, *Finlex*, 27.6.2014. <https://www.finlex.fi/sv/laki/alkup/2014/20140509> (hämtat 18.12.2020).

beskyller offer snarare än förövare. Blickarna börjar flyttas mot strukturer och stereotyper, och så även tematiken för skönlitteraturen.

Monika Fagerholms *Vem dödade bambi?* (2019) är ett exempel på skönlitteratur om sexuella övergrepp som inte direkt fokuserar på offret och offrets upplevelser. Snarare flyttar romanen fokus till förövarna och omgivningens reaktioner på och hantering av våldtäkten och de berättelser som uppstår i svallvågorna efter en våldtäkt. Romanens existens speglar en skiftning i den allmänna våldtäktsdiskursen samtidigt som den visar att de rådande strukturerna egentligen inte har förändrats. Narrativen som romanfigurerna konstruerar är lätta att känna igen ur verkligheten och synliggörandet av dem blir en kommentar till samtiden. Genom att fokusera på förövarna och omgivningen snarare än på offret undviker romanen att fokalisera offrets trauma och bearbetning. Det finns inte heller ett direkt behov av att gestalta en upprättelse för att berättelsen ska upplevas som fullbordad. Berättelsen drivs till stora delar genom fokaliseringen av en av förövarna och hans version av det inträffade: ”sanningen i form av berättelse” som formuleringen lyder i citatet ovan. *Vem dödade bambi?* existerar som ett led i den pågående förändringen inom den samhällseliga våldtäktsdiskursen och i den här avhandlingen vill jag diskutera på vilket sätt narrativen inom romanens berättelse pekar tillbaka på konstruktionen av konservativa och patriarkala våldtäktsnarrativ som är stadda i långsammare förändring än attityderna inom diskursen.

1.1 Syfte och disposition

I den här avhandlingen undersöker jag de berättelser och diskurser som omger våldtäkten i Monika Fagerholms roman *Vem dödade bambi?* (2019). Avhandlingens syfte är att analysera på vilket sätt Fagerholm synliggör berättelser om våldtäkt i en tystnadskultur genom de narrativ som romanfigurerna konstruerar kring sig själva. Jag arbetar utgående från följande frågeställningar: På vilket sätt utgör romanens berättarperspektiv och kronologi ett traumaberättande? På vilket sätt minns romanfigurerna händelsen och hur berättar de om den? Hur återspeglas de samhällseliga diskurserna kring offer och förövare i romanen? Dessutom undersöker jag hur trauma och sanning påverkas genom konstnärligt återberättande.

Berättarperspektiven i *Vem dödade bambi?* varierar och medan det nästan konstant är tydligt för läsaren vad som egentligen hänt, ljuger flera av romanfigurerna för sig själva och varandra. De konstruerar förenklade narrativ om sina egna liv som ett sätt att hantera trauma, skuld eller helt enkelt besvikelse över ett liv som inte blev extraordinärt. Genom att undersöka konstruerandet av narrativ i samband med våldtäkten i romanen vill jag se hur de förhåller sig

till samhällets rådande våldtäktsdiskurser. Romanens icke-linjära kronologi och skiftande berättarperspektiv blir en viktig del av hur berättelsen konstrueras och i det första analyskapitlet fokuserar jag på förhållandet mellan form och innehåll. Jag undersöker också hur lögn och sanning förhåller sig till varandra i romanen och på vilket sätt romanfigurerna tar avstånd från och hanterar vad som händer i deras liv. I samband med det här undersöker jag dessutom konstnärligt berättande i kontexten av trauma.

Avhandlingen är indelad i sju kapitel. Det första presenterar romanen *Vem dödade bambi?* och dess mottagande och det andra ger en översikt över tidigare forskning inom de områden som avhandlingen berör, det vill säga Monika Fagerholms författarskap, trauma- och vittneslitteratur samt på samhällsrelaterade perspektiv på våldtäkt. Det tredje kapitlet presenterar teori och metod med fokus på narrativ och diskurs, samt traumanarrativ. Kapitel fyra, fem och sex innehåller analys, som inleds i romanens form och struktur och sedan rör sig mot våldtäkten och traumat, samt återgivningen av dessa i romanen. Kapitel fyra undersöker hur berättarperspektiv och kronologi bidrar till skildrandet av trauma, kapitel fem fokuserar på hanteringen av våldtäkten i romanen och kapitel sex behandlar romanfigurerna Emmy, Saga-Lill och Cosmo och deras respektive sätt att fiktionalisera verkligheten. Kapitel sju innehåller en reflektion kring romanens intertextualitet och en sammanfattande slutdiskussion där jag drar slutsatser utgående från analysen och diskuterar var *Vem dödade bambi?* kan placeras i den samtida våldtäktsdiskursen.

I den här avhandlingen använder jag i huvudsak pronomen *han* då jag talar om förövare och *hon* då jag talar om offer. Detta är inte för att ignorera det faktum att personer av alla kön både kan utföra och bli utsatta för sexuellt våld, och inte heller för att ignorera det spektrum som utgör kön, utan i första hand för att könsuppdelningen offer/förövare i *Vem dödade bambi?* följer detta mönster och i andra hand på grund av att de reproducerade narrativ jag undersöker ofta bygger på föråldrade könsroller, vilket inte kan ignoreras i analysen av dem.

1.2 Presentation av *Vem dödade bambi?*

I det här avsnittet sammanfattar jag handlingen i romanen och presenterar kort hur den mottagits i pressen och allmänheten. Sammanfattningen är en till största delen en kronologisk presentation av handlingen, men narrativet i romanen är inte linjärt och det förekommer flera berättarperspektiv. Både kronologin och berättarperspektiven undersöks närmare i analysen i kapitel 4.

1.2.1 Sammanfattning av handlingen

Vem dödade bambi? utspelar sig i den fiktiva förorten villastan och följer upptrappningen till och efterdyningarna av en brutal gruppvåldtäkt utförd av fyra av ortens överklasspojkar. Gusten Grippe och Nathan Häggert är bästa vänner under sin uppväxt och Gusten tillbringar stora delar av sin tid hos familjen Häggert, stundvis nästan som en son i huset. Fadern, Abbe Häggert, är hemma i överklassen och styr och ställer i bekantskapskretsen. Hans fru, Annelise, har gjort en imponerande klättring på den sociala stegen men är ändå inte riktigt accepterad i samhällets högre skikt. Ett hemliv med en kontrollerande pappa och en självupptagen mamma resulterar i att Nathan växer upp till en instabil ung man utan att möta konsekvenser för sitt beteende. Andra året på gymnasiet dyker Sascha Anckar upp i bilden och hon och Nathan blir ett par. De eggas på varandra och ägnar sig åt festande, vandalism och stöld. Då Sascha gör slut med Nathan kan han inte acceptera det. Under en fest utsätter Nathan, Gusten och två av deras vänner, Alex och John, Sascha för en brutal gruppvåldtäkt och efteråt håller Nathan Sascha fången i flera dagar. Det är Gusten som till slut hittar Sascha och det är också han som anmäler brottet till polisen efter att Sascha själv vägrar göra det. Anmälan leder visserligen till rubriker i media och misstycke i samhället men enbart till en enda fällande dom, med villkorligt straff, för Nathan. De övriga pojkarna frikänns men deras föräldrar kräver att de ska delta i samtalsterapi som i praktiken tar formen av en skidsemester i Alperna. I villastan fördöms våldtäkten och de inblandade familjerna, men tack vare skickligt socialt spel och välplacerade pengar återhämtar de sig snabbt. I samband med den sociala återhämtningen utesluts Annelise ur gemenskapen och hon och Nathan blir kvar i familjehemmet medan Abbe flyttar tillsammans med sin älskarinna.

Sascha flyttar småningom till USA och försvinner ur berättelsen och hennes öde antyds bara i lösa rykten, som att hon dör till följd av en överdos eller att hon blir en framgångsrik tävlingssimmare och lever i ett förhållande med en annan kvinna. Nathan stagnerar i livet, han flyttar inte hemifrån och kommer aldrig in i något yrkesliv trots att han varit lovande inom flera områden sedan tidigare. Gusten, som dittills närt teaterdrömmar, blir en framgångsrik fastighetsmäklare och har ett kort förhållande med Emmy Stranden, en flicka från en annan ort, och senare med Emmys vän Saga-Lill. De tre är inblandade i en suddig kärlekstriangel där ingen riktigt kan frigöra sig från någon av de andra och där Emmys och Saga-Lills vänskap varken vill bära eller brista.

Emmy och Saga-Lill kommer från den lilla orten Gråbbå, där de blivit vänner efter att Saga-Lills yngre bror, Joel, dött i en bussolycka. Joel var också under en kort tid Emmys pojkvän

och flickorna kommer varandra nära i sorgen efter honom. Både Emmy och Saga-Lill flyttar från Gråbbå för att studera och efter en tids förhållande med Gusten gifter sig Emmy med en äldre man, Mats Granat, och blir hemmafru/bloggerska. Istället inleder Saga-Lill ett på/av-förhållande med Gusten, samtidigt som ingen av dem riktigt kan släppa tanken på Emmy.

I utkanten av alltihop rör sig Cosmo Brant, en av Gustens och Nathans bekanta som vill göra en film vid namn *Vem dödade bambi?* om våldtäkten. Under en kort period är Cosmo och Sascha ett par och han flyttar till USA tillsammans med henne, men kommer snart tillbaka ensam och tomhänt. Cosmo blir i och med filmen ett slags kommentator till händelseförvecklingen men i romanens nästsista kapitel avslöjas det att Abbe Häggert har köpt upp Cosmos filmbolag och att *Vem dödade bambi – The Movie* blivit slopad till förmån för en actionfilm.

1.2.2 Reception

Enligt Fagerholm själv var *Vem dödade bambi?* avsedd att vara en ”mellanbok”, men den visade sig vara rätt bok vid rätt tidpunkt och väckte positiva reaktioner.⁴ I början av 2020 mottog Fagerholm Karl Emil Tollanders pris för *Vem dödade bambi?*, där en del av motiveringen lyder: ”I sin senaste roman visar Fagerholm hur våld söndrar både sitt offer och sin förövre. Med en kännspek kombination av närhet och distans synliggörs ömsesidiga beroenden av vänskap, begär, konkurrens och makt.”⁵ Romanens hittills största erkännande kom i form av Nordiska rådets litteraturpris 2020 med motiveringen ”[...] ett verk som är en med rasande energi skriven stiliserad moralitet.”⁶ Motiveringarna till båda prisen finns att hämta redan i de recensioner som skrevs direkt efter romanens publikation där mörkret, språket och ilskan mot samhällets våldtäktskultur togs upp gång på gång. I samband med Nordiska rådets litteraturpris kommenterade Fagerholm själv att romanen inte innehåller någon kort och koncis sensmoral utan att den öppnar upp frågor kring ”[v]ilka är konsekvenserna av en tystnadskultur? Vad

⁴ Marit Lindqvist, ”Storslam för Finland på nordisk prisgala – Monika Fagerholm, Jenny Lucander och Sampo Haapamäki prisade”. Svenska Yle, 27.10.2020. <https://svenska.yle.fi/artikel/2020/10/27/storslam-for-finland-pa-nordisk-prisgala-monika-fagerholm-jenny-lucander-och> (hämtat 17.12.2020).

⁵ Svenska litteratursällskapet, ”Monika Fagerholm får Karl Emil Tollanders pris 2020”. 5.2.2020. <https://www.sls.fi/sv/nyheter/monika-fagerholm-far-karl-emil-tollanders-pris-2020> (hämtat 21.12.2020).

⁶ ”Monika Fagerholm fick Nordiska rådets litteraturpris 2020”. Nordiskt samarbete, 27.10.2020. <https://www.norden.org/sv/news/monika-fagerholm-fick-nordiska-radets-litteraturpris-2020> (hämtat 17.12.2020).

händer i ett litet samhälle, ett litet kretslopp efter en gruppvåldtäkt? Genom att skriva fram det scenariot kan man kanske se vad man borde ha gjort och vad man underlät att göra.”⁷

Vem dödade bambi? är skriven under och utgiven efter svallvågorna av #metoo och har också lästs i det skenet. Fagerholm har ändå varit noggrann med att göra tydligt att det inte är frågan om en #metoo-roman och att hon redan innan 2017 börjat läsa in sig på maktmissbruk och sexuellt våld. I en intervju med *Hufvudstadsbladet* konstaterar hon att ”metoo varken är medieskandaler eller rättegångar, utan de drabbade som stiger fram och berättar vad de varit med om utan att känna skam.”⁸

Ett par recensenter framhåller att delar av romanen känns oavslutade eller ofullföljda, bland annat Ingrid Bosseldal för *Göteborgs-Posten* och Julia Tidigs för *Hufvudstadsbladet*, men båda konstaterar också att romanens förtjänster kompenserar för dessa brister.⁹ Ett intressant område där recensionerna går isär uppstår då *Aftonbladets* Claes Wahlin betonar att Sascha överlever historien ”[...] till skillnad från både Gustens och Nathans mödrar, som drabbas av dödliga sjukdomar.”¹⁰ De flesta andra recensenter tycks eniga om att Sascha dör, eller åtminstone att det går illa för henne. Bland annat Mia Österlund påpekar i en essä för *Lysmasken* att en symbol för våldet mot kvinnor blir ”den skändade flickkroppen, gruppvåldtagen, sedermera sönderknarkad och död.”¹¹ Ambivalensen kring Sascha ger läsaren av romanen en möjlighet att tolka den här delen av slutet så som hen själv vill, vilket blir ytterligare ett lager i romanens lek med narrativ och oärligt berättande.

2 Bakgrund och tidigare forskning

I det här kapitlet presenterar jag forskning kring Monika Fagerholms författarskap, forskningsfältet trauma- och vittneslitteratur samt forskning kring våldtäkt ur ett samhällsligt

⁷ Pia Ingström, ”Fagerholm vann med en roman om våldtäkt och tystnad i ett litet kretslopp”. I *Hufvudstadsbladet*, 27.10.2020. <https://www.hbl.fi/artikel/fagerholm-vann-med-en-roman-om-valdtakt-och-tystnad-i-ett-litet-kretslopp/> (hämtat 21.12.2020).

⁸ Johanna Lindholm, ”Monika Fagerholm får Tollanderska priset: ’Vi måste hitta ett språk för att prata om svåra saker’”. I *Hufvudstadsbladet*, 5.2.2020. <https://www.hbl.fi/artikel/monika-fagerholm-far-tollanderska-priset-vi-maste-hitta-ett-sprak-for-att-prata-om-svara-saker/> (hämtat 21.12.2020).

⁹ Ingrid Bosseldal, ”Recension: ”Vem dödade bambi?” – Monika Fagerholm. I *Göteborgs-Posten*, 10.9.2019. <https://www.gp.se/kultur/recension-vem-d%C3%B6dade-bambi-monika-fagerholm-1.18000798> (hämtat 21.12.2020) och Julia Tidigs, ”Flickskildraren Fagerholm fokuserar på en gosse”. I *Hufvudstadsbladet*, 10.9.2019. <https://www.hbl.fi/artikel/livet-som-forestallning-eller-att-spela-sitt-liv/> (hämtat 21.12.2020).

¹⁰ Claes Wahlin, ”Människor och minnen i skärvor”. I *Aftonbladet*, 10.9.2019. <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/wPbyo1/manniskor-och-minnen-i-skarvor> (hämtat 21.12.2020).

¹¹ Mia Österlund, ”Att vara bambi – eller övergreppskulturens rottrådar. *Lysmasken*, 8.11.2019. <https://kiiltomato.net/monika-fagerholm-vem-dodade-bambi/> (hämtat 21.12.2020).

perspektiv. Jag ger en överblick över vad som skrivits inom mitt eget avgränsade område, det vill säga våldtäktsnarrativ och presenterar dessutom hur vi berättar om våldtäkt i samhället.

2.1 Monika Fagerholm

Monika Fagerholm (f. 1961) har under hela sitt författarskap beskrivit och experimenterat med flickors och kvinnors liv och livsöden och inom den moderna finlandssvenska prosan är Fagerholm en av de stora föregångarna och influenserna. Hon debuterade 1987 med novellsamlingen *Sham* och 1990 publicerades *Patricia*, ytterligare en novellsamling. *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) blev hennes första roman och den översattes till ett tiotal språk och filmatiserades. Dessa tre första publikationer rör sig alla på ett realistiskt plan och experimenterar med synliggörande av olika kvinnoberättelser. I och med *Diva* (1998) överger Fagerholm dock realismen och beger sig in i en lek med flickskap och könsroller där hon själv säger att "[j]ag vet inte. Det är just det som är idén med boken – att testa om en flicka som Diva kan finnas. Jag hoppas hon kan finnas."¹² Efter *Diva* kommer *Den amerikanska flickan* (2005) och *Glitterscenen* (2009) som båda utspelar sig i Trakten, ett fiktivt svar på Kyrkslättområdet. Handlingen i de två romanerna katalyseras av att en flicka drunknar i ett träsk och resten av berättelserna utspelar sig som ringar på vattnet. Även händelserna i *Lola uppochner* (2012) spinner ut från ett dödsfall, den här gången i form av ett mord, och romanen leker med det nordiska deckarformatet. Deckaren och thrillern lämnar även sina spår i *Vem dödade bambi?*, trots att det där inte är frågan om ett mysterium. Utöver romanerna och novellsamlingarna gavs den fristående novellen "Arielles första kärlek" ut 2011.

Det har forskats flitigt i Fagerholms författarskap och framför allt *Diva* har frekvent varit föremål för den litterära flickforskningen. Bland annat Åsa Stenwall,¹³ Kristina Malmio¹⁴ och Lena Kåreland¹⁵ har undersökt olika aspekter av *Diva* och hur romanen bryter mot tidigare böcker om flickor och flickskap. Även Doris och Sandra i *Den amerikanska flickan* har varit populära forskningsobjekt och bland annat Maria Margareta Österholm har i olika repriser skrivit om deras förhållande och på vilka sätt vänskap och kärlek påverkar den skeva

¹² Tuva Korsström, *Från Lexå till Glitterscenen*. Schildts & Söderströms, Helsingfors, 2013, s 483.

¹³ Åsa Stenwall, *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Schildts, Helsingfors, 2001.

¹⁴ Kristina Malmio, "Phoenix-Marvel Girl in the Age of *fin de siècle*. Popular Culture as a Vehicle to Postmodernism in *Diva* by Finland-Swedish author, Monika Fagerholm". I Leena Kirstinä (red.) *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. SKS, Helsingfors, 2012.

¹⁵ Lena Kåreland, "Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*". I Eva Heggstad och Anna Williams (red.) *Omklädningsrum. Könsoverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Studentlitteratur, Lund, 2004.

flickrollen.¹⁶ Österholm hör till dem som använt sig av begreppet ”gurlesk” i anknytning till Fagerholms författarskap, ett begrepp som även jag använder mig av vid analysen av *Vem dödade bambi?*. Om gurlesk skriver Österholm att den ”kan förstås som en estetik som är olydig mot vår kollektiva fiktion om och av femininitet. Den ställer sexistiska heteronormativa föreställningar på ända [...] och komplicerar på så sätt innebörden av femininitet.”¹⁷ Vidare konstaterar hon att gurlesken förutom att anspela på queerhet och subversiv femininitet är intimt förbunden med det litterära uttrycket, vilket gör den väl lämpad för litterär analys.¹⁸ Gurlesken syns i majoriteten av Fagerholms verk i hur hennes flickgestalter bryter mot normer och tar för sig av världen. Den syns också i deras förhållanden, som mellan Sandra och Doris, eller som mellan Emmy och Saga-Lill i *Vem dödade bambi?*.

Ett annat område där Fagerholms böcker utmärker sig är språket, som stundvis höjts till skyarna och stundvis kritiserats för att inte vara tillräckligt läsbart. Redan från början har Fagerholm experimenterat med en postmodern form och lekt med och omformat språket. I flera av romanerna, bland annat i *Den amerikanska flickan* och i *Vem dödade bambi?*, flödar musiken i form av återkommande rader av sångtexter. *Lola uppochner* har kritiserats hårt för sin läsbarhet och pocketversionen publicerades med ett omskrivet slut efter kritik från Michel Ekman.¹⁹ Mia Österlund skriver i antologin *Novel Districts* (2016) under rubriken ”’A Work You Cannot Explain, Only Experience’. The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm’s Novel *Lola uppochner*” och hänvisar i avslutningen till Fagerholms eget uttalande om att läsaren bör låta sig själv släppa taget och bara gå in i texten.²⁰ Fagerholms stilistiska val väcker helt klart känslor och formen är inte bara ett medel för att föra fram en berättelse utan en aktiv del av berättelsen och innehållet, så att form och innehåll blir svåra att över huvud taget skilja från varandra.

¹⁶ Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar: Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Rosenlarv förlag, Stockholm, 2012 och Maria Margareta Österholm, ”The Song of the Marsh Queen. Gurlesque and Queer Desire in Monika Fagerholm’s novels *The American Girl* and *The Glitter Scene*”. I Kristina Malmio och Mia Österlund (red.): *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. SKS, Helsingfors 2016.

¹⁷ Österholm, 2016, s 101.

¹⁸ Österholm, 2016, s 102.

¹⁹ Mia Österlund, ”’A Work You Cannot Explain, Only Experience’. The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm’s Novel *Lola uppochner*”. I Kristina Malmio och Mia Österlund (red.): *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. SKS, Helsingfors 2016, s 144.

²⁰ Österlund, 2016.

2.2 Vittneslitteratur och våldtäktsforskning

Det övergripande fältet litterära traumastudier undersöker hur trauma bearbetas och representeras genom och inom litteraturen. Till dessa trauman räknas bland annat krigsveteraners, holocaustöverlevares och våldtäktsoffers upplevelser och om forskningen kring dessa kan läsas bland annat i *Worlds of Hurt* (1996) av Kali Tal. Tal konstaterar att "[t]raumatic events are written and rewritten until they become codified and narrative form gradually replaces content as the focus of attention"²¹, det vill säga berättande och återberättande fungerar som ett sätt att distansera sig från det upplevda traumat och komprimera en komplex serie av händelser till något greppbart och förståeligt.

Inom traumalitteraturen existerar vittneslitteraturen som enligt Ebba Witt-Brattström uppfyller påståendena "jag var där, jag utsattes, jag överlevde, jag vågar berätta."²² Vittneslitteraturen existerar i både skönlitterär och biografisk form, där ett modernt finlandssvenskt exempel är *Dammen brister* (2019) i vilken berättelserna från #metoo-uppropet i Svenskfinland finns publicerade. En översikt över och ett nedslag i litterära vittnesmål om sexuellt våld finns i Witt-Brattströms essäistiska bok *Historiens metoo-vrål. #ärjagintemänniska* (2019).²³ I boken varvar Witt-Brattström moderna vittnesmål publicerade under #metoo-uppropen i Sverige och Svenskfinland med skönlitterär och biografisk vittneslitteratur som publicerats under de senaste årtusendena. Utgående från dessa granskar Witt-Brattström vilka som skrivit och vad som skrivits om våldtäkter genom tiderna och hur det har mottagits i samtiden.

Den samhälleliga synen på våldtäkt och dess effekter för våldtäktsmål har bland annat granskats av Katarina Wennstam i böckerna *Flickan och skulden. En bok om samhällets syn på våldtäkt* (2002)²⁴ och *En riktig våldtäktsman. En bok om samhällets syn på våldtäkt* (2004)²⁵. I den första fokuserar Wennstam på våldtäktsoffer, hur de bemöts i det privata, inom vården och i rätten, hur våldtäkten påverkar deras liv och hur skulden i våldtäktsfall ofta placeras hos offret. I *En riktig våldtäktsman* riktas blicken mot förövarna och Wennstam undersöker uppfattningar om dem som våldtar och hur dessa uppfattningar påverkar och tillåter en kultur av tystnad kring sexuellt våld. Medan Wennstams böcker har nästan 20 år på nacken är det ändå slående hur

²¹ Kali Tal, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995, s. 6.

²² Ebba Witt-Brattström, *Historiens metoo-vrål: är jag inte människa*. Norstedts, Stockholm, 2019, s 8 (e-bok).

²³ Witt-Brattström, 2019.

²⁴ Katarina Wennstam, *Flickan och skulden. En bok om samhällets syn på våldtäkt*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2002.

²⁵ Katarina Wennstam, *En riktig våldtäktsman. En bok om samhällets syn på våldtäkt*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2004.

lite som förändrats sedan de skrevs. Lagstiftningen i Finland är stadd i förändring²⁶ och #metoo-rörelsen har till stor del förändrat hur sexuella övergrepp diskuteras både i traditionella och på sociala medier. Catherine A. MacKinnon skriver i en artikel för *The Atlantic* att "[s]exual abuse was finally being reported in the established media as pervasive and endemic rather than sensational and exceptional."²⁷ Trots detta är de övergripande samhälleliga attityderna och synen på "vardagstrakasserier" fortfarande till stor del de samma och i Finland leder under en procent av anmälda fall till fällande domar.²⁸

En mer samtida blick på våldtäktsnarrativ finns bland annat att hitta i *Rape Narratives in Motion* (2019), en antologi redigerad av Ulrika Andersson, Monika Edgren, Lena Karlsson och Gabriella Nilsson.²⁹ Antologin undersöker de narrativ som omger våldtäktsfall och hur dessa narrativ konstrueras bland annat i media, rättegångar, sociala media och i samband med vittnesmål. Antologin behandlar i första hand våldtäktsfall under 2000- och 2010-talet och även svensk lagstiftning från 1990 till 2014. Tanya Serisier visar i kapitlet "A New Age of Believing Women? Judging Rape Narratives Online"³⁰ hur långvariga uppfattningar kring berättelser om våldtäkt fortsättningsvis påverkar hur samhället bemöter våldtäktsvittnesmål och hur offer ignoreras eller misstros, framför allt då det rör sig om offer som rör sig utanför definitionen på ett "bra" eller "pålitligt" offer, vilket diskuteras vidare i avsnitt 2.3.

2.3 Hur berättar vi om våldtäkt

Just nu pågår det en skiftning i hur våldtäkt diskuteras i samhället. Den här skiftningen är en del av en process som pågått under en längre tid och i början av 2000-talet var Wennstams böcker om samhällets syn på våldtäkt en stor del av inledningen på diskursförändringen i Sverige, medan diskussionen i Finland har gått något långsammare. 2017 accelererade

²⁶ Mikaela Remes & Fredrik Palmén, "Brist på samtycke ska definieras som våldtäkt – Anna-Maja Henriksson: Nej ska alltid vara nej", Svenska Yle, 7.7.2020. <https://svenska.yle.fi/artikel/2020/07/07/brist-pa-samtycke-ska-definieras-som-valdtakt-anna-maja-henriksson-nej-ska-alltid> (hämtat 21.1.2021).

²⁷ Catherine A. MacKinnon, "Where #MeToo Came From, and Where It's Going", *The Atlantic*, 24.3.2019. <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/03/catharine-mackinnon-what-metoo-has-changed/585313/> (hämtat 28.1.2020).

²⁸ Anki Westergård, "Cirka 45 000 kvinnor uppger årligen att de utsatts för sexuellt våld – under en procent leder vidare till fällande dom i Finland, visar uträkning", Svenska Yle, 12.11.2020: <https://svenska.yle.fi/artikel/2020/11/12/cirka-45-000-kvinnor-uppger-arligen-att-de-utsatts-for-sexuellt-vald-under-en> (hämtat 9.12.2020).

²⁹ Ulrika Andersson, Monika Edgren, Lena Karlsson & Gabrielle Nilsson (red.), *Rape Narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.vasa.abo.fi>.

³⁰ Tanya Serisier, "A New Age of Believing Women? Judging Rape Narratives Online". I Ulrika Andersson, Monika Edgren, Lena Karlsson & Gabrielle Nilsson (red.), *Rape Narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019, s 199–222. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.vasa.abo.fi>.

diskussionen kring sexuella övergrepp explosionsartat i samband med kampanjen #metoo på sociala medier. Tarana Burke använde frasen ”me too” på sociala medier redan 2006 för att uppmärksamma sexuella övergrepp mot unga svarta kvinnor, men det var först 2017 som den internationella kampanjen drog i gång på Twitter då skådespelaren Alyssa Milano uppmanade allmänheten att svara på ett inlägg med orden ”me too” ifall de utsatts för sexuella övergrepp.³¹ #metoo erbjöd en jämlik plattform för att dela upplevelser om sexuella övergrepp i form av allting från ropade skällsord till tafsande till grova våldtäkter. Tidigare har offer för sexuella övergrepp varit tvungna att förlita sig på media eller publicera egna böcker eller artiklar för att dela med sig av sina berättelser till allmänheten. I och med sociala medier är det möjligt för vem som helst att när som helst publicera en vittnesberättelse, men det är ändå en utsatt och stigmatiserad situation. #metoo innebar miljontals vittnesmål under samma tidsspann, vilket innebar att ingen behövde starta en diskussion ensam eller stå ensam i rampljuset utan att alla som delade vittnesmål fick stöd från varandra. Det här ledde inte till en omedelbar förändring i våldtäktsdiskursen, men drog upp existerande problem till ytan och aktiverade diskussionen på ett effektivt sätt.

Berättelser om sexuellt våld ses som olika ”smakliga” och det blir upp till offret att arbeta för att konstruera ett narrativ som går hem hos både allmänheten och domstolen. Det här innebär att berättelser om våldtäkter produceras och kureras i enlighet med en existerande uppfattning om hur våldtäktsnarrativ ”bör” se ut och att varje individuellt narrativ måste ses som inramat av de större kulturella narrativen och diskurserna. Dessa större narrativ går under beteckningen ”master narratives”, ett slags dominant narrativ som består av berättelser som delas inom en kultur och som utgör ett ramverk inom vilket individer kan placera sina egna berättelser.³² ”Master narratives” inom våldtäktsdiskursen omfattar bland annat uppfattningar om hur offer och förövare borde te sig, som illustreras nedan. Andersson, Edgren, Karlsson och Nilsson (2019) visar med exempel kring hur offer bemöts och ifrågasätts bland annat att en kvinna som har sexuellt umgänge med en man hon inte är i ett förhållande med är lovligt byte för andra män och att det finns förövare som inte ”är den sortens man” som våldtar.³³ Den pågående våldtäktsdiskursen omfattar till exempel både nyare narrativ som stöder offer och lyfter fram deras upplevelser och äldre narrativ som skuldbelägger offer och ursäktar gärningsmän. Inom

³¹ Jämställdhetsmyndigheten, ”#metoo”, 21.11.2020. <https://www.jamstalldhetsmyndigheten.se/mans-vald-mot-kvinnor/sexuella-trakasserier/metoo> (hämtat 20.1.2021).

³² Andersson, Edgren, Karlsson & Nilsson, ”Introductory Chapter: Rape Narratives in Motion”. I Ulrika Andersson, Monika Edgren, Lena Karlsson & Gabrielle Nilsson (red.), *Rape Narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019, s 7.

³³ Andersson, Edgren, Karlsson & Nilsson, 2019, s 8 och Wennstam, 2004, s 241.

diskursen ser vi ett paradigmskifte där de äldre narrativen börjar fasas ut och det läggs en större vikt vid offrens autonomi och vid att förändra en kultur som länge varit relativt likgiltig inför sexuella övergrepp. I *Vem dödade bambi?* syns det här paradigmskiftet bland annat i skillnaden mellan Annelise Häggerts och Angela Grippes reaktioner inför deras söners delaktighet i en våldtäkt. Annelise håller i det längsta fast vid att hennes son, Nathan, inte kan ha gjort något fel och hon anklagar också Sascha för lösaktighet. Gustens mamma, Angela, å andra sidan håller sig till en modernare och mer feministisk ståndpunkt där hon uppmanar förövarna att se sig i spegeln och ta ansvar för sina handlingar.

Rättssystemet fungerar så att rätten inte dömer straff för vad som har hänt utan för vad åklagaren kan bevisa att har hänt. Det är alltså offrets uppgift att bevisa att hon inte frivilligt deltagit i de sexuella handlingarna eller att våld eller hot om våld förekommit.³⁴ 2018 ändrades Brottsbalken i Sverige till: ”Den som, med en person som inte deltar frivilligt, genomför ett samlag eller en annan sexuell handling [...], döms för våldtäkt till fängelse i lägst två år och högst sex år.”³⁵ Det här kan jämföras med Finlands lagstiftning som fortfarande betonar kravet på våld för att någon ska dömas för våldtäkt, även om en förändring i lagstiftningen är på gång mot en så kallad samtyckeslagstiftning där frivillighet och samtycke är i fokus.³⁶ Eftersom det fortfarande är upp till offret och åklagaren att bevisa vad som hänt är kvinnans trovärdighet av stor betydelse och i samband med det konstrueras ofta karaktäriseringar av offret där det blir frågan ifall hon samtyckt tidigare, gjort något som förövaren kan ha ”uppfattat som samtycke” eller varit för berusad för att ”veta vad hon ville.”³⁷ Medan offret placeras i ett sämre utgångsläge under rättegången ifall hon har flera upplevelser av sexuellt umgänge i sitt förflutna används ofta myter om manlig sexualitet för att ursäktas förövarens beteende. Här uppstår en dubbelmoral där kvinnor förväntas lägga band på sin sexualitet medan det trots att våldtäktsdiskursen kommit långt fortfarande existerar en uppfattning om att män inte kan kontrollera sig själva på grund av sina testosteronnivåer och sin sexualdrift. Wennstam konstaterar att ”[t]rots att det är mannens sexualitet det handlar om är det kvinnans ansvar.”³⁸ Det är vanligt att berättelser om våldtäkt banaliseras och framställs som missförstånd eller helt enkelt en ”misslyckad dejt”. Tanya Serisier skriver att skulden ”shifts from the failure of the man to gauge his partner’s desire, or even consent, to a female abrogation of responsibility to

³⁴ Wennstam, 2002, s 188f.

³⁵ Justitiedepartementet, *Brottsbalk (1962:700)*, ”Om sexualbrott”. https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/brottsbalk-1962700_sfs-1962-700 (hämtat 21.1.2021).

³⁶ *Finlex*, 2014 och Remes & Palmén, 2020.

³⁷ Wennstam 2002, s 189.

³⁸ Wennstam, 2004, s 53.

manage what is deemed to be an unavoidably risky situation.”³⁹ Det faller alltså på kvinnan att göra en riskbedömning i mötet med män och sedan ta ansvar för en eventuell felbedömning, istället för att mannen skulle förväntas ta ansvar för att inte begå övergrepp mot en kvinna han umgås med.

Det har gång på gång visat sig att vid våldtäktsdomar är de inblandade inte lika inför lagen, något som gäller såväl offer som förövare. Samhällets och rättsväsendets uppfattningar om våldtäkter påverkar både offrets och förövarens möjligheter att bli trodda. Faktorer som socioekonomisk ställning, sexual-, alkohol- och drogvanor, familjeförhållanden och yrkesliv bidrar till uppfattningen om både offer och förövare. ”Om kvinnan framstår som en bättre medborgare än den som förgripit sig på henne är det mer sannolikt att hon blir trodd. [...] Om gärningsmannen däremot befinner sig högre än offret på den sociala hierarkin så har kvinnan betydligt svårare att bli trodd.”⁴⁰

Resonemanget ovan visar tydligt hur offer kan delas in i ”bra” och ”dåliga”. Ett bra offer är ett som inte kan beskyllas för att ha haft någon del i det skedda och som beter sig korrekt efter våldtäkten genom att genast söka hjälp, vara samlad och tydlig men ändå upprörd och framför allt genom att vara säker på sin berättelse. Det dåliga offret kan anklagas för att ha dragit övergreppet på sig själv, hon dröjer för länge med att anmäla och hon klarade kanske inte av att göra motstånd under våldtäkten. Hon får helt enkelt skylla sig själv.⁴¹ Serisier betonar att även om förekomsten av ”best case scenarios” där offret gör alla rätt och där händelseförloppet uppfyller villkoren för en ”riktig våldtäkt” ses som en seger i kampen för rättsliga konsekvenser för våldtäkt, så bidrar detta till att fall som inte möter dessa markörer lättare betvivlas och förkastas.⁴²

I och med #metoo-kampanjen åstadkoms en förändring i berättandet om våldtäkter. Ett enormt antal offer för sexuella övergrepp steg fram och berättade om sina upplevelser under relativt organiserade former, vilket i sin tur ledde till en skarp skiftning i den rådande våldtäktsdiskursen. Narrativen som framställdes i samband med #metoo flyttar skulden från offret till förövaren och ifrågasätter hur berättelser om sexuellt våld konstruerats och behandlats tidigare. Situationen är ett utmärkt exempel på hur konstruerande och omkonstruerande av narrativ i förlängningen kan peka på och förändra strukturen inom större diskurser. Berättelsernas plats inom våldtäktsdiskursen och makten berättelser har att synliggöra

³⁹ Serisier, 2019, s 214.

⁴⁰ Wennstam, 2004, s 279f.

⁴¹ Wennstam, 2004, s 187ff.

⁴² Serisier, 2019, s 217.

strukturer och strömningar inom diskursen är i högsta grad relevant i analysen av *Vem dödade bambi?*. Romanen består av olika perspektiv på traumanarrativ och genom det synliggör den både berättelser om våldtäkt och det större sammanhang som den rådande våldtäktsdiskursen existerar i.

3 Teori och metod

Mina teoretiska utgångspunkter i avhandlingen är narrativ- och diskursteori och forskning kring traumalitteratur. I det här kapitlet beskriver jag dessa utgångspunkter och reder ut min begreppsanvändning, framför allt i förhållande till narrativ och diskurs.

3.1 Narrativ och diskurs

I avhandlingen använder jag mig av både begreppet narrativ och diskurs för att analysera berättelserna inom *Vem dödade bambi?* och deras förankring i den verkliga världen. Jag använder begreppet narrativ för att visa på konstruktionen av enskilda berättelser, medan diskurserna omfattar mer övergripande strukturer både i och utanför romanen. I det här kapitlet ringar jag in mina definitioner av de båda begreppen och visar hur de fungerar inom sina respektive områden.

En av centralgestalterna inom narratologin, Gérard Genette, föreslår i *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1980) en särskiljning mellan begreppen *story*, *narrative* och *narrating*.⁴³ ”Story” (berättelse) avser det berättade innehållet, ”narrative” (narrativ) avser det enskilda uttalandet eller den narrativa texten och ”narrating” (berättande) avser handlingen att berätta. Kortfattat kan indelningen sägas gälla innehåll, form och produktion. Begreppet narrativ används för att beskriva strukturer inom berättande och hur berättelser konstrueras. Det blir ett medel för att rapportera verkliga eller fiktiva fakta och innehållets effekt på mottagaren kan manipuleras genom att berättaren noggrant väljer och bygger upp sitt narrativ. I en verklighetsbunden kontext kan det här exemplifieras med hur vittnesmål vid våldtäktsrättegångar läggs fram. Det är till offrets fördel att kunna producera ett narrativ kring sig själv som en skötsam och god medborgare, förhoppningsvis högre i den sociala hierarkin än förövaren. Berättaren kan genom att manipulera informationsmängden i narrativet även påverka avståndet till innehållet, i det här fallet skulle offret till exempel kunna ge detaljer om

⁴³ Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell University Press. New York, 1980, s 27.

sina insatser inom frivilligarbete eller sina barn för att göra berättelsen mer personlig och för att väcka mer medkänsla. I en fiktiv kontext påverkas narrativen av romanfigurernas kunskap om och tillgång till den relevanta informationen. Beroende på berättarperspektiv och fokalisation kan läsaren känna till mer, mindre eller lika mycket som romanfigurerna.⁴⁴ I *Vem dödade bambi?* har läsaren tillgång till information om vad som utspelat sig tack vare de skiftande berättarperspektiven och tidshoppen, men de berättelser som produceras av romanfigurerna själva är i hög grad manipulerade och osanna. I den här avhandlingen använder jag begreppet narrativ både om de fiktiva berättelser som produceras av romanfigurerna i *Vem dödade bambi?* och om berättelsestrukturer som existerar i samhället. Med narrativ avser jag alltså både enskilda berättelser och preexisterande strukturer som ligger till grund för hur vi uppfattar och berättar om omvärlden. Medan begreppet ”master narratives” som introduceras i avsnitt 2.3 kan tyckas ligga väldigt nära definitionen av diskurs som presenteras närmare nedan är en viktig skillnad att ”master narratives” styrs av strukturer på ett annat sätt än diskurser. Berättelserna inom ett ”master narrativ” följer vissa gemensamma mönster och är uppbyggda på liknande sätt, medan en diskurs kan innehålla flera ”master narrativ” som omfattar olika strukturer och ramverk. Den särskiljning jag gör mellan berättelse, narrativ och diskurs är alltså att berättelsen är något individuellt som kan existera i sin egen kontext medan narrativet utgör de preexisterande strukturer som ger berättelsen dess form. Narrativets struktur beror i sin tur på den diskurs det existerar inom.

Förenklat kan diskurser sägas vara bestämda sätt att tala om och förstå världen.⁴⁵ Anna Johansson presenterar i boken *Narrativ teori och metod. Med livsberättelsen i fokus* (2005) två definitioner av begreppet diskurs, där den hon benämner som sociologisk ligger närmast min syn på diskurser i den här avhandlingen. Johansson skriver att diskursen ur ett sociologiskt perspektiv kan förstås ”som kunskapsordningar med ett inneboende maktanspråk som inbegriper både det talade och det skrivna språket.”⁴⁶ Hon förklarar vidare diskurser som regelsystem som ”legitimerar vissa kunskaper men inte andra och som definierar vilka som har rätt att uttala sig med auktoritet.”⁴⁷ I samband med våldtäkter och samhällets syn på dem kan vi alltså se att den rådande diskursen legitimerar vissa offers berättelser men inte andras, vilket visas i avsnitt 2.3 av Wennstam, men även att vi befinner oss i en brytpunkt där bland annat

⁴⁴ Genette, 1980, s 161f.

⁴⁵ Marianne Winther Jørgensen & Louise Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*. Studentlitteratur, Lund, 2000, s 5.

⁴⁶ Anna Johansson, *Narrativ teori och metod. Med livsberättelsen i fokus*. Studentlitteratur, Lund, 2005, s 33.

⁴⁷ Johansson, 2005, s 33.

#metoo-rörelsen bidrar till att vidga och skifta diskursen så att offren inkluderas och ges mer plats oberoende av omständigheter.

Inom diskursanalysen är Ernesto Laclau och Chantal Mouffe två tunga namn, kända för utvecklandet av diskursteorin. Enligt deras definition innebär en diskurs en fixering av betydelse inom en specifik domän, där alternativa betydelser utesluts och placeras i det diskursiva fältet. Det diskursiva fältet fungerar som ”en reservoar av betydelsetillskrivningar som tecken har haft eller har i andra diskurser, men som ignoreras i den specifika diskursen för att skapa entydighet.”⁴⁸ Den enskilda diskursen kan ändå aldrig bli så fixerad att den inte kan undergrävas eller förändras på grund av det diskursiva fältet, detta på grund av mångtydigheten hos ”tecknen” som ingår i både diskursen och det diskursiva fältet. I och med användningen av språket och artikulationer inom diskursen reproduceras diskursen konstant och i den reproduktionen kan över tid förändringar uppstå. Fixeringen av betydelser är med andra ord inte konstant. Sett ur det här perspektivet skulle våldtäktsdiskursen till största delen bestå av det språk vi använder för att tala om sexuellt våld och vilka betydelser vi tillskriver den terminologi vi använder. Bland annat lagtexter är till stor del beroende av den språkliga aspekten av diskursen och i dagsläget i Finland ser vi en dissonans i hur lagen beskriver våldtäkt som tvång genom våld eller hot om våld, medan många anser att våldtäkt borde definieras genom bristen på samtycke.⁴⁹

För mina syften med den här avhandlingen är jag ändå mer intresserad av Norman Faircloughs kritiska diskursanalys. Begreppet ”kritisk diskursanalys” används på två olika sätt: som beteckning för Faircloughs teoretiska ramverk och som benämning för en bredare inriktning inom diskursanalysen dit Fairclough hör. Bland dessa anses Faircloughs angreppssätt vara det bäst anpassade för analys av kommunikation, kultur och samhälle. Eftersom den kritiska diskursanalysen omfattar mer än tal- och skriftspråk och fokuserar på hur diskursen och samhället påverkar varandra anser jag den väl lämpad för analysen av *Vem dödade bambi?*. Romanen tillkom i ett brytningsskede i våldtäktsdiskursen och dess innehåll är en beskrivning av och en kommentar till den samtid vi lever i. Samtidigt pekar romanens form och budskap framåt i diskursen och blir en del av den skiftning vi nu upplever. Inom den kritiska

⁴⁸ Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s 34.

⁴⁹ Ett tydligt exempel på den här dissonansen är att forskning visar att den vanligaste reaktionen vid en våldtäkt är en så kallad ”frysreaktion”, där offret ligger blickstill. Den här reaktionen leder ofta till svår PTSD samtidigt som offret sällan får uppvisbara skador från fysiskt våld. Trots detta är lagen utformad så att offret bör ha kämpat emot och helst kan uppvisa fysiska skador för att ett fall ska dömas som våldtäkt. Agneta Lagercrantz, ”Därför paralyseras de flesta kvinnor vid våldtäkt”. I *Svenska Dagbladet*, 17.2.2018. <https://www.svd.se/frysreaktion-under-overgrepp-forsvarar-psykisk-lakning> (hämtat 15.5.2021).

diskursanalysen talas det om ”diskursiva praktiker” genom vilka texter produceras och konsumeras. De vardagliga diskursiva praktikerna tillåter social och kulturell reproduktion och förändring och syftet med den kritiska diskursanalysen är att synliggöra förändringsprocesser och den lingvistisk-diskursiva dimensionen hos sociala och kulturella fenomen. Samtidigt omfattar diskursbegreppet inte enbart tal- och skriftspråk utan även bilder, så att den visuella aspekten av producerade texter tas i beaktande vid analysen.⁵⁰

Inom den kritiska diskursanalysen är diskursen en social praktik som både konstituerar och konstitueras av andra sociala praktiker. Medan diskursen enligt Laclau och Mouffe bestämmer de sociala praktikerna och endast långsamt förändras i sig själv, bidrar den enligt Fairclough inte bara till att forma och omforma sociala strukturer utan den speglar också de existerande strukturerna. De diskursiva praktikerna påverkas av samhällskrafter även utanför den diskursiva sfären, till exempel strukturer inom politiska system, medier eller den ekonomiska makten. Språket som diskurs är både en handling som omformar världen och en handling som är socialt och historiskt situerad. Handlingen står alltid i direkt förhållande till andra existerande sociala praktiker.⁵¹ I samband med det här ser den kritiska diskursanalysen diskursiva praktiker som något som bidrar till och reproducerar ojämlika maktförhållanden i samhället, de diskursiva praktikerna har alltså ideologiska effekter. Den kritiska diskursanalysen undersöker förhållandet mellan de sociala strukturer som konstrueras av de diskursiva praktikerna och de sociala strukturernas inverkan på de diskursiva praktikerna. Relationen mellan diskurs och samhälle blir en viktig del i produktionen av makthierarkier och hur dessa upprätthålls eller omkullkastas. Genom att kartlägga sociala strukturer och förhållanden som bidrar till en ojämlik makthierarki syftar den kritiska diskursanalysen till att bidra till förändring i riktning mot mer jämlika maktförhållanden.⁵² I diskussionen kring *Vem dödade bambi?* använder jag diskursbegreppet för att visa hur skönlitteratur både speglar diskurser som pågår i samhället och hur den också kan peka på brytpunkter i dessa diskurser och vartåt de är på väg. Romanfigurerna i *Vem dödade bambi?* är bundna av den diskursvärld de själva lever i och måste verka och handla i enlighet med eller i strid mot den. Diskursteorin kan användas för att analysera samspelet mellan makt, klass, kön och härkomst. Samtidigt existerar romanen i den verkliga världens våldtäktsdiskurs och blir ett led i hur vi berättar om sexuellt våld, offer och förövare och därmed ett exempel på hur samhälle, litteratur och diskurs påverkar varandra.

⁵⁰ Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s 66f.

⁵¹ Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s 68.

⁵² Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s 69.

Utan att närmare gå in på Michel Foucaults diskursteorier vill jag presentera några av hans begrepp som jag finner användbara. Först och främst är det frågan om de utestängningsprocedurer han beskriver, alltså metoder för att stänga ute vissa diskurser som av olika anledningar anses oönskade i samhället. Till dessa hör *förbudet*, en procedur som omfattar de rådande gemensamma uppfattningarna om vissa ämnen som inte diskuteras när eller var som helst, exempelvis sexualitet och politik. Ett annat relevant begrepp är ”dårens diskurs” som inte får cirkuleras: ”Ibland uppfattas hans tal som obefintligt, utan vare sig sanning eller betydelse, utan beviskraft [...]”⁵³ (min kursivering). Här kan ett samband med Witt-Brattströms kapitel ”Ungmörs ord skall ingen tro” ses, i hur kvinnors vittnesmål har behandlats genom tiderna.⁵⁴ Witt-Brattström konstaterar att ”[d]et värsta och existentiellt mest smärtsamma ifrågasättandet kan vänta dig i domstolen. Du riskerar att din förövare blir friad därför att rätten kommer fram till att (dina) ord står mot (hans) ord, och hans tycks väga tyngre.”⁵⁵ Diskurser existerar i en samhällslig hierarki och precis som visas i avsnitt 2.3 är det beklagansvärt ofta som offrets och förövarens sociala ställning avgör vem som blir trodd. Då vittnesmål om våldtäkt avfärdas bedöms även vittnet självt som opålitligt och någon som inte ska bli trodd.

3.2 Traumanarrativ

Med begreppet trauma avses resultatet av en chockartad och smärtsam upplevelse vars efterdyningar är svåra att hantera. Laura S. Brown lyfter i artikeln ”Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma” (1991) fram ett vanligt villkor för en traumatisk upplevelse, nämligen ”an event outside the range of human experience”.⁵⁶ Hon påpekar att den här definitionen presenterar ett problem bland annat i förhållande till trauma som resultat av sexuella övergrepp. Sexuellt våld är inte ett undantag i de flesta kvinnors liv utan snarare en del av deras vardag, vare sig det är i form av upplevda övergrepp eller rädsla för att uppleva övergrepp i framtiden. Inom traumadiskursen avser ”den mänskliga upplevelsen” ofta ”den manliga mänskliga upplevelsen”, eller:

the range of what is normal and usual in the lives of men of the dominant class; white, young, able-bodied, educated, middle-class, Christian men. Trauma is thus that which disrupts these particular human lives, but no other. War and genocide, which are the work

⁵³ Michel Foucault, *Diskursens ordning*. Brutus Östlings Bokförlag, Höör, 1993, s 8.

⁵⁴ Witt-Brattström, 2019, s 40 (e-bok).

⁵⁵ Witt-Brattström, 2019, s 41 (e-bok).

⁵⁶ Laura S. Brown, ”Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma”. I *American Imago*, vol. 48:1, 1991, s 119–133. www.jstor.org/stable/26304034 (hämtat 8.12.2020), s 100.

of men and male-dominated culture, are agreed upon traumas; so are natural disasters, vehicle crashes, boats sinking in the freezing ocean.⁵⁷

Browns poäng är att i en feministisk syn på trauma behöver definitionen utvidgas till att omfatta även situationer utanför den manliga, eller ens den allmänna, mänskliga upplevelsen och då framför allt de privata upplevelser som drabbar kvinnor i deras mellanmänskliga relationer. Sedan Browns artikel publicerades har det skett en utveckling inom traumafältet och definitionerna har utvecklats till att bli mer inkluderande. En modern definition av trauma är ”något som drabbar de som inte återhämtar sig från en dramatisk händelse av egen kraft”.⁵⁸ I min analys av *Vem dödade bambi?* är jag mer benägen att använda begreppet trauma på samma sätt som Cathy Caruth gör i boken *Unclaimed Experience* (1996). Caruth identifierar trauma som ett ”dubbelt sår” i sinnet, ”[a] breach in the mind’s experience of time, self, and the world”.⁵⁹ Traumat är någonting oväntat, en upplevelse som sinnet inte klarar av att processa omedelbart utan som återkommer om och om igen i överlevarens mardrömmar och handlingar. Eftersom *Vem dödade bambi?* utspelar sig under en begränsad tid är det inte möjligt att göra någon mer långsiktig bedömning av hur romanfigurerna i längden hanterar sina upplevelser men jag anser att det är befogat att använda ordet trauma för flera av romanfigurernas upplevelser.

I samband med omfattande trauman som drabbar större folkgrupper identifierar Kali Tal tre kulturella copingmekanismer: mytologisering, medikalisering och försvinnande.⁶⁰ Mytologisering ligger nära ett fenomen som beskrevs i avsnitt 2.2, alltså att en händelse berättas om och om igen tills de antar en förutsägbar form mer hanterbar än det ursprungliga traumat. Ett exempel på mytologisering är Förintelsen som återberättats så många gånger att det finns ett tydligt narrativ kring händelsen som de allra flesta känner till och kan återge. Medikalisering placerar offren i en position av sjukdom, det vill säga något som kan botas inom existerande institutionell vård, exempelvis så som queerpersoner har behandlats genom tiderna då bland annat homosexualitet har setts som en sjukdom som har påståtts gå att bota. Slutligen innebär försvinnande en vägran att kännas vid den traumatiska händelsen, i allmänhet genom att underminera offrens trovärdighet, vilket länge har varit fallet då det kommer till offer för sexuellt våld som uppmanats att inte anmäla brott för att inte förstöra förövarens liv eller för att

⁵⁷ Brown, 1991, s 101.

⁵⁸ Psykologiguiden, ”Trauma”. <https://www.psykologiguiden.se/rad-och-fakta/fa-hjalp/kris-och-trauma/trauma> (hämtat 26.1.2021).

⁵⁹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, s 3.

⁶⁰ “[...] strategies of cultural coping - mythologization, medicalization and disappearance.” Tal, 1995, s 6.

de inte skulle bli trodda.⁶¹ Kollektivt trauma hänger i den här avhandlingen samman med allmänhetens upplevelse av våldtäkten av Sascha Anckar i romanen. En traumatiserande händelse som skakar om verkligheten i en idyllisk och skyddad förort och som tvingar invånarna att hantera ett allvarligt brott mot ordningen och bilden av den sociala eliten i staden. I avsnitt 2.2 nämnde jag Tals teori om att trauma då det återberättas blir till ett förutsägbart och hanterbart narrativ som det är möjligt att distansera sig från.⁶² Caruth ställer frågan "[i]s the trauma the encounter with death or the ongoing experience of having survived it?"⁶³ Vad Caruth menar är att trauma inte begränsas till den katalyserande upplevelsen, utan att följderna av att överleva sådant som ingen borde uppleva blir en del av traumat. Caruth skriver i samband med svåra olycksfall, men tanken går mycket väl att applicera på sexuellt våld. Ett våldtäktsoffer utsätts inte enbart för våldtäkten utan även för den påföljande processen av antingen en rättsprocess eller vetskapen om att det inte kommer att bli en rättsprocess. Det har upprepade gånger visat sig att efterdyningarna av våldtäkten av offren upplevs som lika illa eller värre än själva händelsen, tillräckligt traumatiserande för att kallas "den andra våldtäkten".⁶⁴ Konstruerandet av hanterbara narrativ blir ett sätt att i överlevandet ta kontroll över det upplevda, men kan inte begränsas enbart till den utlösande händelsen utan blir ett fortgående projekt som i längden även måste omfatta konsekvenserna av händelsen. Då traumat berör våldtäkt inkluderar detta rättsprocessen, eller bristen på en sådan, bemötandet från omgivningen och den egna läkeprocessen. Många av berättelserna i samband med #metoo behandlar inte bara sexuella övergrepp utan även rättsliga och sociala tillkortakommanden från auktoriteter efteråt.⁶⁵ Berättandeaspekten av #metoo blev för många en viktig del i processen för att hitta ett avslut och kunna avsäga sig skuld känslor och ansvarskännande inför det de utsatts för. Genom att berätta om det som hänt för andra och genom att ta del av andras berättelser kan offren bearbeta inte bara traumat de utsatts för utan även traumat att leva vidare efteråt och uppnå en distans till det upplevda. Sascha Anckar i *Vem dödade bambi?* blir föremål för allmänhetens spekulationer och misstycke då bilder från hennes våldtäkt publiceras och då

⁶¹ ibid.

⁶² ibid.

⁶³ Caruth, 1996, s 7.

⁶⁴ Wennstam, 2002, s 174.

⁶⁵ Se bland annat följande vittnesmål från Dammenbrister-uppropet:

<https://www.astra.fi/dammenbrister/2018/11/28/vittnesmal-nummer-28/>,

<https://www.astra.fi/dammenbrister/2018/11/25/vittnesmal-nummer-53/>,

<https://www.astra.fi/dammenbrister/2018/11/20/vittnesmal-nummer-106/>,

<https://www.astra.fi/dammenbrister/2018/11/16/vittnesmal-nummer-142/>,

<https://www.astra.fi/dammenbrister/2018/11/04/vittnesmal-nummer-269/>,

<https://www.astra.fi/dammenbrister/2018/10/29/vittnesmal-nummer-329/> (hämtat 26.1.2021).

familjerna till förövarna anstränger sig för att peka ut henne som en ”dålig flicka” som fått vad hon förtjänar. Den här typen av socialt utpekande och uteslutande kan i sig betraktas som ett trauma. Sascha själv säger i det längsta så lite som möjligt om våldtäkten och flyttar till USA för att undvika sitt förflutna. Det förblir oklart för läsaren hur eller om hon hanterar sina känslor och reaktioner efter våldtäkten. En av förövarna, Gusten, blir däremot intagen på en psykiatrisk vårdavdelning efter ett självmordsförsök och hans reaktioner på de egna skuld känslorna får ses som en inblick i förövarens trauma. Detta trauma kan jämföras med soldaters trauma efter krig, där den överlevande soldatens traumatiska upplevelse kan bestå av vad hen utsatt andra för, snarare än vad hen själv har utstått.

Då traumatiska upplevelser berättas och återberättas blir de så småningom kodifierade och den narrativa formen tar över innehållets plats som centralt i berättelsen. Tal ger Förintelsen som exempel på något som blivit ett metonym, inte för de verkliga händelser som utspelade sig under andra världskriget utan för de symboler som utgör den formella kodifieringen av händelserna.⁶⁶ Då en traumatisk händelse blir kodifierad blir den också politiskt användbar för att antingen kullkasta eller förstärka den rådande *status quo*. Detta gör vittnesmål i olika frågor starkt politiserade och kan, ifall vittnesmålen hotar *status quo*, göra att offer och överlevare uppmanas att antingen hålla tyst eller revidera sina berättelser, vilket stämmer överens med Foucaults tankar kring utestängningsprocedurer. Mindre marginaliserade grupper kan samarbeta för att få sina vittnesmål hörda och ta kontroll över hur deras upplevelser representeras. Om gruppen klarar av att behålla kontrollen över representationen finns det en chans till förändring i den sociala och politiska strukturen.⁶⁷ Ett exempel på det här är #metoo-kampanjen, vars effekt på det kollektiva berättandet beskrevs ovan.

I det följande gör jag en närläsning av *Vem dödade bambi?* med fokus på narrativ och diskurser. Jag lyfter fram olika aspekter av berättande och hur de påverkar läsarens upplevelse av narrativen i fråga, samt hur romanfigurerna använder sig av berättande för att förhålla sig till livet och till sig själva. I kapitel 4 diskuterar jag hur kronologi och berättarperspektiv påverkar och påverkas av romanens inneboende narrativ och diskurser. En förståelse för narrativ- och diskursteori är nödvändig för att kunna följa de slutsatser jag drar i analysen, men analysen är inte en regelrätt narrativ- eller diskursanalys utan snarare en undersökning av narrativens och diskursernas plats i berättelsen och berättelsens plats i en bredare samhällsdiskurs.

⁶⁶ Tal, 1996, s 6.

⁶⁷ Tal, 1996, s 7.

4 Brustna berättelser – berättarperspektiv och kronologi

I det här kapitlet undersöker jag uppbyggnaden och formatet i *Vem dödade bambi?* ur två perspektiv: berättarperspektiv och kronologi. Båda dessa aspekter inverkar på hur berättelsen förs fram och hur den uppfattas. Detta förstärker upplevelsen av förljugna romanfigurer och de förvrängningar som uppstår vid återberättande av narrativ. Både kronologin och berättarperspektiven blir ytterligare lager av romanens konstruktion av våldtäktsnarrativ. De många berättarperspektiven visar hur narrativen kopplas samman med varandra i en bredare diskursvärld och blandningen av minnen och tidshopp bidrar till upplevelsen av ett opålitligt berättande. Genom att inleda analysen här vill jag långsamt söka mig från form och struktur mot våldtäkten och traumat i berättelsen och deras framställning.

4.1 ”Man kan börja här”

Berättelsen i *Vem dödade bambi?* träder inte fram i kronologisk ordning utan berättas i fyra övergripande tidsplan: villastan då och nu och Gråbbå då och nu. Villastan då är tiden före och strax efter våldtäkten och de narrativ som utspelar sig i dess omedelbara närhet. Det är Annelise Häggert och de övriga föräldrarnas reaktioner på sina söners brott, Gusten Grippes skuld känslor och självmordsförsök efter rättegången och Sascha Anckars flytt till USA. Villastan nu är Gustens, Emmy Strandens och Saga-Lills snåriga relationer och Cosmo Brants planering av våldtäktsfilmen. Gråbbå då är Emmy och Saga-Lill i efterdyningarna av Saga-Lills brors, Joels, död och sönderfallet av Saga-Lills familj, där hennes mamma är sjuk och hennes pappa flyttat till Norge med sin älskarinna. Gråbbå nu är Saga-Lills återtagande av och uttåg ur berättelsen.

Gérard Genette beskriver anakronismer inom litteraturen, det vill säga situationer då ordningen i vilken händelser sker inom berättelsen inte är den samma som ordningen i vilken de sker i narrativet. Läsaren måste ta i beaktande att scener som inträffar efter varandra i den narrativa ordningen kan inträffa före inom berättelsen och vilka implikationer detta har för läsoplevelsen.⁶⁸ Det här är vad som sker i *Vem dödade bambi?* och kronologin gör att karaktäriseringen av romanfigurerna konstant är i utveckling då läsaren kastas mellan tidsplanen och möter romanfigurerna i olika skeden av livet. Redan om Fagerholms tidigare författarskap skriver Tuva Korsström att ”Monika Fagerholms berättarteknik liknar ingen annans – genom att hela tiden vrida på perspektivet, cirkla runt skenbart triviala händelser och

⁶⁸ Genette, 1980, s 35f.

bitvis avslöja nytt, ta steg tillbaka, hopp framåt, upprepa, upprepa, upprepa skapar hon en mångbottnad, mörk och eggande helhet.”⁶⁹

Upprepningen är ett återkommande drag i Fagerholms berättelser och även en väsentlig del av traumahantering. Både Kali Tals och Cathy Caruths perspektiv på detta diskuteras i avsnitt 3.2 och upprepningen inom traumat består dels i att ett trauma är en pågående process, dels i att återberättandet av traumat är vad som i slutändan kan förvandla traumat till ett förutsägbart och hanterbart narrativ. Den icke-kronologiska berättarstilen i *Vem dödade bambi?* kan ses som en förlängning av traumat i berättelsen. På samma sätt som personerna i romanen reflekterar över händelser om och om igen går romanen i cirklar kring sig själv och rör sig närmare och längre bort i tiden från våldtäkten. Frågan blir då ifall romanens upprepande format är en del av det pågående traumat eller av traumahanteringen och ifall traumat i slutet av berättelsen kan betraktas som löst. Och i så fall – vems trauma?

Ja, rådjuren (tillbaka till den andra bilden, den på hemsidan). Bakom Cosmo och Abbe, distingerad i grått och en färggrann dyr sidenskarf ledigt knuten kring halsen, den där tavlan med de väldiga märkliga rådjuren, överrealistiskt storögda i en skogsduge.

Stora blanka offensiva offerögon.

Samma gamla oljemålning som en gång hängde ovanför den väldiga dubbelsängen i Abbes och Annelises sovrum i Kråkskeppet nere vid Kallsjön.

”Jägarna/The Hunters.”

Who killed bambi?

”Fuck bambi, Gusten Grippe.”⁷⁰

Citatet ovan är en del av ett av romanens sista kapitel och den scen där Gusten får reda på att Abbe Häggert köpt Cosmos filmbolag och att filmen *Vem dödade bambi?* inte blir av. Rådjursmotivet har följt med genom hela berättelsen, framför allt genom namnet på romanen och den fiktiva icke-filmen, men också mer subtilt, bland annat i form av tavlan i makarna Häggerts sovrum. Tavlan dyker upp då Gusten sitter husvakt och djuren på tavlan beskrivs då som ”liksom samtidigt medvetna och alldeles omedvetna, arrogant omedvetna om Jägarna som betraktar dem. Inte något direkt oskuldsfullt över dem, snarare oberördhet. Men framför allt: Massa bara. Dessa kroppar, ögon, huvuden.”⁷¹ Tavlan beskriver sinnlighet men också en maktobalans – lik den i det Häggertska äktenskapet som utreds i kapitel 5. För att klara sig i den sociala hierarkin måste Annelise vara medveten men också oberörd inför att hennes man

⁶⁹ Korsström, 2013, s 488.

⁷⁰ Fagerholm, 2019, s 215.

⁷¹ Fagerholm, 2019, s 136.

är otrogen och inför det våld han utövar i hemmet. Det generationsöverskridande traumat analyseras i avsnitt 5.3 och tavlan som en gång hängt över den falska äktenskapliga sängen finns i slutändan i bakgrunden då den kanske sista lösa tråden i berättelsen om våldtäkten i villastan knyts ihop och tystas ner. Raderna ”Who killed bambi? *’Fuck bambi, Gusten Grippe.*” kan antingen läsas som ett avvisande av frågan om vems skulden är, ”fuck bambi” – strunta i det – eller som en bokstavlig sista anklagelse mot Gusten och en påminnelse om att han under våldtäkten gjorde som Nathan sa och ”tog för sig” av Sascha. ”Fuck bambi” kunde lika bra ha varit en av Nathans repliker under våldtäkten.

Gustens del i berättelsen inleds och avslutas på samma ställe och vid samma tidpunkt, vid vattnet i villastan år 2014. Han har rört sig i cirklar kring sin del i våldtäkten och kring sina förhållanden – till Emmy och Saga-Lill, men också till Nathan, Annelise och Cosmo – och i slutändan är han tillbaka där berättelsen började, både romanen och hans eget narrativ. Gusten är kvar i traumat av att hans bästa vän dragit in honom i något oförlåtligt, han plågas av skuldkänslor och minnet av sitt självmordsförsök. Under romanens gång nystas berättelsen om Gustens och Nathans vänskap upp och på samma sätt som i Emmys och Saga-Lills relation, vilken utreds i avsnitt 6.1, finns det drag av erotik och förälskelse åtminstone från Gustens sida: ”Nathan dansar, Gusten dansar betraktar Nathan, kan inte se sig mätt.”⁷² Det är också Gusten som fokaliseras då Nathan beskrivs som ”så jävla vacker plötsligt, eller snygg, som något slags mörk blomma som slagit ut.”⁷³ Genom tidshoppen går de från vuxna främlingar, till barn som är som bröder, till tonåringar som börjar växa ifrån varandra men dras in i våldtäkten och till vuxna främlingar igen. ”Nathan, Gusten – Gusten, Nathan – de utbytbara?”⁷⁴

Även Nathan fastnar i traumat, trots att han inte uppvisar skuldkänslor eller verkar vilja kännas vid sitt brott. Medan Gusten gör karriär och åtminstone på ytan framskrider i livet stannar Nathan kvar i sitt barndomshem tillsammans med Annelise och förblir på sätt och vis knuten inte bara till platsen utan även till brottet. Hans ovilja att sona sitt brott och kännas vid skulden gör det omöjligt att hantera upplevelsen, eller söka hjälp, och det är först när Annelise dör som han återförenas med sin pappa då denne köper upp Cosmos filmbolag. Inte heller då får Nathan möjlighet att bearbeta sitt förflutna och eventuellt bättra sig inför framtiden, utan än en gång tar hans pappa tag i brottet och sveper det under mattan med hjälp av ekonomiska medel. Nathan

⁷² Fagerholm, 2019, s 46.

⁷³ Fagerholm, 2019, s 48.

⁷⁴ Fagerholm, 2019, s 190.

är i högsta grad skyldig i egenskap av förövare och våldtäktsman, men han är också fastlåst i ett liv som kontrolleras av hans föräldrar och som han aldrig blir vuxen nog att ta sig ur.

Knutpunkten i berättelsen, Sascha, är med om det mest uppenbara traumat och samtidigt är det hennes traumaprocess som ligger minst i fokus. Sascha finns bara i ett av tidsplanen – villastan då. Hennes del i berättelsen är kondenserad till tiden strax före och strax efter våldtäkten och de huvudsakliga delarna utspelar sig i kapitlen ”*Berättelsen om Sascha Anckar (kvällarna med Annelise)*”⁷⁵ och ”*Pendang Sascha Anckar (En skål med glass i förorten)*”.⁷⁶ Ett visst tidshopp får hon vara med om: ”Ungefär ett och ett halvt år efter gruppvåldtäkten bjuder Gusten Grippe, ganska nyssutsläppt [sic] från dårhuset, offret på en skål med glass i villastans centrum.”⁷⁷ Scenen utspelar sig relativt sent i romanen och ungefär mitt i berättelsens kronologi. Denna avslutande konfrontation mellan Sascha och Gusten blir på grund av sin placering ett slags upplösning för läsaren samtidigt som den egentligen inte reder ut någonting för romanfigurerna. Strax efter detta möte flyttar Sascha till USA och försvinner ur berättelsen och ännu samma dag träffar Gusten Emmy för första gången. Hela berättelsen om Sascha är placerad i romanens sista tredjedel, vilket är ytterligare ett tecken på att Sascha inte är en av huvudpersonerna i berättelsen och att hennes roll som våldtäktsoffer inte är ett direkt föremål för det romanen undersöker.

Romanen inleds och avslutas med Emmy och Saga-Lill. Innan berättelsen kommer igång, redan innan det första kapitlet, finns ett utdrag som lyder:

”Rucklet vi alla härstammar ifrån” (Emmy S)

Hon googlar country. Hon intalar sig att det bara är musiken. Men ju mer hon tänker, desto mer ... så tänker hon på det där andra, hövolmarna, glittret, råttorna, fukten – Murket trä.

I rösten –

*Rucklet vi alla härstammar från. Det där mörkret.*⁷⁸

Den här inledningen pekar mot vad som komma skall och på vikten av Emmys del i berättelsen. Att hon får inleda det hela säger att berättelsen ska handla om mer än våldtäkten, men att det väsentliga är mörkret, eller rucklet, i var och ens förflutna. ”Hövolmarna, glittret, råttorna, fukten” återkommer gång på gång i Emmys och Saga-Lills minnen av varandra och det är även vad Saga-Lill tänker på i romanens avslutande scen då hon sitter i sin bil på väg bort från Gråbbå

⁷⁵ Fagerholm, 2019, s 142.

⁷⁶ Fagerholm, 2019, s 199.

⁷⁷ ibid.

⁷⁸ Fagerholm, 2019, inledande citat.

men bestämmer sig för att ringa upp Emmy. Saga-Lills narrativ genom romanen är en framåtrörelse, där hon konstant arbetar sig bort från det förflutna, men i slutändan vänder hon sig åter till Emmy och det klargörs inte ifall de kan bryta sig ur sina gamla mönster eller om de kommer att återvända till gamla innötta spår. Romanens öppna slut blir det sista ledet i den icke-linjära kronologin och lämnar både berättelsen och traumat öppna och olösta.

4.2 Hon sa – han sa

Enligt Genette är mängden information som förmedlas i en berättelse alltid beroende av förhållandet till mängden tid inom narrativet. Samtidigt är informationsmängden beroende av berättarens närvaro och berättarens förhållande till hur narrativet produceras.⁷⁹ Genom berättarperspektivet kan en författare åstadkomma effekter där läsaren vet mer eller mindre än romanfigurerna och påverka läsarens uppfattning om berättelsen. I *Vem dödade bambi?* vet läsaren nästan konstant mer än romanfigurerna, vilket gör de många förljugna narrativen desto tydligare.

Vem dödade bambi? berättas ur olika perspektiv. Majoriteten av romanen har ett allvetande berättarperspektiv och olika personer fokaliseras, medan kapitlen ur Saga-Lills perspektiv berättas i första person. Inom samma kapitel sker ibland glidningar mellan fokaliserade romanfigurer, så att kapitlet börjar hos en och slutar hos en annan. Det här gäller i första hand de kapitel som utspelar sig i villastan under tiden för våldtäkten, där Gusten står i centrum för berättandet men stundvis flyttas fokus till bland annat Annelise och Sascha. Gusten fokaliseras avsevärt djupare än övriga personer i villastan och närvaron av den allvetande berättaren gör att exempelvis avsnitten om Annelise till stor del får tonen av skvaller eller rykten. Berättaren vet mycket om henne och hennes liv, men går sällan djupare in på hennes privata tankar och känslor.

Annelise, en gång själv barnhemsbarn på Grawellska – ett faktum hon älskar att återkomma till i alla dessa intervjuer och personporträtt som görs med henne i alla dessa tidningar och tidskrifter de smekande åren i början av 2000-talet då karriären pekar spikrakt uppåt och alla, alla är så intresserade av henne. "Hittebarnet från Grawellska", "Ingentingflickan från Ingenstans" – Så beskriver hon sig själv på sitt vinnande, överlägsna sätt, men inte utan en tår i ögat vilket är intressant och viktigt.⁸⁰

⁷⁹ Genette, 1980, s 166.

⁸⁰ Fagerholm, 2019, s 156.

Annelise målar upp en noggrann image i det offentliga, som ett försvar mot omvärlden, men samtidigt vet omgivningen vem hon är och varifrån hon kommer och hon blir i slutändan någon att göra narr av. Det här syns bland annat i hennes utspel i media, vilka diskuteras i avsnitt 5.2. Många av hennes repliker i romanen är sådant hon sagt i media, alltså uttalanden som allmänheten skulle vara medveten om, vilket ytterligare förstärker upplevelsen av att fokaliseringen av henne egentligen sker via skvaller eller allmänhetens uppfattning. I samband med en ny anställning säger Annelise att ”’*Visst är lönen hög men inte oskäligen, och de vet vad de får och betalar för och jag har aldrig*’, lätt skratt igen, *’jag har aldrig varit gratis.*”⁸¹ Berättarrösten kommenterar genast detta med ”’[h]on har aldrig varit gratis’⁸² och bekräftar därmed vad allmänheten tänker då de läser eller lyssnar till Annelises ord. Annelise har genom att objektifiera sig själv inkarnerat den utifrån kommande manliga blicken på sig själv. Berättarstilen här kan jämföras med ett avsnitt om Gusten: ”Och ännu de här många åren efteråt tänker Gusten att han aldrig hämtar sig från vissa saker han var med om. Till exempel det han såg när han öppnade dörren till rummet i källartrappan. Det var mörkt. Han tände. Det artificiella ljuset. Sängen. Hon i sängen.”⁸³ Berättaren går in i Gustens känslor och minnen och återger något som ingen annan, förutom Sascha, varit med om. Det framgår ytterligare att det är något som Gusten tänker på ännu långt efteråt men som han inte kan dela med någon och som resten av världen inte kan förstå. Fokaliseringen av Gusten är ändå inte entydig utan flyter ofta ut i ett större perspektiv. Kapitel ”*Våldtäktspojarna (söndriga historier)*” inleds med ytterligare en beskrivning av en intervju med Annelise, i vilken hon påstår att de alla har lärt sig något av våldtäktsövningen, och ”*Gusten Grippe, efter sammanbrottet, brukade stirra på den där texten och fråga, (ensam, ut i luften); ’Ja men vad?’*”⁸⁴ Efter denna korta inre fokalisering förklarar berättaren att:

När Gusten Grippe var i tonåren var han delaktig i något som med de rätta orden kunde beskrivas som en våldtäkt. ’Med de rätta orden.’ ’Kunde beskrivas som.’ Bort med dessa garderingar. En våldtäkt är en våldtäkt. De hade varit fyra stycken John X, Alex A, han själv Gusten Grippe. Och Nathan. Så var det.⁸⁵

Berättandet flyter från ”skvaller” om Annelise, via fokalisering av Gusten och därifrån fortsätter det till ett allmänt perspektiv på berättelsen om våldtäkten i villastan. Effekten av detta blir ett kollektivt berättande där berättarrösten plockar med sig de delar som är nödvändiga för en

⁸¹ Fagerholm, 2019, s 124.

⁸² ibid.

⁸³ Fagerholm, 2019, s 139.

⁸⁴ Fagerholm, 2019, s 113.

⁸⁵ ibid.

intressant och sammanhängande berättelse. En komplett fokalisering av Gusten skulle bli ångestfylld och riskera att gå som katten kring het gröt, medan en likadan av Annelise skulle bli förvirrad och antagligen röra sig för långt ifrån väsentligheterna. Samtidigt behöver vi inblicken i dessa romanfigurers tankar och personligheter för att berättelsen ska kännas verklig och göra intryck. Vi får en slags postmodern konstruktion av den allmänna opinionen i villastan, en inblick i media och i Cosmos planering av våldtäktsfilmen. Allting i berättelsen placeras i förhållande till den offentliga bilden av vad som sker.

Fokaliseringen av Emmy liknar den av Gusten i det att hon berättas fram i sitt vardagsliv och i stunder då hon är ensam. Hennes tankar och känslor delges och även när berättarrösten kritiserar eller motsäger Emmys tankar så får läsaren intrycket att det är hon själv som kommenterar sin förljugenhet: ”LANDSFLICKAN SOM ERÖVRAR STADEN alltså. Fast okej, kanske det inte gick till riktigt på det viset, men i alla fall. Aldrig nånsin i vildaste livet hade hon trott att *hon*, Emmy från österom Gråbbåskogarna i ingenstans, skulle hamna här [...]”.⁸⁶ Emmys perspektiv är inte lika flytande som Gustens och glider sällan över i en bredare fokalisering där berättarrösten tar över helt. Däremot sker flera tidshopp då Emmy fokaliseras och hennes minnen vävs konsekvent in i berättelsen och anknyter till nuet, vilket delvis syns i citatet ovan. Medan Emmy tycks medveten om att hon tidvis friserar sanningen, framför allt på sin blogg, är det samtidigt uppenbart för läsaren att hennes äktenskap baserar sig på lögn och att hon blir till åtlöje i sitt sociala sammanhang. Bland annat hennes ”blogg-coach” Gunilla Gahmberg är på ytan uppmuntrande och stöttande, men det är svårt att se något vänligt i hur hon berättar för Emmy att hennes mans ex kallar henne för ”knullgrisen” och hur hon berättar för Saga-Lill att Emmys man är otrogen. För läsaren är det också tydligt att hennes man är otrogen och att han ljugar då han säger ”[j]ag måste berätta en sak, Emmy [...] Jag har varit otrogen. Men det betyder ingenting. Det är dig jag älskar [...] Det är Therese. Jag måste säga det också. Men det är dig jag älskar. Det ska inte upprepas.”⁸⁷

Saga-Lills perspektiv berättas i första person och har delvis tonen av dagboksskrivande. Det första kapitlet där Saga-Lill fokaliseras inleds med ”[d]et är jag som är Saga-Lill. Och jag är i Gråbbå igen, i barndomshemmet, har lämnat mina studier och min studieboende i huvudstan som därför också måste utrymmas, men mamma behöver mig, hon är mycket sjuk och ska också flytta snart.”⁸⁸ Hon presenterar sig själv och sina omständigheter och det faktum att kapitlet är

⁸⁶ Fagerholm, 2019, s 22.

⁸⁷ Fagerholm, 2019, s 87.

⁸⁸ Fagerholm, 2019, s 67.

skrivet i kursiv förstärker ytterligare upplevelsen att någonting skiljer hennes berättande från de övrigas. På samma sätt som Emmys berättande hoppar Saga-Lills i tiden, men Saga-Lill gör både större och längre tidshopp. Genom hennes berättelse nystas ett familjetrauma upp, med en död bror, en försvunnen pappa och en cancersjuk mamma. Under romanens gång leder Saga-Lills narrativa båge henne från barndomshemmet och ut ur Gråbbå, som om hon långsamt berättar ut sig själv ur det förflutna och ur traumat. Då hon på romanens sista sidor lämnar Gråbbå har hon rensat och städat ur hela sitt barndomshem och alla minnen som funnits där och bestämt vad ur hennes förflutna som är värt att hålla fast vid – Emmy. Romanens sista kapitel, som diskuteras mer ingående i avsnitt 6.2, berättas av Saga-Lill och Emmys och Gustens avslut i romanen ses ur hennes perspektiv: ”*Nej, jag vet inte. Men jag ser det framför mig. Att det är så det är.*”⁸⁹ Saga-Lill erkänner sig själv som en opålitlig berättare och den dagboksaktiga stil hennes narrativ framförs i synliggör berättelsens skevhet.

Berättelsen om Sascha Anckar skrivs också i kursiv men ligger i övrigt långt ifrån den intima berättarstil som Saga-Lill tillägnas. Sascha berättas fram som en del av berättelsen om villastan, delvis genom en ytlig fokalisering av Gusten, delvis av den allvetande berättaren som tycks låna sin röst ur omgivningen: ”[j]a hon heter Sascha. Hon är den Nya Flickan.”⁹⁰ Saschas liv fläks ut för läsaren att ta del av, det trasiga förhållandet med mamman, åren på flickhemmet Grawellska och det dåliga rykte som följer med dem, förhållandet med Nathan och inte minst våldtäkten. Men just vid våldtäkten är det som om berättaren tvekar och inte längre vill referera händelserna. Istället får tänkta scener ur Cosmos planerade film *Vem dödade bambi? – The Movie* ta över. Filmscenen skulle återkomma flera gånger och innehålla ”[m]ycket detaljer, mycket våld och hud och mycket kåthet [...] Och det är både hemskt och på något sätt nästan kittlande, gäckande också: man bara måste SE.”⁹¹ Det är vanligt att sexuellt våld används på just det här sättet i filmer och media – för att väcka sensation och äckel och upphetsning – men i våldtäktsscenen i *Vem dödade bambi?* används greppet för att placera ett filter mellan berättandet och berättelsen. Delar av våldtäkten beskrivs visserligen, till exempel Nathan som misshandlar Sascha, men alla sexuella detaljer uteblir och på sätt och vis är det just det här avståndet som gör berättelsen realistisk. Berättaren pekar på hur våldtäkter sensationaliseras och paketeras för försäljning och lyckas genom det här synliggörandet undvika en explicit sexuell scen samtidigt som allt tillbörligt äckel väcks inom läsaren.

⁸⁹ Fagerholm, 2019, s 216.

⁹⁰ Fagerholm, 2019, s 144.

⁹¹ Fagerholm, 2019, s 162f.

De trauman som nystas upp och åter i *Vem dödade bambi?* når aldrig någon egentlig upplösning och romanen i sig kan inte betraktas som ett avslutat narrativ. Diskurser förändras långsamt över tid allt eftersom de som deltar i diskursen reproducerar den på nya sätt. I *Vem dödade bambi?* hinner samhället inte förändras, men läsaren får ta del av de perspektiv som är med om att forma det. Till och med det sista kapitlet, där det lutar åt att trådarna ska knytas ihop och romanfigurerna ska ta sig vidare, avslutas inte med en ung kvinna som kör bil utan att vända sig om, utan med en häftig inbromsning vid väggkanten, som om själva romanens slut tvingas stanna upp inför kraften i det förflutna. Genom hela berättelsen upprepas fraser och scener och minnena väver sig genom alla tidsplan och alla berättarperspektiv. De många berättarperspektiven i romanen blir en del av konstruktionen av romanens våldtäktsnarrativ. Genom att tillföra flera personers tankar, känslor och upplevelser till berättelsen reproduceras diskursen inom romanen och det blir tydligt hur de olika berättelserna kopplas ihop med varandra. Minnena och tidshoppen blir ännu ett led i romanens opålitliga berättande, eftersom minnen är subjektiva och framför allt minnen av trauma kan förvrängas för att skydda offret. Romanens första kapitel inleds med orden "[m]an kan börja här",⁹² en hänvisning till att inledningen på berättelsen är arbiträr och att det inte egentligen finns något bra ställe att börja en berättelse som denna. Det går att börja nysta i vilken tråd som helst och därefter rullas resten av perspektiven upp. Intressant är att i samband med berättelsen om Sascha så ger berättarrösten ett "[f]örslag till inledningsscenen till filmen *"Vem dödade bambi?" (utspelar sig på sportlovet 2008)"*⁹³ och beskriver därefter en scen som inte är den som inleder själva romanen. Den scen som beskrivs, en där Nathan skrinna och Sascha fotograferar honom, hade kanske använts ifall berättelsens fokus legat på Sascha snarare än på händelserna omkring henne. Berättelsens inledning är arbiträr, men den sätter tonen och fokus för resten av berättelsen och den första tråden i trasslet blir den enligt vilken resten av nystanets reds upp.

5 Villastan och våldtäkten

Det här kapitlet fokuserar på invånarna i villastan och hur de berättar om och hanterar våldtäkten i *Vem dödade bambi?* Kapitlet är indelat i tre delar där 5.1 undersöker hur romanfigurerna berättar om händelsen och sina egna roller för sig själva och andra, 5.2 fokuserar på kollektivt berättande och hur ett litet samhälle hanterar en traumatisk upplevelse och 5.3 behandlar tystnad och avsaknad av berättande som metod för att skapa narrativ.

⁹² Fagerholm, 2019, s 9.

⁹³ Fagerholm, 2019, s 142.

5.1 Att beskriva en våldtäktsman

I *Vem dödade bambi?* är det fyra förövare, ”Skräckfyrklövern”, som förgriper sig på Sascha Anckar. För Nathan handlar det om hämnd och för de andra om ett tillfälle som uppenbarar sig. Det är enbart Gustens känslor inför det skedda som läsaren får ta del av, de andra visas bara upp ytligt och det enda som finns att ta ställning till i förhållande till deras inblandning är deras egna vittnesmål och uttalanden.

Medan våldtäkten av Sascha för de övriga pojkarna, däribland Gusten, handlar om att ta tillfället i akt och utföra våldshandlingar under gruppträck och efter uppmuntran från Nathan, är den för Nathans del en fråga om aktivt planerad hämnd. Han bygger om ett rum i huset så att det blir ljudisolerat under förevändningen att han ska producera musik. Tidigare konstaterar han att han vill döda Sascha och vid ett tillfälle berättar han för Gusten om filmen *Benny's Video* (1992) där ”’det är en kille som dödar en tjej nere i hobbyrummet i familjens källare, typ, medan föräldrarna är hemma och vet ingenting i övre våningen.’”⁹⁴ Uttalandet visar på en tydlig nonchalans inför våldet och även ett mått av fascination. Nathan ser inte filmen som något att bli upprörd över, eller ens något att ta avstånd ifrån, utan som inspiration och möjligtvis en rolig anekdot. Det är också sannolikt att hans hämndbegär inte uppstår på grund av obesvarad kärlek, snarare är det hans ego som tar skada av att Sascha lämnar honom eftersom han känt äganderätt i sitt förhållande med henne. Han omtalar henne som ”ludret i mitt liv”⁹⁵, ett nedsättande epitet som antyder billighet och promiskuitet. Det är tydligt att Nathan ser Sascha som ett pris han vunnit, en trofé att visa upp och en leksak att underhålla sig med, men inte som en egen person som har ett värde i sig själv. Visserligen är det oklart om Nathan ser någon annan än sig själv som en verklig person att empatisera med. Hemma hos familjen Häggert styr Nathans pappa, ”Abbe” Albinus, sin fru och son med ironi, talande tystnad och våldsamma vredesutbrott. Dessutom har han en älskarinna som skymtar förbi i bakgrunden av berättelsen, vilket Annelise känner till och har resignerat inför. Abbe kallar Annelise för ”min alumni från Grawellska” och håller hennes bakgrund emot henne som ett hån trots att hon byggt sin karriär på att hon arbetat sig upp genom samhällsskikten. Nathans och Saschas förhållande blir en olycklig och snabbspolad spegling av Abbes och Annelises äktenskap, överklasspojken och flickan från Grawellska. Maktobalansen är den samma, med en pojke från en av de ”bättre” familjerna i stan och en flicka från hemmet för ”flickor på glid”, någon som borde vara tacksam över möjligheten att få bli en del av den högre samhällsklassen. Nathan och Sascha genomlever en

⁹⁴ Fagerholm, 2019, s 139.

⁹⁵ Fagerholm, 2019, s 149.

brutal romans med ett ännu värre slut, som en extrem version av den snedvridna maktdynamik som utspelat sig i det Häggertska hemmet. Synen på kvinnor och förhållanden som Nathan utvecklat blir aldrig ifrågasatt och han själv hyser inga ambitioner att bryta våldscirkeln som hans föräldrar dragit in honom i. Istället reproducerar han det förhållandenarrativ som han sett i hemmet och den makthierarki han är van vid.

Efter rättegången, där han dömts till ett villkorligt straff för frihetsberövande och lindrig misshandel, stiger ”Nathan Häggert in i en mörk bil med sin far vid ratten, gjorde segertecknet (ja faktiskt), log brett i solen. ”Nära ögat”, var det som om han sa (men det gjorde han väl ändå inte?).”⁹⁶ Utåt visar Nathan varken skam eller ånger och senare närmast en likgiltighet. Gusten och Nathan springer ihop på stan några år senare och Nathan berättar för Gusten att Cosmo ska göra en film. Då Gusten frågar vad den ska handla om svarar Nathan ””Måst ja säga Grippe?””⁹⁷ och det måste han förstås inte.

En av förövarna, Alex, håller fast vid den klassiska förklaringen ”[j]ag var så jävligt full, hon var ju med på noterna, *och nu vill jag å skida.*”⁹⁸ Det sista, kursiverade, tillägget kommer under terapisesionerna i Alperna där det är meningen att förövarna ska diskutera och bearbeta det som hänt, men bland annat detta uttalande från Alex visar på ett försök till bagatellisering och fränsägande av ansvar. Han uppvisar också en tydlig ovilja att vidare diskutera ämnet, en vanlig försvarsmekanism bland unga våldtäktsmän. Wennstam påpekar att det också är ovanligt att unga gärningsmän erkänner sitt brott, vare sig de döms till straff eller ej. De förnekar eller skyller ifrån sig och försvarar sig ofta med att det inte var någon ”riktig våldtäkt”, till exempel ifall det inte förekommit misshandel eller hot om våld i samband med våldtäkten. Deras uppfattning om vad en våldtäkt är kommer från tidningar och filmer och de kan inte placera in sig själva i förövarnarrativet.⁹⁹ Det här gör också att förövarnas version av händelseförloppet ibland påminner om en dålig porrfilm, där offret agerar ologiskt och sexet presenteras orealistiskt. Unga våldtäktsmän kan ha en skev uppfattning om hur sex ser ut i verkligheten och i försöket att konstruera ett scenario där det handlat om vanligt, frivilligt, sex väver de ihop en berättelse som är totalt verklighetsfrånvärd.¹⁰⁰ I fallet Sascha Anckar förekommer grovt våld och beskrivningen av våldtäkten skildras så som Gusten upplever att den skulle te sig i Cosmos film: ”Mycket detaljer, mycket våld och hud och mycket kåthet, oregerlig tonårsupphetsning

⁹⁶ Fagerholm, 2019, s 179.

⁹⁷ Fagerholm, 2019, s 40.

⁹⁸ Fagerholm, 2019, s 162.

⁹⁹ Wennstam, 2004, s 306f.

¹⁰⁰ Wennstam, 2004, s 331.

och fascination blandat med äckel i ett förlopp som inte kan hejdas för nu nu NU händer det!”.¹⁰¹ Eftersom det är Gusten som fokaliseras blir det här ytterligare ett exempel på hur tonårspojkar upplever att sex ”borde” te sig.

Varken Alex eller den fjärde gärningsmannen, John, ägnas särskilt mycket uppmärksamhet i romanen. De är delaktiga i våldtäkten och utgör typiska exempel på hur grupptryck och gruppdynamik spelar in i fall av gruppvåldtäkter och Wennstam beskriver hur ”medlöpare” i gruppvåldtäkter ofta är de som har svårast att erkänna sin del i det skedda och att se sig själva som våldtäktsmän. De skyller på offret eller påstår att hon var med på noterna och blir gärningsmän inte så mycket på grund av sexualdrift eller psykiska problem som på grund av gruppdynamiken.¹⁰² De dras med i ”[d]et där gemensamma som uppstår när man går över gränserna tillsammans”.¹⁰³ Under gruppsamtalen i Alperna, som Gusten inte deltar i, ställer sig Nathan, Alex och John frågan ”vad är ondska” och tycks ligga på gränsen till förståelse och en verklig diskussion, men insikten avbryts och avfärdas då skidbacken kallar, för i sina egna ögon är de inte förbrytare utan pojkar på äventyr.¹⁰⁴ Pojkarnas oförmåga att ta ansvar för sitt brott är också en reaktion på hur våldtäktsmän framställs i samhället och hur individuella egenskaper påverkar hur sannolikt det är att en förövare blir dömd. En ”bra” förövare är någon som det är lätt att ta avstånd ifrån och lätt att föreställa sig som våldtäktsman. Han är missanpassad på ett eller annat sätt och gärna känd för sexualbrott sedan tidigare, kanske är han dessutom invandrare. En ”dålig” gärningsman, däremot, är någon som är väl ansedd och populär, ser bra ut och brukar gå hem hos kvinnor. Någon som inte verkar ”behöva” våldta för att få ha sex.¹⁰⁵ Nathan blir ett exempel på den här typen av våldtäktsman – han kommer från det övre samhällsskiktet, han är snygg, står högt i hierarkin bland Villastans ungdomar och han har en lovande karriär framför sig.

I slutändan är det Nathan och Gusten som är i fokus. Den ivrigaste och den motvilligaste av gärningsmännen: Nathan som tar initiativ och planerar övergreppet och Gusten som till slut följer hans uppmaning om att ”ta för sig”. Gusten som söker skydd från det som utspelar sig i rummet och slocknar i Nathans garderob, ”[...] VUXEN nu, denna februarinatt – efter våldtäkten som fortsatte i rummet utanför [...]”.¹⁰⁶ Han försöker gömma sig från ansvaret för det han är delaktig i och följande morgon utgår Gusten, Alex och John från att Nathan ska se

¹⁰¹ Fagerholm, 2019, s 162f.

¹⁰² Wennstam, 2004, s 91.

¹⁰³ Fagerholm, 2019, s 161.

¹⁰⁴ Fagerholm, 2019, s 196.

¹⁰⁵ Wennstam, 2004, s 241.

¹⁰⁶ Fagerholm, 2019, s 164.

till att Sascha kommer hem. De försöker lägga allt ansvar och all skuld på Nathan och hoppas felaktigt att han ska ”reda upp” vad de alla ställt till med.¹⁰⁷ Nathan och Gusten blir varandras motpoler:

De utbytbara

Å ena sidan: Pojken på vinden, virar teaterhalsduken i varv kring halsen. Läser, skriver till långt in på nätterna ibland.

Å andra sidan: Pojken i källaren. Som samtidigt går vilse i en våldsam första kärlek, och, småningom, i allt.

*Pojken i källaren, pojken på vinden – en gammal tradition.*¹⁰⁸

Det är Nathan som har allt och Gusten som på nåder får ta del av det, samtidigt som Abbe Häggert jämför Nathan och Gusten och ger Gusten den uppmuntran och bekräftelse som han undanhåller sin son. Samtidigt beundrar Gusten Nathan och följer honom överallt och det finns något längtande i hur Nathan beskrivs då Gusten fokaliseras: ”*Nathan dansar, Gusten dansar betraktar Nathan, kan inte se sig mätt [...] Nathan stannat till, vänder sig om och ser på honom –*”.¹⁰⁹ Det finns en ojämn maktdynamik mellan de två pojkarna som också tar sig uttryck efter våldtäkten. Nathan tycks inte känna någon skam, medan skuldkänslorna hotar att uppsluka Gusten. På sätt och vis blir de som två delar av ett förövarpsyke, den kallhamrade och beräknande våldtäktsmannen som planerat övergreppet och den delen som tagit tillfället i akt och sedan känner ånger och fasa.

Gusten är från början medveten om att det de gjort är fel och han lider av akut dåligt samvete inför det de utsatt Sascha för. Det är dock möjligt att ställa frågan om han har mer dåligt samvete för att han har våldtagit Sascha eller för att han har missbedömt hur långt Nathan är beredd att gå. I ett försök att döva sitt samvete eller, i en mer välvillig tolkning, göra det rätta och hjälpa Sascha anmäler han våldtäkten, tvärtemot Saschas önskingar och berättarrösten konstaterar att:

[...] det låter, när man berättar det såhär, som en vacker historia på något sätt, mitt i våldet, mitt i allt det skitiga. En berättelse om beslutsamhet och konsekvens, för visst har ju Gusten rättvisan på sin sida; inte Abbe och Annelise och alla andra som anser och alltid kommer att anse att det är ett svek att Gusten sådär bara gick och anmälde till polisen. Och hade med sig kameran med fotografier tagna under övergreppen. [...]

¹⁰⁷ Fagerholm, 2019, s 180f.

¹⁰⁸ Fagerholm, 2019, s 150.

¹⁰⁹ Fagerholm, 2019, s 46.

Ja, en fin och konsekvent berättelse, om att *trots allt* stå för sina handlingar, ta sitt straff och se sanningen i vitögat. Men det är inte så. Allt annat än.

För världen går i bitar.¹¹⁰

I avsnitt 2.3 nämndes Tanya Serisier och hennes tankar kring ”best case scenario” våldtäkter, fall där allting går ”rätt”, där offer och förövare passar in i den existerande uppfattningen om hur de ska bete sig, där det finns entydiga bevis och pålitliga vittnen. Våldtäkten av Sascha Anckar ser på papper ut som ett ”best case scenario”. En av våldtäktsmännen anmäler brottet och avger själv vittnesmål. Kring Gusten uppstår en viss ”dårens diskurs”, definierad av Foucault, där sanningshalten och beviskraften i hans vittnesmål gärna skulle ifrågasättas. Det klargörs att det största problemet är att han verkligen tillhandahåller bevis i form av fotografierna från våldtäkten och att det är dessa som i slutändan leder till rättegången. Dessutom har offret utsatts för omfattande fysiskt våld och tvingas tillbringa tid på sjukhus. Dårens diskurs till trots är det ”en vacker historia”, helt enkelt. I bästa fall skulle offret kanske under tårar förklara att hon förlåter sina våldtäktsmän och förövarna förstår att det de gjort är allvarligt fel och lova att aldrig göra om det men att de med glädje tar sina straff. Ändå faller domarna som de gör, inget egentligt straff utmätts och världen går i bitar. Samma kväll som domarna avgivits försöker Gusten ta livet av sig genom att hoppa från en bro men stoppas av Annelise Häggert. Han blir intagen på en psykiatrisk vårdavdelning och ”ett tillfrisknande kan inledas. En sakta framskridande process. [...] [Som] kanske fortgår än [...]”.¹¹¹ På sjukhuset skriver Gusten en novell där han försöker sätta ord på allt som hänt, men den blir spretig och fylld av metaforer där han inte klarar av att skriva rakt ut om våldtäkten. Senare träffar han Sascha och gör ett försök att be om ursäkt och ta ansvar på allvar, en interaktion som utvecklas vidare i avsnitt 5.3, men hans deltagande i våldtäkten blir något som Gusten fortsätter bära med sig i bakhuvudet och något som han inte kan göra sig fri från.

Gustens roll i berättelsen öppnar upp en intressant problematik. Han är, utan tvekan, en av förövarna i en våldtäkt och det han gör mot Sascha är oförlåtligt. Samtidigt är han van vid att leva i Nathans skugga och göra som Nathan säger, och är på sätt och vis på fel plats vid fel tillfälle. Han skulle knappast ha blivit en våldtäktsman om det inte vore för Nathan och att Nathan skapade tillfället och sedan pressade honom att ”ta för sig”. Gusten är genom berättelsen, trots allt, en relativt sympatisk person och eftersom han är den som fokaliseras mest är det lätt för läsaren att med jämna mellanrum ställa sig på hans sida, till exempel då det blir

¹¹⁰ Fagerholm, 2019, s 138.

¹¹¹ Fagerholm, 2019, s 191.

klart att både Emmy och Saga-Lill utnyttjar honom och leker med hans känslor. Det cykliska berättandet i *Vem dödade bambi?* gör att våldtäkten förr eller senare alltid placeras tillbaka i centrum av berättelsen och läsaren påminns igen om vad Gusten gjort. Samtidigt visas han också som en vanlig ung man som försöker bygga upp en karriär och förhållanden, vilket gör att läsaren om och om igen tvingas ta ställning till sin egen uppfattning om både Gusten och berättelsen.

5.2 Vi berättar i cirklar och vänder blad

Då det talas om kollektiva trauman avses i allmänhet händelser som påverkar en stor folkgrupp under samma tid, exempelvis krig, terroråd och naturkatastrofer, men det kan också vara frågan om ett "smygande trauma", ett uttryck som myntats av Maria Root och som även beskrivs av Brown (1991).¹¹² Inom denna kategori faller bland annat kvinnors, icke-vitas och queerpersoners upplevelser av våld, men även rädslan för och vetskapen om att en när som helst kan utsättas för våld. Brown betonar skillnaden mellan att kunna tänka "det händer inte mig" och "det har inte *ännu* hänt mig".¹¹³ I *Vem dödade bambi?* är det inte frågan om våld eller brott mot en grupp människor i ordets bokstavliga betydelse, utan ett brott mot ordningen i villastan och ett brott mot den sociala sfären. Problemet för en majoritet av romanfigurerna blir inte så mycket den utförda våldtäkten och det personliga trauma Sascha, och i förlängningen andra kvinnor i villastan, utsätts för, utan snarare blir problemet att ett gäng lovande unga män från det övre samhällsskiktet ställt till med någonting som måste hanteras och slätas över med hjälp av PR-strateger. Det riktas missnöje mot Gusten i vilket det existerar en attityd av "att var det där nu *alldeles* nödvändigt Grippe? Vi hade ju kunnat klara av det sådär *between us*, och enligt rykten var det *alldeles på god väg med det*."¹¹⁴ Citatet speglar en typisk "bästa broder"-anda, där framför allt männen i berättelsen gärna håller varandra om ryggen och sopar det hela under mattan. Bland mödrarna i berättelsen kan ett paradigmskifte skönjas, där Annelise Häggert går i spetsen för en äldre skola och en äldre diskurs som bara vill kunna glömma och gå vidare, medan Gustens mamma Angela Grippe, en berömd operasångerska, kommer in från utlandet och driver en modernare feministisk diskurs där hon försöker synliggöra Sascha och hennes trauma. Hon ropar:

¹¹² Brown, 1991, s 107.

¹¹³ Brown, 1991, s 109.

¹¹⁴ Fagerholm, 2019, s 155.

”Se er i spegeln nu gossar!” [...] med en röst som inte bara gick mot strömmen och löste sig ur mammakören, utan ilade genom märg och ben just när man tyckte att man medelst garderingar och resonemang hit och dit – ”offrets karaktär”, ”inte guds bästa barn”, ”en hund i handväskan” – kommit på ett förhållandevis drägligt avstånd från den nakna, obekväma sanningen: Att det var en typisk våldsamt våldtäkt, inklusive misshandel – och att det fanns bilder som bevis på det.¹¹⁵

I de kulturella copingmekanismerna som beskrivs i avsnitt 3.2 beskrivs mytologisering och försvinnande, där den första innebär återberättande av ett skeende tills det antar hanterbar form och det andra innebär ett nedtystande av en händelse, vanligen genom underminering av offrets trovärdighet. I citatet ovan ser vi en kombination av dessa två där återberättandet av offrets, Saschas, karaktärsbrister blir orsak till mytologisering och i slutändan är avsett att åstadkomma försvinnande. Upprepandet av Saschas tillkortakommanden blir som ett slags mantra avsett att rättfärdiga det som hände henne och även att passa in händelsen i ett narrativ som frikänner Nathan, Gusten och de andra. Genom upprepandet och fokus på Sascha istället för på förövarna görs ett försök att, som synes av citatet, skapa ett avstånd till den verkliga händelsen och konstruera ett mer behagligt och lättförståeligt narrativ som i längden kan avfärdas och tigas ihjäl. Istället för att bryta med traditionen och kritisera den existerande makthierarkin tillåts gamla narrativ att återanvändas och reproduceras och utvecklingen inom våldtäktsdiskursen fortsätter att gå i cirklar.

Det klargörs aldrig egentligen hur majoriteten av villastans invånare reagerar på våldtäkten, men i slutändan utses ändå Nathan och Annelise till syndabockar medan Abbe lyckas avlägsna sig från situationen. Vad medierna skriver visas framför allt genom intervjuerna med Annelise och i hennes ivriga förnekande av det skedda, vilket i slutändan gör henne till något av en social paria. Hennes inblandning i medierna kring våldtäkten inleds då hon konfronteras av journalister och blir ”fångad i ett sådant ögonblick [...] Prime time public television, och det är oföreglömligt, blir ett legendariskt klipp som spelas upp oräkneliga gånger och hänger kvar på nätet i årtal.”¹¹⁶ Ögonblicket i fråga är då journalister frågar vad hon anser om att Nathan är inblandad i en gängvåldtäkt och Annelise tappar fattningen och skriker åt journalisterna innan hon knuffar ner kameran i snön. Här brister den noggrant kultiverade överklassbild Annelise har konstruerat kring sig själv, kanske en reaktion på att hon förstår att hennes ställning i samhället är hotad. Efter rättegången återtar hon en del av kontrollen då hon efter de relativt

¹¹⁵ Fagerholm, 2019, s 171.

¹¹⁶ Fagerholm, 2019, s 115.

friande domarna uttalar orden ”Nu ska vi vända blad. Och en vacker dag har vi vänt så många blad att ingenting av det här har hänt.”¹¹⁷ Liksom det första klippet blir det här uttalandet bevingat och legendariskt, något att upprepa och hänvisa till. ”Nu ska vi vända blad” är en spegling av ett yttrande svenska kungen Carl XVI Gustaf gjorde efter att påståenden om hans sexuella utsvävningar publicerats i boken *Carl XVI Gustaf: den motvillige monarken* (2010). Då han ombads kommentera boken svarade han att ”vi vänder blad och ser framåt.”¹¹⁸ Citatet i *Vem dödade bambi?* visar vad förövarnas familjer vill att ska hända, vad målbilden är, men det är inte något Annelise borde ha sagt högt. Efter rättegången tar de övriga familjerna avstånd till henne eftersom hon genom sin klassresa blir någon de kan ta avstånd till och antyda att ”vi är inte som hon, vi tar det här på allvar”. Annelise i sina snövita päls och med sitt stundvis ovärdade språk blir någon att offra i medicirkusen, någon att ”[g]lömma för att komma vidare. Lämna det som lämnas kunde. Så (för att göra en lång historia kort): sluta våra led, exit Annelise som inte gav den utdelning vi hade hoppats. Glömma henne. Vända ryggen till.”¹¹⁹ I slutändan lämnas både Annelise och Nathan kvar i det Häggertska hemmet, Annelise med en cancer som till slut ska ta hennes liv och Nathan som varken börjar studera eller hittar arbete, utan bara stannar kvar.

På familjen Häggerts initiativ anställer förövarnas familjer en mediekonsult som ska hjälpa dem att kontrollera vad som skrivs och sägs om situationen. Alla utom Gusten har dessutom ”dyra advokater”, ytterligare ett exempel på att samhällsklass spelar stor roll i våldtäktsrättegångar – inte bara i förhållande till hur förövaren uppfattas utan även i de ekonomiska möjligheterna till försvar och rådgivning offer respektive förövare har. I och med att tre av de inblandade pojkarna kommer från ekonomiskt välställda familjer har de goda möjligheter att kontrollera både rättegången och det narrativ som sprids. Papporna understryker hur duktiga de unga männen är och hur trist det är att de ska måsta ”[...] gå omkring med **det där?** (Märk ordvalet, något som också började förekomma: ”incidenten”, ”som ett kastmärke” i pannan)”.¹²⁰ De betonar hur pojkarna meriterat sig, framför allt Nathan, och driver överlag starkt narrativet ”unga män med livet framför sig”. Samtidigt går mammorna i spetsen för den smutskastning av Sascha som beskrivs ovan och driver en diskussion som ifrågasätter och underminerar offret. Under rättegången tappar Gusten medvetandet en kort stund och ”[m]ammorna såg tacksamt på

¹¹⁷ Fagerholm, 2019, s 178.

¹¹⁸ Mattias Magnusson & Sofia Ström, ”Kungen: ’Vi vänder blad och ser framåt’”. I *Svenska Dagbladet*, 4.11.2010. <https://www.svd.se/kungen-vi-vander-blad-och-ser-framat> (Hämtat 17.12.2020).

¹¹⁹ Fagerholm, 2019, s 183f.

¹²⁰ Fagerholm, 2019, s 168.

honom”¹²¹ eftersom hans svimning blir ett fysiskt bevis på att processen är omänsklig mot pojkarna och även att pojkarna är känsliga och lider av hela situationen. Medan pojkarna konstruerar sina egna individuella berättelser kring våldtäkten och sina roller som våldtäktsmän, vilket visades i avsnitt 5.1, arbetar deras föräldrar för att skapa ett offentligt narrativ som ska möjliggöra ett frikännande från både allmänheten och rätten. För föräldrarna är det mindre viktigt vad deras söner utsatt en annan människa för och desto viktigare att sönerns, och därmed deras egen, plats i den samhällsliga hierarkin inte rubbas.

Bland överklassfamiljerna i villastan råder en patriarkal hierarki där kvinnorna följer sina mäns ambitioner medan de själva gång på gång plattas till. Draget till sin spets kan Annelises och Abbes äktenskap ses som en våldtäkt i slow motion. Det skrivs inte ut men är heller inte osannolikt att det förekommer element av sexuellt våld i deras förhållande, men det som visas i text är ett konstant pågående övergrepp mot Annelises frihet och självkänsla. Ett resultat av detta blir att kvinnorna i överklasskiktet blir förljugna i samband med Saschas olycka. I en uppvisning av Foucaults utestängningsprocedur förbudet, där de sociala normer som avgör vad som är acceptabla samtalsämnen i olika situationer, tar papporna avstånd från våldtäkten:

[...] på ett personligt om än inte juridiskt plan. Alla de där taffliga detaljerna: sexet, kroppsvätskorna, blodet, känslorna. Allt det där som alltmer obehindrat kunde och skulle kunna – vilket var vitsen att det skulle – föras till kvinnornas sfär: Hela den där *kroppsligheten*.¹²²

Genom att ta avstånd från det kroppsliga, föra över detaljerna till sina hustrur och låta dem debattera det i offentligheten, tvingas fruarna, mödrarna, att ta ställning och att förminska våldtäkten samtidigt som männen inte behöver befatta sig med ”osmakligheter”. Det är troligt att flera av deras äktenskap har inletts under liknande former som Saschas och Nathans och att fruarna i Sascha ser en bild av hur det skulle ha kunnat gå för dem. Om de nu tar ställning för Sascha och känns vid våldet hon utsatts för, tvingas de också kännas vid och ta ställning till sina egna förhållanden och eventuellt acceptera att de själva kan betraktas som offer för patriarkalt våld. Den existerande våldtäktsdiskursen i villastan påverkas alltså i högsta grad av hur den övre sociala klassen behandlar maktförhållandet mellan könen. Våldtäkten av Sascha blir en potentiell brytpunkt där makteliten tvingas till ett ställningstagande och där det finns potential för ett uppbrott i de sociala strukturerna, men potentialen förblir uppfylld. Den existerande diskursen innebär att om Häggerts och de andra familjerna skulle erkänna att det

¹²¹ Fagerholm, 2019, s 175.

¹²² Fagerholm, 2019, s 170.

som hände Sascha är ett problem skulle de också tvingas befatta sig med den bakomliggande maktstrukturen mellan könen och hur den formar och styr även den egna relationsdynamiken. Genom att förvränga och förtiga händelserna kring Sascha reproducerar och förstärker de den existerande diskursen och möjliggör inte bara att eventuella framtida våldtäktsfall döms lika – det vill säga knappt alls – utan också att den patriarkala hegemonin hålls intakt och de mindre dramatiska men mer långvariga övergreppen inom de patriarkalt strukturerade äktenskapen kan fortgå.

På föräldrarnas initiativ skickas pojkarna till Alperna efter rättegången, för vad som på pappret heter gruppterapi men vad som i praktiken är en skidsemester. För föräldrarnas del blir det här ett sätt att visa att de tar ansvar för vad deras söner gjort, de anlitar en dyr kändispsykolog och skickar iväg pojkarna på gruppterapi och kan därefter säga åt både sig själva och andra att de gjort vad som krävs. Dessutom är det bara Nathan som döms till straff, de övriga är frikända och inte ”egentligen” brottslingar. Till och med Gustens mamma, Angela, som dittills talat vitt och brett om vikten av att ta ansvar säger åt Gusten att han ska sluta oroa sig eftersom **”du är ju inte dömd min kära pojke. Du blev ju frikänd!”**¹²³ Våldtäkten och dess efterdyningar blir någonting för omvärlden att sopa under mattan och glömma bort. Det kollektiva traumat av en omskakande händelse faller i skymundan och det öppna samhällseliga såret läker ihop till ett ärr. Våldtäkten blir en enskild och isolerad händelse, en anomali i den idylliska förorten. Genom de narrativ som konstrueras av de inblandade, främst av förövarnas föräldrar, tillåts våldtäktsdiskursen fortgå oförändrad. De gamla makthierarkierna utmanas inte och de sociala praktikerna reproduceras istället för att ifrågasättas. Om flera kvinnor hade stigit fram och ställt sig bakom Sascha Anckar hade villastan kanske tvingats se sig själv i spegeln, i likhet med effekterna av #metoo, men i den här berättelsen står offret ensamt. Kvar blir enskilda individer som inte kan ta sig ur skammen och skulden, som Gusten, eller som blir ensamma med en fruktansvärd upplevelse och inte får utrymme att bearbeta den, som Sascha.

5.3 Vem tystade bambi?

”’... men jag var inte ute efter nån satans rättvisa. Så'n finns inte. Jag ville bort. Han ville döda mig.’ (Sascha senare)”¹²⁴

¹²³ Fagerholm, 2019, s 188.

¹²⁴ Fagerholm, 2019, s 182.

Som konstateras i avsnitt 5.1 och 5.2 konstruerar romanfigurerna i *Vem dödade bambi?* berättelser kring sin inblandning i våldtäkten för att kunna leva med situationen och sig själva. Lika intressant som det som berättas är dock det som inte berättas och vem som inte berättar. I citatet ovan uttalar sig Sascha kort och krasst om både rättegången och själva våldtäkten och uttrycker samtidigt upplevelsen av att det inte finns någon rättvisa att finna i situationen – det som hänt henne kan inte gottgöras utan är något hon kommer att bära med sig för alltid.

Sascha Anckar tillhör de personer i romanen som aldrig fokaliseras. Medan flera kapitel tillägnas henne och hon på många sätt är hela berättelsens knutpunkt kommer varken läsare eller berättare någonsin in i hennes tankar och känslor utan tvingas alltid gå omvägen via yttre attribut och omgivningens reaktioner på henne. I mötet med Sascha påminns läsaren om andra fagerholmsflickor som Diva och Doris Flinkenberg, de finns i hennes utseende som utmanar och upphetsar, de finns i hennes heta skratt och oförskämda tal, de finns i hennes såriga bakgrund och i glittret hon sprider omkring sig. De finns i formuleringar som: ”[s]å kommer hon då som på beställning denna kväll – Sascha, vacker, galen ...”¹²⁵ Liksom Diva och Doris och flera andra flickor i litteraturen kan Sascha placeras i den inom gurlesken använda kategorin ”dåliga flickor”, flickor som står i motsats till de ”duktiga flickorna” och inte följer bud och normer utan rör sig bortom de traditionellt definierade reglerna för flickskap. De kan även gå under benämningen ”skeva”.¹²⁶ Dessa dåliga flickor kan ironiskt nog även liknas vid beskrivningarna av dåliga våldtäktsoffer som bland annat Katarina Wennstam presenterar, det vill säga offer med låg trovärdighet som i värsta fall får höra att de får skylla sig själva för det inträffade.¹²⁷ Straffet för de dåliga flickornas normbrott blir våldtäkten, men i nästan ännu högre grad de farsartade rättsprocesserna och omgivningens fördömande, vilka diskuteras ovan i avsnitt 5.2. Både Sascha och Annelise Hägert har tidvis bott på Grawellska flickhemmet, vilket i omgivningens ögon automatiskt placerar dem lägre i den samhälleliga hierarkin. Annelise har genom tur och ett strategiskt äktenskap stigit på samhällsstegen och utnyttjar sin bakgrund som en intressant detalj och som en inspirerande anekdot att berätta i intervjuer medan Sascha ”lever upp” till Grawellskas rykte genom att festa, stjäla och leva runt. Sascha blir den arketyppiska grawellska flickan och för Annelise antagligen en påminnelse om hur lätt det hade kunnat gå annorlunda för henne själv. Saschas förhållande till sin mamma är inflammerat och obalanserat och förhållandet till pappan är obefintligt. Sascha berättar om ”den som gör de bästa sugjobben

¹²⁵ Fagerholm, 2019, s 149.

¹²⁶ Österholm, 2012, s 113-117.

¹²⁷ Wennstam, 2004, s 279f.

i *Santa Monica med omnejd, möt Mammssen alltså*¹²⁸ och *”Jävla PIMP alltså, fajjan”*¹²⁹ medan föräldrarna själva lyser med sin fysiska och emotionella frånvaro i hennes liv. Den aspekt av Saschas liv som tycks bära på potential för en lovande framtid och möjligheten att bygga upp sitt eget namn är simningen. En av orsakerna till att hon gör slut med Nathan är att hon saknar träningen, som varit det område där hon utmärkt sig och antagligen också varit stolt över sig själv. Efter våldtäkten befinner sig Sascha i en situation där hon saknar stöd hemifrån, där hennes tidigare umgängeskrets är de som utsatt henne för våldtäkten och där samhällets toppskikt vänder sig emot henne. Det blir än en gång i simträningen som hon hittar syfte och mening och det är tack vare den som hon tar sig till USA och ut ur historien.

Katarina Wennstam skriver att: ”Det märkliga med sexualbrott är att utredningen alltid tycks ta avstamp från en uppfattning att offret kanske ljuger. Vad skiljer våldtäkt så mycket från andra brott? Varför finns det alltid ett antagande att hon kanske ljuger?”¹³⁰ Synen på våldtäkt skiljer sig från synen på andra brott på åtminstone två väsentliga punkter. Den första är att det ofta är offret som placeras under lupp och den andra är inställningen till förövarens intentioner. En våldtäktsman kan hävda att han inte insett att hans offer inte ville ha våldsamt sex, att han inte hört hennes nej, eller helt enkelt att han inte avsett att våldta henne. Vid en rättegång utsätts offret för invasiva frågor ”som bara syftar till att sänka hennes trovärdighet – frågor som också indirekt skuldbelägger henne. [...] Vad hade hon på sig? [...] Varför sa hon nej så tyst, varför skrek hon inte? Var hon oskuld? [...] Har hon haft sex med fler än en kille någon gång förr?”¹³¹ Offrets vittnesmål om en våldtäkt räcker i sig inte som bevis utan kräver dokumentation och helst även icke-involverade vittnen som kan bestyrka offrets berättelse. Det räcker inte heller med att presentera fakta utan fakta måste med hjälp av narrativa strukturer omvandlas antingen till en trovärdig berättelse om sexuellt våld eller till en falsk anklagelse.¹³²

I *Vem dödade bambi?* placeras Sascha inte i situationen att inte bli trodd, bevis finns det gott om både i form av fotografier och i Gustens vittnesmål. Däremot drabbas hon av villastans misstycke och beskylls för sin olycka, som visades i avsnitt 5.2. Sascha själv uttalar sig inte om våldtäkten varken i media eller under rättegången och inledningsvis anmäler hon inte heller det skedda, istället har hennes mamma och Nathans pappa gjort upp om ett svartbetalat skadestånd för att allting ska tystas ned.¹³³ Saschas mamma säljer sin dotters tystnad framför allt för

¹²⁸ Fagerholm, 2019, s 145.

¹²⁹ Fagerholm, 2019, s 146.

¹³⁰ Wennstam, 2002, s 193.

¹³¹ Wennstam, 2002, s 191.

¹³² Serisier, 2019, s 210.

¹³³ Fagerholm, 2019, s 202f.

ekonomisk vinning, men potentiellt också för att skydda sin egen position i samhället. Hon gör det tydligt att Saschas tystnad är mer värd än hennes berättelse och placerar Sascha i en position där hon måste välja mellan att anmäla och skada sin familj ekonomiskt eller hålla tyst och släppa hoppet om att rättvisa skulle kunna skipas. Enligt Sascha själv är hon inte intresserad av rättvisa, hon vill bort från situationen och bort från Nathan och det är inte nödvändigtvis sagt att hon ser sin tystnad som en uppoffring. I sista hand är det Gusten som fattar beslutet att anmäla sig själv och de andra våldtäktsmännen och det enda önskemål Sascha uttryckt efter våldtäkten, att få glömma den, ignoreras.

Saschas tystnad är det som i första hand avskriver *Vem dödade bambi?* från vittneslitteraturen. Romanen är i grunden inte en berättelse om ett våldtäktsoffer utan handlar i högre grad om förövare och strukturer. Sascha säger aldrig ”jag var där, jag utsattes, jag överlevde, jag vill berätta.” Hon säger däremot att hon ”vill säga tack, Gusten. Kanske inte nu, kanske inte ännu, men jag vet att jag kommer att vilja göra det så jag säger det nu. Tack för att du gick till polisen.”¹³⁴ På sätt och vis förlöser hon Gusten från en del av hans skuld, den han känner efter att han mot hennes önsknings anmälde våldtäkten, och hon känns också vid den process av helande som hon själv genomgår. Gustens delaktighet i våldtäkten förlåter hon inte. Inom arbetet med kvinnor som utsatts för våldtäkt är det relativt vanligt att kvinnorna vill undvika att definiera sig själva som offer. Det pågår en diskussion kring språket som används kring kvinnor som utsatts för våldtäkt och huruvida ord som ”offer” och ”överlevare” gör mer skada eller nytta.¹³⁵ En liknande kamp kan ses hos Sascha i hennes ovilja att befatta sig med rättegången. Till Gusten säger hon att ”det är väldigt svårt att vara i rollen som offer, vilket inte är detsamma som att säga att jag inte är ett offer.”¹³⁶ Sascha är inte intresserad av att sträva efter rättvisa eller att ta på sig en roll som någon form av kvinnoförkämpe eller att sprida sin berättelse. Enligt henne finns det ingen rättvisa att få, det som Nathan och de övriga gjorde mot henne är oförlåtligt och något som de aldrig kan gottgöra henne för, framför allt inte genom en rättegång som till stor del fokuserar på Sascha själv och där våldtäktsmännen i slutändan knappt bestraffas. Ett vanligt argument för att anmäla är att våldtäktsmannen inte ska kunna göra om det mot andra, men offret har redan utsatts för någonting som påverkar hela hennes liv och hennes känsla av trygghet. För Sascha är det i all sin hemskhet ganska enkelt – Nathan ville

¹³⁴ Fagerholm, 2019, s 202.

¹³⁵ Kaitlynn Mendes, Katia Belisário & Jessica Ringrose, ”Digitised Narratives of Rape: Disclosing Sexual Violence Through Pain Memes”. I Andersson, U; Edgren, M; Karlsson, L & Nilsson, G (red.), *Rape narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.vasa.abo.fi>.

¹³⁶ Fagerholm, 2019, s 200.

döda henne och hon ville komma undan. Då det visar sig att hon överlevt vill hon ta sig så långt från händelserna som möjligt. Saschas metod för att överleva traumat är kanske just att leva med det, att packa ihop sitt liv och sina drömmar och flytta dem till en plats där hon inte behöver höra namnet Häggert igen.

Sist och slutligen är Sascha inte egentligen en central del av berättelsen, trots att hon är stenen som orsakar ringar på vattnet. Nathans instabilitet fanns där redan före henne och hade antagligen exploderat förr eller senare, det var ren otur för Saschas del att hon blev katalysatorn. Saschas mamma gör upp affären kring tystnaden efter våldtäkten och Sascha själv är för utmattad och traumatiserad för att försöka påverka den åt något håll. Gustens skuld känslor får honom att erkänna våldtäkten för polisen och Saschas tankar och känslor spelar ingen roll här heller. Sascha som offer är berättelsens mittpunkt men Sascha som person är i det närmaste oväsentlig. Det narrativ som existerar kring offret i *Vem dödade bambi?* är inte särskilt unikt och säger inget banbrytande om vad våldtäktsoffer går igenom. Saschas narrativ ser ut som följer: flicka möter pojke, flicka och pojke blir tillsammans, flicka lämnar pojke, pojke hämnas, pojke straffas inte, flicka lämnar orten. Det är, om än hemskt, en struktur som upprepats gång på gång i fiktion och i verkligheten. Men i tystnaden kring Sascha uppstår ett annat narrativ som gör berättelsen till något större. *Vem dödade bambi?* är inte en vittnesberättelse och inte en berättelse om våldtäktsoffer utan snarare en berättelse som demonstrerar hur våldtäktsdiskursen i samhället kan reproduceras tack vare individuella berättelser och återskapade patriarkala våldtäktsnarrativ. I berättelsen uppstår ett tomrum där Saschas berättelse skulle ha funnits, vilket tvingar läsaren att skapa sitt eget narrativ kring henne. Tack vare bekantskapen med tidigare offernarrativ är det relativt lätt att föreställa sig Saschas upplevelser, men det tysta narrativet lämnar något suggestivt och ofullbordat efter sig. Oklarheterna kring vad som händer med Sascha efter flytten till USA tillåter läsaren att föreställa sig ett lyckligt slut för henne, där hon blir en framgångsrik tävlingssimmare och kanske lever i ett lyckligt förhållande.¹³⁷ Men lika lätt är det att föreställa sig det slut som föreslås i romanen, Sascha Anckar, neddrogad och död, det brutna offret och den brutna kvinnokroppen.¹³⁸ Romanen blir också en beskrivning av hur effekterna av våldtäkter inte bara berör och beror på offer och förövare utan hur hela samhället blir en del av brottet och hur ringarna på vattnet sprids vidare och vidare tills de täcker allt synligt område.

¹³⁷ Claes Wahlin från *Aftonbladet* framhåller detta då han om Sascha skriver att "[...] hon överlever, till skillnad från både Gustens och Nathans mödrar, som drabbas av dödliga sjukdomar." Wahlin, 2019.

¹³⁸ Mia Österlund betonar "[...] den skändade flickkroppen, gruppvåldtagen, sedermera sönderknarkad och död." Österlund, 2019.

6 Emmy, Saga-Lill och Cosmo – att leva i en lögn

Henrik Ibsen introducerade i pjäsen *Vildanden* (1884) begreppet ”livslögn”, vilket känns passande för *Vem dödade bambi?*. I *Vildanden* förklarar läkaren Relling att han genom att presentera en livslögn för sina patienter kan rädda deras liv. Lögnen tillåter dem att gå vidare i livet, medan mötet med verkligheten skulle döda dem. Då en av de andra personerna i pjäsen talar om ungdomligt ideal kontrar Relling med orden: ”brug ikke det udenlandske ord: idealer. Vi har jo det gode norske ord: løgne.”¹³⁹ I det här kapitlet analyserar jag förhållandet mellan fiktion och verklighet inom *Vem dödade bambi?* genom romanfigurerna Emmy, Saga-Lill och Cosmo, som alla tre på något sätt använder sig av fiktiva narrativ för att ta sig igenom livet. Genom att återberätta verkligheten för sig själv och andra försöker de omforma den och göra den till något de kan hantera. Alla dessa romanfigurer rör sig dessutom i utkanten av våldtäktsberättelsen genom sina respektive förhållanden till Gusten och blir exempel på de beröringspunkter som uppstår kring våldtäktsfall, även för personer som inte känner till dem. De blir delar av de ringar som sprids ut på vattnet efter våldtäkten. Genom deras respektive berättelser tematiseras berättandets oförmåga att göra verkligheten, och traumat, rättvisa.

6.1 En gurlesk slöja över verkligheten

Emmy och Saga-Lill lärde känna varandra efter att Joel, Saga-Lills bror och Emmys pojkvän, dött i en trafikolycka. De ägnar mycket av sin vänskap åt att drömma om vad de ska göra sedan, när de tar sig ut ur och bort från det lilla uppväxtsamhället Gråbbå. Saga-Lill är en storkonsument av ”världslitteraturen” och talar om att livet är ett narrativ, ”berättelsen om något helt enkelt”¹⁴⁰ medan Emmy drömmer om ett liv som ”singsongwriter” (hennes eget ord). Konsekvent närvarande är även Saga-Lills kamera då hon förevigar sitt favoritmotiv – Emmy. Kapitlen som heter ”Bilderna på Emmy” visar deras vänskap och dessa kapitel har samma ton av gurlesk som Sandras och Doris förhållande i *Den amerikanska flickan*. Den gurleska estetiken är en feministisk blandning av femininitet, gullighet och det groteska, det rosa flickrummet kombinerat med sexualitet och våld.¹⁴¹ Fotografierna blir ett sätt för flickorna att förhålla sig till verkligheten och till varandra och även ett avståndstagande från verkligheten. Suddiga närbilder håller världen och dess realiteter på avstånd och tillåter en simplificering av

¹³⁹ Henrik Ibsen, *Vildanden*, 1884. Via Project Gutenberg, 2004. Akt 5.
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/13041/pg13041.html> (hämtat 7.5.2021).

¹⁴⁰ Fagerholm, 2019, s 21.

¹⁴¹ Österholm, 2016, s 100.

komplikerade personligheter. I förhållandet mellan Emmy och Saga-Lill finns det spår och toner av romantik, eller åtminstone förälskelse, som inte kan ta sig uttryck. Vid ett tillfälle släpper Emmy och Saga-Lill ut kaniner som Emmy föder upp och följande scen utspelar sig:

*Saga-Lill skulle fotografera; fotografera Emmy med kaninerna, fånga ögonblicket då burarna öppnas och de skuttar ut i friheten omkring henne (Emmy har bedyrat att de bara lyder henne och det gör de ju inte sen). [...] Allt urartar, och så måste de jaga dem, försöka fånga in [...] de plockar upp de döda och de skadade dödar de (Emmy skjuter dem med gevär, eller vrider nacken av, hon har ett handlag som gör att det går fort och smidigt) [...] Det är totalcornigt, men en fabulösisk bild: Saga-Lill knäpper – Emmy, blicken uppgiven, blodet på händerna, jackan.*¹⁴²

De dödade kaninerna kan ses som ett slags dödad oskuld, på ett plan parallell till titelns dödande av Bambi, men händelsen är också fylld av det gurleska berättandet. Det är de till en början lekfulla fotografierna och det plötsliga allvaret och blodet. Det är Emmy som sjunger medan de slänger kaninkroppar i bäcken och skrattar efteråt. Det är Saga-Lill som tar Emmys hand och tänker att Emmys sångröst är oförglömlig. Den förbjudna flickleken, och kanske även den förbjudna flickkärleken, genomsyrar den här delen av Emmys och Saga-Lills relation. Händelsen med kaninerna kan läsas som ett uttryck för sexualitet och början till ett sexuellt mognande, framför allt ett queert sådant. Inledningsvis hålls sexualiteten instängd, vårdad i det tysta, för att sedan släppas fri med tanken att den går att kontrollera. I mötet med omvärlden tar uttrycken för den egna sexualiteten skada och trycks ner, vilket leder till en känsla av att en själv måste ”döda” sin sexualitet och undertrycka den. Läst på det här sättet blir händelsen en spegling av Emmys och Saga-Lills relation, någonting som spirar och vårdas i samförstånd så länge de befinner sig i Gråbbå, men som tar skada då de flyttar bort och som de båda bidrar till att vidare rasera och förstöra i samband med deras respektive förhållanden med Gusten.

Emmy och Saga-Lill skapar egna narrativ och en egen diskursvärld för att förhålla sig till omvärlden. Deras liv i Gråbbå blir till ett mikrokosmos där de väver sin egen verklighet och konstruerar egna sociala praktiker. Deras diskurs styrs av drömmar om livet efter Gråbbå och ett romantiserande av den vardag de lever i ”- hövolmarna, glittret, rucklet vi härstammar från”.¹⁴³ Maria Margareta Österholm beskriver den här dynamiken hos flickorna i *Den amerikanska flickan* som ”a world of their own, full of desire and imagination” och betonar berättandet som en väsentlig aspekt av flickornas relation.¹⁴⁴ Berättande och återberättande är

¹⁴² Fagerholm, 2019, s 65f.

¹⁴³ Fagerholm, 2019, s 23.

¹⁴⁴ Österholm, 2016, s 99.

ett sätt att bearbeta och förhålla sig till världen och genom berättelserna kan Emmy och Saga-Lill, precis som Doris och Sandra, bygga upp sin relation utan att egentligen behöva namnge den. Fram tills de lämnar Gråbbå kan deras privata diskurs växa fram utan att utmanas desto mer, men då flickorna flyttar ifrån varandra och börjar leva sina respektive liv utanför landsbygden stöter den på brytpunkter och andra sociala praktiker som sätter den i förändring. Dittills har Emmys och Saga-Lills diskurs till stor del byggts upp kring de bilder Saga-Lill tar av Emmy och de gurliska narrativ de skapat med hjälp av dem, men då dynamiken fotograf – modell bryts upp sker också en förändring i deras relation. Det finns inte längre en trygg lins att se på en möjlig attraktion genom utan deras relation skulle kräva ett aktivt och ärligt språkbruk och även en förändring i det språkbruk de lagt sig till med som tonåringar. I både Emmys och Saga-Lills delar av berättelsen finns en tydlig ovilja att ge upp den språk- och diskursvärld som de levt i under tonåren.

Bland annat kanintematiken följer med genom berättelsen om Emmy. Hon studerar smådjursskötsel och arbetar ett tag på en smådjurklinik där en operation av en kanin misslyckas och kaninens hjärta sedan ligger på operationsbordet "[i]nnan det kallnade - bultande kaninhjärta".¹⁴⁵ Senare döper Emmy sin hundvalp till just Hjärta, en hundvalp som hon får i gåva av sin man, Mats, den första julen efter en graviditet som slutat i missfall. Kaninerna återkommer då Emmy arbetar i en djuraffär och Cosmo kommer in och vill fotografera henne med en kanin i famnen: "bilden ska vara en skugga, flickan med kaninen i famnen, en silhuett. [...] Oskuldens död. Vem dödade bambi? Efter en gammal Pistols-låt."¹⁴⁶ Då Cosmo lämnar affären smiter kaninen ur Emmys famn men hon lyckas fånga den innan den rymmer ut ur affären. Hela sekvensen blir en förvrängd spegling av kaninfotografierna som Saga-Lill tar. Emmy är obekvämt framför Cosmos kamera och fotografierna ska fånga oskuld och skörhet istället för den livsglädje som flickorna känner då de släpper ut kaninerna i Gråbbå. Än mer talande är att Emmy den här gången fångar kaninen innan den hinner springa för långt – ingen skadar sig, ingen dör, ingen står med blodiga händer i bäcken. Ändå tycks tillfället med Cosmo lämna efter sig obehagligare minnen än kaninmassakern. Medan kaninmassakern i Gråbbå är en grotesk scen känns den renare och behagligare än fotograferingen i djurbutiken. Medan Emmy och Saga-Lill avlivar kaninerna uttrycker de en agens och handlingskraft, de tar kontroll över situationen även om den är obehaglig. Cosmo i det närmaste tvingar Emmy att sitta modell och trots att scenen i sig är oskyldig – flickan med kaninen i famnen – är det något som känns

¹⁴⁵ Fagerholm, 2019, s 56.

¹⁴⁶ Fagerholm, 2019, s 58.

smutsigt och obehagligt i hela interaktionen. Situationen tvingar fram en falsk skörhet och intimitet och den här gången har Emmy kaninen, sig själv och sin sexualitet tryggt instängda i en normativ vardag.

Även Emmys korta förhållande med Joel, Saga-Lills yngre bror, beskrivs i kaninmetaforer. Emmy och Joel var tillsammans i åtta dagar innan han dog i en bussolycka. ”Joel och hon själv: det var ju ingen historia, de hade knappt lärt känna varandra. Varit tillsammans, försiktigt, legat som två kaninungar tätt intill varandra [...]”¹⁴⁷ Emmy beskriver deras förhållande som något mjukt – ”joelmjukheten” – och det finns en sårbarhet och försiktighet i denna korta inledning på ett förhållande som aldrig blir något mer. Samtidigt ligger förhållandet som en grund för allt det som händer sedan – det är först efter Joels död som Emmy och Saga-Lill lär känna varandra och deras vänskap för dem ut i livet på de banor som de sedan ska följa. Att hennes första pojkvän dör bara en vecka in i förhållandet måste påverka Emmy och hennes anknytning och upplevelser av relationer senare samt är antagligen en bidragande orsak till att hon i mötet med Gusten inte vill att de går in på sina respektive förflutna – vem vill medge att hen har en död pojkvän i bagaget?

Med sin början i förhållandet med Joel kan Emmys relationer ses i kaninmetaforer. Med Joel är det kaninungen, den mjuka, trygga, nyfödda ungen som plötsligt och oförklarligt kan dö. Med Saga-Lill är det vilt och frisläppt och sjudande och glädje i att springa och hitta sin egen styrka, men det är också något som inte överlever kontakten med omvärlden och som förvrängs och slutar i blod och kaos. Deras relation överlever inte utanför Gråbbå och den trygghet de trots allt byggt upp i varandra. Slutligen är det kaninen i djurbutiken och Emmys äktenskap med Mats, det är något tryggt och instängt, ingen blir uppenbart skadad men glädjen blir också något konstgjort och framtvingat, vilket vidareutvecklas i nästa avsnitt.

6.2 Vi berättar för att överleva

Då Emmy och Saga-Lill flyttar från Gråbbå börjar Saga-Lill studera teologi i huvudstaden medan Emmy underhåller sina drömmar om ett ”singsongwriter”-liv samtidigt som hon sommarjobbar på en smådjursklinik och planerar att börja studera smådjurskötsel, ett jobb och planer som senare utmynnar i hennes deltidsarbete i djuraffären. Hon extraknacker genom att sköta om andras hundar och under en promenad träffar hon Gusten. En kort period är Emmy en ung kvinna ”utan berättelse, ingen kamera som fotade henne, kvinnan bara.”¹⁴⁸ Hon sitter

¹⁴⁷ Fagerholm, 2019, s 34.

¹⁴⁸ Fagerholm, 2019, s 29.

ensam i sitt hyrda rum i ett frontmannahus, spelar gitarr och känner sig säker på livet. Men så träffar hon Gusten och han flyttar in i vindsvåningen med henne och de är sinnebilderna av ett ungt kreativt par där Emmy skriver låtar och Gusten pluggar på teaterhögskolan och skriver noveller. De inleder sitt förhållande utan att gå in på sina respektive förflutna. Emmy berättar inte om Joels död och Gusten berättar inte om våldtäkten.

När Gusten träffade Emmy hade allt redan hänt. Men: ingenting av detta berättade han för henne.

Inget alls. Konstigt. De var tillsammans i flera år och ändå berättade han aldrig.

Och samtidigt, helt följdriktigt.

Se dig inte om, här börjar vi. Som på en gemensam överenskommelse.¹⁴⁹

Då Gusten gör ett försök att berätta ”mer om vem han är och sina, hur det nu skulle sägas, ”förutsättningar” avbryter Emmy honom med orden ”Shhh. Vill inte höra [...] Och du vill inte höra. Ingen vill höra.”¹⁵⁰ Deras förhållande byggs upp från ögonblicket de träffas och båda två är tacksamma över att få vara personen de drömmer om att vara istället för den de var förut. Förhållandet blir ett luftslott och en drömvärld som inte klarar av att omfatta kontakt med verkligheten och de konversationer som skulle krävas för en långvarig stabilitet. Det närmaste Emmy kommer att få reda på Gustens roll som våldtäktsman är då Cosmo besöker henne i djurbutiken för att fotografera henne för en presentation av filmen *Vem dödade bambi?*. Det finns en ironi i att bilder på Gustens exflickvän används för att söka finansiering till en film om en våldtäkt som Gusten var delaktig i. Genette påpekar att berättartekniken och fokalisationen påverkar ifall läsaren känner till mer, mindre eller lika mycket som romanfigurerna och Emmys och Gustens förhållande blir en tydlig representation av ett fall där läsaren har tillgång till information som romanfigurerna inte har tillgång till.¹⁵¹

Emmy gör slut med Gusten då hon träffar den avsevärt äldre och framgångsrika Mats Granat, som ska komma att bli hennes make. På sätt och vis blir hennes öde att upprätthålla villastans patriarkala maktstrukturer. Likt Annelise och Sascha placeras hon i en maktdynamik där en äldre och statusmässigt högre man ”räddar” en stackars fattig flicka för att sedan bedra henne och förråda hennes förtroende. Emmy arbetar deltid i smådjursaffären och skriver om sitt liv på bloggen ”EMMY MITT I LIVET”, namngiven efter ett av Saga-Lills fotografier. Bloggen blir en dokumentation inte bara över Emmys vardag utan också över hur hon önskar att hennes

¹⁴⁹ Fagerholm, 2019, s 51.

¹⁵⁰ *ibid.*

¹⁵¹ Genette, 1980, s 161f.

vardag såg ut. Som hon själv säger "[o]nekligen tar man ju i lite ibland."¹⁵² På bloggen blir hon någon som stickar vantar, gör ålprosciutto, stryker lakanen och drömmer om grekisk mat. "Men frågan är ju om det verkligen var en lögn för hon har ju hur bra som helst kunnat se sig stickande, så *potentialen* till sanning fanns där – eller finns (för hon har ganska oavbrutet hållit på sådär)."¹⁵³ Hennes skrivande uppmuntras av Gunilla Gahmberg, något av en kändis inom "bloggosfären", som samtidigt kommer med skvaller om Mats exflickvän och vidarebefordrar vad andra i bekantskapskretsen har att säga om Emmys äktenskap med Mats, alltihop under en slöja av tillgjord välmening. I allt detta hittas det som skaver hos Emmy och det hon försöker släta över bland annat då hon skriver att hon insisterar på att "*få tänka på de små och goda sakerna i livet [...] Göra dem, formulera dem, de små skönne ting [...]*".¹⁵⁴ Genom att välja och manipulera det hon delar med sig av försöker Emmy skapa ett narrativ som hon tycker är dugligt att visa upp för omvärlden.¹⁵⁵ Tidigare drömde hon om att bli "singsongwriter" och levde bohémiskt som fattig konstnär med Gusten, nu är hon i det närmaste en "lyxhustru" och bloggen blir ett sätt att leva upp till förväntningarna från omvärlden och även till de förväntningar hon ställer på sig själv i förhållande till vad hon borde göra och drömma om. Sedan ungdomen har Emmy drömt om att bli "en annorlunda mamma" och tidigt i äktenskapet blir hon gravid men det slutar i ett missfall. I romanens nutid blir hon gravid på nytt och samma kväll som hon upptäcker det berättar Mats att han varit otrogen med sitt ex. Trots detta bestämmer de sig för att försöka få äktenskapet att fungera. Medan allt detta pågår hemsöks också EMMY MITT I LIVET av ett nättroll som lämnar fräcka kommentarer och hävdar att inläggen är fulla av lögn. Trollen tycks känna till lite för mycket om Emmys verklighet och skriver slutligen "*Allt som dig ges kan tas ifrån dig. / Memento mori.*"¹⁵⁶ Vid den kommentaren inser Emmy till slut att det är Saga-Lill som är nättrollet.

Saga-Lill är uppvuxen i en familj som berättar fram sitt liv som en historia. Då hon är 14 år flyttar de från en pittoresk kuststad till Gråbbå, en flytt som de, trots att den sker inom Finland, inom familjen kallar "ut ur Afrika" – en blinkning till Karen Blixen.¹⁵⁷ Familjen har en starkt rotad intern jargong i vilken de romantiserar och fiktionaliserar livet och Saga-Lill lär sig tidigt att konstruera narrativ ur sitt liv. Hon skapar en karaktär av sig själv, någon som passar in i familjens berättelse och som hon kan berätta fram för sig själv. Hon blir "*den där tysta med*

¹⁵² Fagerholm, 2019, s 79.

¹⁵³ Fagerholm, 2019, s 78.

¹⁵⁴ Fagerholm, 2019, s 77.

¹⁵⁵ Genette, 1980, s 27.

¹⁵⁶ Fagerholm, 2019, s 82.

¹⁵⁷ Fagerholm, 2019, s 67.

böckerna, för-sig-själ-varelsen, bokmalen, den fundersamma Ensamma [...].¹⁵⁸ Hennes föräldrar, båda tandläkare, pratar gärna om sin dotter ”med världslitteraturen under armen”. Då hennes bror dör och hennes pappa försvinner iväg till Norge tillsammans med klinikens unga tandsköterska och bildar en ny familj splittras berättelsen och Saga-Lill tvingas in i en verklighet hon inte fått verktyg för att hantera och i efterdyningarna av detta hittar hon in i vänskapen med Emmy. Hos Saga-Lills föräldrar finns en liknande dynamik som den inom familjen Häggert, där pappan i längden inte är intresserad av ett jämlikt förhållande utan söker sig till en kvinna som är yngre, mindre erfaren och står under honom i makthierarkin.

Efter att Emmy gjort slut med Gusten inleder han ett på/av-förhållande med Saga-Lill. Saga-Lill är medveten om att hon är ett tröstpris för Gusten och hon grälar flera gånger med Emmy om att Emmy borde släppa taget om Gusten och låta honom gå vidare istället för att upprätthålla kontakten och fortsätta ge honom hopp om att det ska kunna bli någonting igen. Inför Gusten hänar Saga-Lill Emmy och hennes blogg: ”Den där hemska förljugna bloggen till exempel: HEJ BLOGGEN! IDAG HAR JAG KOKAT SOPPA PÅ EN SPIK! Gaspachon kallnar! Jag dör!”¹⁵⁹ Hon försöker också väcka en reaktion hos Gusten och frågar honom om han inte är arg och vill hämnas, som hon själv gör då hon trollar på bloggen, ”[d]et är väl bara som att – som att allt bara är ord. Ord, ord – [...]”.¹⁶⁰ Saga-Lills trollande blir ett utlopp för den ilska och frustration hon känner inför Emmys förljugenhet och vart deras respektive livsval fört dem. Under en kort period levde Emmy det liv hon målat upp och drömt om i Gråbbå, bohemiskt och konstnärligt. Men sedan gifter hon sig och lever ett utåt sett bekvämt och respektabelt liv – långt ifrån tonåringen som dödade kaniner med sina bara händer – samtidigt som hennes man är otrogen och hon själv skriver ihop förljugna berättelser på sin blogg. Saga-Lill å sin sida har avbrutit studierna, hennes familj är splittrad och hon håller tidvis liv i ett förhållande med Emmys ex, som fortfarande är förälskad i Emmy. Dessutom är hennes mamma sjuk och vägrar envist flytta ifrån deras gamla lägenhet – trots att den redan är såld. Den diskursvärld flickorna levde i så länge de befann sig i Gråbbå har brutit och med den försvinner också den sista trygga kopplingen Saga-Lill har till sitt förflutna. Kali Tal beskriver kodifiering i samband med traumatiska händelser, till exempel att ett syskon dör och ens föräldrar skiljer sig, och hur ett sätt att hantera det här är att låta den narrativa formen bli viktigare än själva innehållet i en berättelse.¹⁶¹ Genom relationen med Emmy kan Saga-Lill betrakta sin familj genom den

¹⁵⁸ Fagerholm, 2019, s 92.

¹⁵⁹ Fagerholm, 2019, s 105.

¹⁶⁰ Fagerholm, 2019, s 107.

¹⁶¹ Tal, 1996, s 6.

dramatiska tonåringens kameralins och lägga mer fokus på berättandet än på händelserna hon berättar om, men som vuxen kvinna tvingas hon fatta beslut och analysera och acceptera de känslor och tankar hon de facto hyser inför det hon gått igenom.

Saga-Lills och Emmys relation och gemensamma diskurs har präglats av ett rått språkbruk och en rak dialog. De har pekat på det fula i världen och i samma andetag svept in det i glitter, och i sina kommentarer på Emmys blogg försöker Saga-Lill misslyckat återuppliva den dialogen genom att kräva Emmy på den ärlighet hon uppvisat i ungdomen. Saga-Lills och Gustens relation ter sig inte som resultatet av två människor som älskar och respekterar varandra, utan snarare som två människor som båda älskar en tredje och i varandra hittar både en olyckskamrat och någon att diskutera den tredje med. Det är också sannolikt att de båda i tysthet ser sitt förhållande som en slags hämnd mot Emmy. På samma sätt som traumaöverlevare kan hantera sitt trauma genom att återberätta det tills det blir till ett förutsägbart narrativ försöker Saga-Lill, Emmy och Gusten i sin lilla triangel återberätta och återuppleva händelser tills de blir hanterbara och förutsägbara. De sitter fast i en slags upprepningstväng, ett återberättande som konstant förstärker deras respektive förljugna traumaidentiteter.

I och med triangeldramat Emmy-Saga-Lill-Gusten uppstår också frågan om vad som skulle hända ifall Gusten berättade för dem att han varit delaktig i en våldtäkt. I kapitlet om Emmy och Saga-Lill är Gusten en biperson och han utnyttjas av båda kvinnorna. Emmy håller kvar honom i sitt liv trots att hon vet att han fortfarande har känslor för henne och Saga-Lill upprätthåller deras på/av-förhållande trots att hon inte verkar så värst intresserad av honom. Ur det här perspektivet är det som läsare fullt möjligt att känna ett visst medlidande med Gusten och att engagera sig i hans liv och förhållanden, samtidigt som romanens uppbyggnad gör att våldtäkten alltid förs fram i centrum igen. Det finns ett hemlighetsfullt mörker hos Gusten som både Emmy och Saga-Lill kan känna igen sig i, trots att de inte vet varifrån det kommer, och det är antagligen detta som drar de tre till varandra. Emmy reflekterar vid ett tillfälle över att det känns som att hon ser ”[...] något [i Gusten] som hon hela tiden på nåt sätt i stunden letat efter. En spricka i honom, eller ett hål – [...]”.¹⁶² Mellan alla tre utvecklas ett traumaband som gör att de inte kommer vidare. De blir fast mellan att veta och inte veta vad de andra gått igenom, vilket också förenar dem – att livet inte blev som de tänkt sig och inte som de velat. Caruth beskriver hur personer kan bli ”bonded in and around their respective catastrophic

¹⁶² Fagerholm, 2019, s 36.

experiences”.¹⁶³ Emmy, Saga-Lill och Gusten rör sig vidare i livet men stampar samtidigt på stället, både i sina relationer och i sin traumahantering.

I romanens sista kapitel är Emmy gravid och har lämnat sin man efter att han tagit ett snedsteg för mycket. Ungefär samtidigt bestämmer sig Saga-Lill för att en gång för alla tömma familjs lägenhet, lämna sin mamma att reda sig själv och för egen del lämna Gråbbå. Hon kör ut ur samhället och tänker på ”*Emmy – hövolmarna, glittret, råttorna, rucklet vi alla härstammar från i rösten. DEN Emmy. Och här nu: impulsen är så stark. Jag kör in till väggkanten, stannar bilen, tar telefonen, jag måste ringa henne.*”¹⁶⁴ Romanen får ett öppet slut, en möjlig öppning för en ny, ärligare relation eller en möjlig återgång till gamla, förljugna mönster.

6.3 Filmtiseringen av bambi

Filmen heter... Vem dödade bambi?

En metaforisk uppställning –

Den där perfekta oskulden –¹⁶⁵

Cosmo Brant, ”An Entrepreneur at Heart”, rör sig genom så gott som alla delar av *Vem dödade bambi?*. Under skoltiden mobbas han svårt av de övriga eleverna, med Nathan som sin främsta plågoande. Han är ”[e]n figur som mot alla odds (han var väldigt mobbad, framför allt av Nathan) besatt en beundransvärd energi och seghet, tokighet, envetenhet redan på den tiden; hade hundra procent entreprenörskap på gång [...]”.¹⁶⁶ Efter en särskilt våldsam incident hamnar Cosmo på sjukhus och då han kommer därifrån har han finslipat sin nya entreprenörspersonlighet och tar på allvar sin plats som joker i hierarkin. Han blir den som skämtar och får andra att skratta, den som är med på nåder för att han har ett underhållningsvärde. Cosmo rör sig i utkanten av den sociala kretsen som Nathan står i centrum för, så även då det kommer till våldtäkten av Sascha. Han är inte en av förövarna, men då pojkarna skickas på terapiresa till Alperna följer Cosmo med eftersom den anlitate psykologen är hans kusin. Då Gusten skrivs ut efter sin tid på en psykiatrisk avdelning är det Cosmo som väntar på honom utanför grinden, redo att berätta allt han missat från de andras terapisesioner. En tid senare, då Gusten och Sascha träffats och pratat och hon berättat att hon ska flytta till USA, visar det sig att Sascha och Cosmo blivit ett par och förlovat sig. Cosmo flyttar till USA

¹⁶³ Caruth, 1991, s 4.

¹⁶⁴ Fagerholm, 2019, s 219.

¹⁶⁵ Fagerholm, 2019, s 55.

¹⁶⁶ Fagerholm, 2019, s 18.

tillsammans med Sascha men kommer snart tillbaka ensam med kommentaren ”[f]analltså hon sa inte att hon var flata.”¹⁶⁷ Deras förhållande blir inget större fokus i romanen och det klargörs aldrig hur seriös relationen är eller hur äkta deras känslor för varandra är. Mest sannolikt är kanske att två personer som båda lidit på grund av Nathan hittat varandra och funnit någon form av tröst, eller en tanke om hämnd, men att Sascha i slutändan inte ville ha något med villastan eller någon därifrån att göra.

Efter allt detta börjar Cosmo planera manuset till filmen *Vem dödade bambi?* som ska handla om våldtäkten i villastan. Medan filmen kronologiskt placeras nära slutet av berättelsen presenteras den för läsaren i ett av romanens första kapitel. Den icke-existerande filmen blir en slags modell för hur berättelsen nystas upp, en del scener berättas ur det perspektiv de skulle ha haft i filmen så att den blir en slags förhållningspunkt för romanens narrativ. Vetskapen om filmen berör både Nathan och Gusten illa och hänger över dem som ett hot. Medan Nathan inte åstadkommit mycket sedan ungdomen har Gusten blivit relativt framgångsrik som mäklare och hans karriär, och hans relationer till Emmy och Saga-Lill, skulle kunna ta allvarlig skada ifall han kopplades till våldtäktsfilmen. Det är också i samband med planeringen av filmen som Cosmo ber Emmy sitta modell för marknadsföringsfoton och på så sätt kopplar Emmy mer direkt till våldtäktsberättelsen – även om hon själv aldrig får reda på det.

Planerna på filmen, och kanske framför allt det faktum att han berättar om den för Nathan och Gusten, blir en sen hämndaktion för allt Cosmo fått utstå under skoltiden. Han är den i bekantskapskretsen som lyckats bäst i livet och har blivit ett namn inom filmbranschen och då han till slut är i en position att slå tillbaka tar tillfället i akt. Filmatiseringen kan också vara tänkt som en hämnd mot Sascha för att hon lämnat honom i USA, eventuellt tänker sig Cosmo att deras förhållande hade kunnat fungera om det inte varit för Saschas historia med Nathan. Kanske ser Cosmo filmen som ett sätt att skipa rättvisa efter att domarna mot Nathan och de andra inte lyckats göra det. ”Oskuldens död” säger han då han talar om filmen, ”[e]fter en gammal Pistols-låt”.¹⁶⁸ Några av raderna i låten ”Who Killed Bambi?” lyder ”Murder murder murder / Someone should be angry / The crime of the century / Who shot little Bambi”¹⁶⁹ och om Cosmo låter sin film inspireras av mer än låttiteln är det tänkbart att han ser filmen som ett försök till upprättelse för Sascha.

¹⁶⁷ Fagerholm, 2019, s 208.

¹⁶⁸ Fagerholm, 2019, s 58.

¹⁶⁹ Sex Pistols, ”Who Killed Bambi”, *The Great Rock ‘n’ Roll Swindle*, Virgin Records, London, 1979.

Cosmos del av berättelsen följer ett tydligt narrativ där han inleder berättelsen som mobbad och i underläge och sedan tack vare intelligens och envishet når framgång och berömmelse. Han spelar sina kort noggrant och konstruerar karaktären ”Cosmo ’fuckin’ Brant” som kan göra guld av både sin egen och andras olycka. Under romanens gång antar han rollen som trickster, han dyker upp i så gott som alla delar av berättelsen och rör upp känslor och skeenden. Han är oförutsägbar och överraskar omgivningen, först med sin motståndskraft, sedan med beslutet om filmen *Vem dödade bambi?* och avslutningsvis genom att lägga filmmanuset på hyllan och på så sätt skona de inblandade från vita duken. Cosmo spelar från början ur ett underläge och han är en av få manliga romanfigurer i *Vem dödade bambi?* som inte våldtar, skadar eller är otrogen mot någon i berättelsen. Det här gör att det är lätt att sympatisera med Cosmo och se honom i ett positivt ljus, men i själva verket finns det flera tillfällen då han inte är särskilt sympatisk. Han tränger sig på under terapisesionerna som hålls för ”skräckfyrklövern”, han planerar att kapitalisera på en av de största tragedier som utspelat sig i villastan, han gör Emmy obekvämt under fotograferingen av marknadsföringsbilder och han använder sig av sina filmplaner för att skrämna Nathan och Gusten.

Den tilltänkta filmen *Vem dödade bambi?* väver sig in i berättelsen om villastan och blir en del av hur våldtäkten och händelserna omkring den skrivs. En bild på Sascha som barn publiceras efter våldtäkten och berättarrösten konstaterar att: ”*naturligtvis, det bara MÅSTE vara så att den här bilden inleder filmen Vem dödade bambi? För också Cosmo har sett bilden, talat om den långt innan hela filmprojektet fanns på riktigt.*”¹⁷⁰ Då romanen väl kommer till kapitlet där våldtäkten inträffar ”behöver man inte särskilt studera manuskriptet till *Vem dödade bambi?* för att förstå att just den här sekvensen, när allt händer, kommer att inte bara finnas med men återkomma om och om igen.”¹⁷¹ Efter rättegången står Gusten utanför familjen Häggerts hus och tittar på Nathan genom fönstret och föreställer sig att han går in och slår till Nathan, men ”det är just det han inte gör. Hur han än framför sig kan se scenen i *Vem dödade bambi? The Movie.*”¹⁷² Cosmo skapar potential för ett narrativ, han ger berättelsen – och även personerna i den – krockar att hänga upp händelsekedjor på. Vetskapen om den planerade filmen ger bland annat Gusten en lins att se på våldtäkten genom och ett sätt att återkalla den och kanske bearbeta, kanske gräva ner sig djupare i den egna skulden. Filmen *Vem dödade bambi?* både finns och inte finns, liksom Schrödingers katt och liksom en traumaerfarenhet. Den blir något som

¹⁷⁰ Fagerholm, 2019, s 144.

¹⁷¹ Fagerholm, 2019, s 162.

¹⁷² Fagerholm, 2019, s 190.

väger mellan det kända och okända och som inte riktigt går att hålla fast. Implikationerna av icke-filmen för berättandet av historien diskuterades mer ingående i kapitel 4.

I slutändan blir filmen om Bambi till intet. Cosmo skickar ett textmeddelande till Gusten och ber honom läsa nyheten, att Abbe Häggert har gått in som sponsor för hans filmbolag och att den nästa stora filmen ska bli en postapokalyptisk actionfilm, ”ett fartfyllt dystopiskt äventyr”.¹⁷³ På en bild på Cosmos Instagram-konto syns Cosmo tillsammans med Nathan i skidbacken, unga, glada och lyckade. Det är underförstått och samtidigt väldigt tydligt att Abbe den här gången har lyckats med det han misslyckades med direkt efter våldtäkten – att köpa tystnad och framgång och tysta ner berättelsen om Sascha Anckar. Efter rättegången är Cosmo den enda som visar något intresse av att berätta sanningen, men i slutändan är det just hans egenskap ”entreprenör at heart” som gör att han istället låter sig tystas av en förtryckare.

Emmy och Saga-Lill rör sig i utkanten av våldtäktsberättelsen och blir en del av Gustens framtid, som ter sig relativt oberörd av hans brott, samtidigt som Gusten minns vad han gjort och vet att den kunskapen skulle kunna förändra hans relationer i grunden. Som motvikt till detta rör sig Cosmo genom berättelsens alla ringar och berör både dåtid, nutid och framtid. Han känner Nathan och Gusten redan före våldtäkten, och är kanske en av de tydligaste varningarna om vad Nathan är kapabel till, han placerar sig centralt i informationsgången under rättegången och den påföljande terapin och upprätthåller kontakten med både Gusten och Nathan. Dessutom befinner han sig under en kort tidsperiod i ett förhållande med Sascha och långt senare nuddar hans och Emmys berättelser vid varandra. Emmy, Saga-Lill och Cosmo visar upp de många beröringspunkterna i en våldtäktsberättelse och hur vetskap eller ovetskap om en våldtäkt i någons förflutna påverkar den relation till och uppfattning om personen som byggs upp. Alla tre är berättare, men de är också förljugna och oförmögna att närma sig sanningen. Saga-Lill berättar genom sina fotografier och med hjälp av de modeller hon lärt sig från sina föräldrar, men hon mister favoritmotivet Emmy och narrativen kan i slutändan inte rädda hennes familj varpå hon gör ett försök att bryta sig fri och lämna Gråbbå bakom sig. Emmy skapar konstant nya roller åt sig. Hon är Joels flickvän, inlindad i mjuk kärlek. Hon är Saga-Lills fotomotiv, suddig och i närbild. Hon kämpar ett kort tag som musiker och blir därefter hemmafru och förljugen bloggare. Ovetandes blir hon omslagsflicka för en våldtäktsfilm och i slutändan är hon gravid och frånskild – kanske den ärligaste rollen hon tagit sig an. Cosmo går från

¹⁷³ Fagerholm, 2019, s 214.

mobbingsoffer till filmregissör med stora drömmar om att berätta sanningen och kanske en gång för alla hämnas på sina plågoandar, men han säljer till slut både sanningen och hämnden. Tillsammans säger de tre romanfigurerna någonting om svårigheten i att berätta det som verkligen var och att vittna utan att förvränga sanningen. Ingen av dem är egentligen beredd att ställa sig upp och säga ”jag var där, jag utsattes, jag överlevde, jag vågar berätta.”¹⁷⁴ De måste anse sig ha ideal som de vill leva upp till – Emmys dröm om föräldraskap, Saga-Lills hopp om att passa in och Cosmos idéer om filmskapande – men de viker sig alla då de står inför mötet med verkligheten och idealen blir, som Relling säger, lögner. Indirekt kan deras narrativ även ses som en kommentar till den konstnärliga processen att återge ett trauma ur det förflutna. Konsten kan vara ett medel för att berätta någonting utan att behöva säga det rakt ut, men genom konsten riskerar sanningen att bli allt för förvrängd för att kunna utläsas.

7 Avslutande diskussion

Min blick på *Vem dödade bambi?* har varit vid och berört flera aspekter av berättelsen olika djupt. I första hand har jag engagerat mig i hur narrativen inom romanen påverkar berättelsen och hur de placerar sig i förhållande till både romanens interna diskurs och den verkliga samtida våldtäktsdiskursen. Områden som kunde fördjupas i framtiden är bland annat intertextualitetens roll, vilken diskuteras nedan, berättarperspektiven, förhållandena mellan föräldrar och barn och även kollektivets roll i förhållande till våldtäkten. I den här avhandlingen har jag strävat efter att göra en inledande dykning i *Vem dödade bambi?* och dess plats i den samtida våldtäktsdiskursen, och på samma sätt som diskursen kan och bör utvecklas ser jag även potential för en utveckling i forskningen kring romanen. I detta avslutande kapitel gör jag först en kort reflektion över intertextualiteten och dess roll i *Vem dödade bambi?* för att sedan sammanfatta avhandlingens analys och diskussion.

7.1 ”Rucklet vi alla härstammar från”

Genom hela Fagerholms författarskap strömmar melodislingor och hänvisningar till andra texter. I *Den amerikanska flickan* är det Melanie Safkas låt ”What Have They Done to My Song Ma” (1970)¹⁷⁵ som svävar genom romanen och i *Vem dödade bambi?* är den självklara referensen Sex Pistols låt ”Who Killed Bambi”. Intertextualiteten varierar från subtil till

¹⁷⁴ Witt-Brattström, 2019, s 8 (e-bok).

¹⁷⁵ Melanie Safka, ”What Have They Done to My Song Ma”, B-sida till ”Ruby Tuesday”, Wessex, London, 1970.

självklar och typiskt för Fagerholm är de parafraserade och felciterade textraderna i kombination med översättningar till svenska.

Den melodi som framom andra slingrar sig genom *Vem dödade bambi* är trots allt inte från Sex Pistols, utan snarare Prinselåten "Sign o' the Times" (1987).¹⁷⁶ Raden "being in a band called the Disciples" upprepas gång på gång i förhållande till Nathans och Gustens relation och är en del av en längre fras i låten, nämligen "at home there are seventeen year old boys and their idea of fun/ is being in a band called the Disciples/ high on crack and totin' a machine gun". "Sjuttonåriga pojkar och deras uppfattning om vad som är roligt" kunde lika bra syfta på de ursäkter som ges då det är frågan om unga våldtäktsmän. Genom att endast använda raden "being in a band called the Disciples" leker Fagerholm mer subtilt med läsarnas associationer till låten och även till termen "the disciples", lärjungarna, vilken drar tankarna till Jesu lärjungar och överlag till grupper av människor som följer en ledare på gott och ont.¹⁷⁷ Låten innehåller exempel på olika potentiella katastrofala händelser och avslutas med strofen "Sign o' the times mess with your mind/ hurry before it's too late/ let's fall in love, get married, have a baby/ we'll call him Nate/ if it's a boy". De avslutande raderna är hoppfulla i låtens egen kontext, men i kontexten av *Vem dödade bambi?* blir de närmast profetiska i samband med de övriga katastroferna i sångtexten. Barnet Nate, Nathan, och i förlängningen hans föräldrar, ligger onekligen bakom många av katastroferna i romanen. Genom romanen förvrids texten och dyker upp i olika sekvenser, men alltid i förhållande till Nathan:

Och hon var med i leken.

Vilken LEK?

Det sägs så.

Vilken Lek?

Ja, de hade ju den här ... *Being in a Bang* [sic], *called the Disciples, high on –*

Nathan dansar.

*Time.*¹⁷⁸

Den bild av Nathan som alltid återkommer är av en ensam tonåring som dansar till Prince i sitt källaratrium. Det är den bild av honom som lever kvar hos Gusten och som även läsaren kommer att förknippa med honom. Det finns något lätt olycksbådande i de scenerna och i hur

¹⁷⁶ Prince, "Sign o' the Times", *Sign o' the Times*, Paisley Parc Records/ Warner Bros Records, Los Angeles, 1987.

¹⁷⁷ Det existerar de facto ett verkligt band vid namn The Disciples som grundades 1986 och därmed teoretiskt sett kan vara vad Prince åsyftar i låten, men det får betraktas som osannolikt eftersom bandet grundades ungefär samtidigt som "Sign o' the Times" skrevs och inte började producera musik aktivt före 1988.

¹⁷⁸ Fagerholm, 2019, s 141.

orden "Nathan dansar" återkommer, en förstärkning av uppfattningen att han kanske inte betraktar det han gjort som särskilt allvarligt utan ser på världen och andra människor som leksaker, placerade där för hans nöjes skull. En annan Prince låt med namnet "Bambi" (1979)¹⁷⁹ citeras inte direkt i *Vem dödade bambi?* men hade mycket väl kunnat bli citerad på grund av titeln och tematiken i låten kan ses som relevant: "I knew from the start/ that I loved you with all my heart/ but you were untrue/ you had another lover and she looked just like you/ [...] I'm gonna show you what it's like to be loved by a man/ Bambi, I know what you need/ Bambi, maybe you need to bleed". Texten stämmer väl in på Nathans förhållande till Sascha – det är kärlek vid första ögonkastet men då hon lämnar honom och han känner sig sviken bestämmer han att hon måste straffas för det. Det är inte svårt att föreställa sig Nathan dansandes till just den låten.

Alla intertextuella referenser är inte musikaliska. Saga-Lills familj berättar för varandra om hur deras flytt från storstan är ett "Ut ur Afrika" narrativ, en referens till Karen Blixens självbiografiska verk *Mitt Afrika* (1937) vars icke-linjära uppbyggnad och melankoliska berättarstil kan anas i Saga-Lills perspektiv i *Vem dödade bambi?*. Då Gusten planerar att ta sitt liv parafraseras Josef Julius Wecksells dikt "På moln stod du" (1860-talet): "*Han hoppar/ ner från bron/ På ett berg stod de –*".¹⁸⁰ Wecksell led svårt av psykisk sjukdom och "På moln stod du" blev hans sista dikt. Det är passande att en parafrasering av den ingår i vad Gusten tror att ska bli hans sista tankar eftersom han dittills har varit intresserad av litteratur, lyrik och dramatik. Det finns en skillnad i vilken typ av referenser som görs i samband med de olika romanfigurerna. Nathan får musiken, Saga-Lill får världslitteraturen och Gusten får den dramatiska lyriken. Cosmo är besatt av "en gammal Pistols-låt". Emmy, i egenskap av "singsongwriter" skriver sina egna låtar och blir intressant nog själv citerad i romanen, i det öppnande citatet som nämns i avsnitt 4.2.

De många om- och felciteringarna och återkomsten av fraser ger läsaren en koppling till verkligheten. Citaten och hänvisningarna tvingar en att stanna upp, och ibland att söka upp, för att förstå och de olika graderna av tydlighet gör att många hänvisningar går förbi vid första, andra eller tredje genomläsningen. Då de väl upptäcks tycks de bara bli fler och fler och trassla in sig i varandra. Det håller läsarna på tårna – att aldrig vara säkra på vad som är hämtat ur den verkliga världen och vad som är Fagerholms egen språkdräkt. Översättningen och omformuleringen av citaten fyller alltid en funktion och påverkar hur de uppfattas, hur de säger

¹⁷⁹ Prince, "Bambi", *Prince*, Paisly Parc Records, Minnesota, 1979.

¹⁸⁰ *Vem dödade bambi?*, s 191.

någonting om romanfigurerna eller tillför någonting nytt till berättelsen. Parafrastringarna blir också en uppvisning av hur återberättande alltid är en förvrängning – om vi inte kan lita på att sångtexterna återges korrekt, kan vi överhuvudtaget lita på berättarrösterna? Hur mycket kan formuleringarna förändras innan innebörden blir en annan? Romanen tycks själv kommentera detta, hur omskrivningar används: ”En våldtäkt är en våldtäkt. Men att säga det, framför allt, ta bort garderingarna skulle bli ett långt projekt. Ställvis omöjligt. Eventuellt misslyckas. För garderingar var vad omgivningen ville ha, och ofta, beredvilligt, erbjöd.”¹⁸¹ Alla i *Vem dödade bambi?* förvränger sanningen och hjälper varandra att göra det. De rör sig genom sina egna och andras narrativ och återberättar de delar som passar dem. Läsaren ser och är medveten om alla de parallella berättelserna och får därmed en viss hjälp i att hålla reda på vad som händer och vem som ljuger, men i slutändan är det en berättelse om förljugna personer intrasslade i snåriga berättelser. Intertextualiteten blir en del av livslögnen i berättelsen, en port mellan verkligheten och fiktionen där läsaren måste fatta beslutet att antingen stanna kvar i berättelsen eller följa trådarna ut i verkligheten och ta reda på varifrån de kommer och vart de leder.

7.2 Bortom det vända bladet

Vem dödade bambi? hör inte till vittneslitteraturen i egentlig bemärkelse, men den är en berättelse om vittnen och den är ett vittnesmål i sig själv. Fagerholm placerar våldtäkten i centrum av berättelsen utan att göra den till berättelsens huvudmotiv. I själva verket blir romanen en berättelse om allt det som existerar omkring våldtäkten, om trasiga familjer och de strukturer som fostrar blivande våldtäktsmän, om utstötta flickor som blir mindre viktiga än samhällets lysande söner och om människor som utan att någonsin ha hört talas om våldtäkten får starka beröringspunkter till den. Att romanen inte kan räknas som traditionell vittneslitteratur baserar jag framför allt på att den inte uppfyller de kriterier Ebba Witt-Brattström ställer upp för vittneslitteraturen, nämligen att den utgår från tesen ”jag var där, jag utsattes, jag överlevde, jag vill berätta om det.” *Vem dödade bambi?* är inte en berättelse om offret Sascha Anckar och hennes personliga narrativ kring sina upplevelser. Det är inte egentligen en berättelse om Sascha överhuvudtaget, hon råkar bara vara på fel plats vid fel tillfälle och eftersom hon är en flicka med en ”för liten hund i en för stor handväska” så är problemet inte att hon blir våldtagen utan snarare att den som våldtar henne är någon som borde ha lyckats låta bli att åka fast.

¹⁸¹ Fagerholm, 2019, s 113.

Monika Fagerholm är känd för sina vindlande berättelser med skiftande perspektiv och icke-linjär kronologi. I *Vem dödade bambi?* är berättarperspektiv och uppbyggnad av stor vikt för konstruktionen av traumaberättelsen. Den kalejdoskopiska romanformen med sina skiftande perspektiv och romanfigurer som speglar varandra visar upp olika sidor av romanens händelser och ger en mångfacetterad bild av de olika aktörerna vid ett trauma. Den brutna kronologin förstärker upplevelsen av ett trauma och romanens tendens att återkomma till samma scener gång på gång och blanda in minnen och citat i romanfigurernas berättelser motsvarar traumahanteringsprocessen. Det icke-linjära berättandet tvingar läsaren att reflektera över de egna förväntningarna på ett våldtäktsnarrativ och hur ett sådant ”borde” se ut och att befatta sig med den snåriga företeelse som ett trauma innebär.

I romanfigurernas bemötanden av våldtäkten syns flera narrativ som är bekanta från verkligheten. Katarina Wennstam beskriver i sina böcker om samhällets syn på våldtäkt tankar från och om både offer och förövare och även på ett bredare plan hur narrativen kring våldtäktsrättegångar ofta ser ut. Bland dessa är det framför allt lätt att urskilja synen på ”bra” och ”dåliga” offer och våldtäktsmän, vilken återfinns i *Vem dödade bambi?*. Sascha är ett ”dåligt” offer eftersom hon har en lägre ställning i samhället än Nathan, är känd för att festa och härja och ständigt utmanar sin omgivning. Dessutom bor hon på flickhemmet Grawellska, som betraktas som ett hem för ”sämre flickor”. Nathan är likväl en ”dålig” våldtäktsman, det vill säga någon som är svår att placera i förövarrollen. Han kommer från ett välställt hem, har en inflytelserik familj och är själv lovande inom idrott och skola. Dessutom är han snygg, någon som inte ”borde behöva våldta för att få ligga”. Våldtäkten sker under en fest och alla inblandade är berusade. Då det pratas om den efteråt försöker bland annat pojkarnas pappor driva narrativet ”den som sig i leken ger får leken tåla”. Mellan förövarnas föräldrar sker en uppdelning av roller där det kroppsliga och emotionella överförs till den kvinnliga sfären. Mammorna ojar sig och talar om vilken sorts flicka Sascha är och att hon ändå får skylla sig själv och hur synd det är om deras pojkar. Samtidigt spelar papporna ut sina ekonomiska kort och hävdar att det är onödigt att låta en incident som den här förstöra framtiden för lovande pojkar.

Narrativen som föräldrarna driver är hårt förankrade i en patriarkal makthierarki och en föråldrad syn på skuld, sexualitet och våldtäkt och genom dem pekar Fagerholm på de patriarkala maktstrukturer som genomsyrar våldtäktsdiskursen. Här demonstreras också hur en tystnadskultur byggs upp och upprätthålls – genom makt och pengar. Abbe Häggert försöker inledningsvis betala Saschas mamma för att tysta ner händelsen och skydda sin familj, men

planen fallerar då Gusten anmäler våldtäkten. Därefter går föräldrarna in för att minska kredibiliteten i Gustens berättelse och de använder sig av utestängningsprocedurer för att minska skadan mot sin egen plats i hierarkin. De utnyttjar också den kollektiva copingmekanismen försvinnande, ett försök att tuga ihjäl ett trauma genom att vägra kännas vid det och genom att vägra befatta sig med offrets berättelse. I männens krets syns den ”bästa broder”-anda som har uppstått då mäns skyddar varandra i samband med våldtäkter och sexuellt ofredande. Bland annat i samband med #dammenbrister lyftes den manliga samhörigheten fram som en viktig aspekt av tystnadskulturen i Svenskfinland.

I mammornas beteende i romanen syns en rädsla som får dem att vända sig emot Sascha. Det är rädslan för att förlora sitt goda rykte, men också en rädsla för att måsta kännas vid det egna traumat ifall de erkänner Saschas. Det här illustreras bäst i speglingen som uppstår mellan Annelise och Sascha där Annelise hör till dem som ivrigast försvarar pojkarna och förnekar Saschas upplevelse, samtidigt som de två delar samma bakgrund och Saschas upplevelse lika väl kunde ha varit Annelises. Trots sina ansträngningar blir Annelise ändå övergiven av Abbe och de övriga i familjegruppen. Hon försöker utnyttja de patriarkala strukturerna för att frikänna sin son, men glömmer att i längden kommer de strukturerna inte att skydda henne mer än de skyddat Sascha. Gustens mamma, Angela, står för en modernare och mer feministisk syn på våldtäktsdiskursen och hon ropar högljutt ut sitt fördömande åt alla som lyssnar. Samtidigt tappar hon intresset och sympatierna för Sascha i samma ögonblick som Gusten blir frikänd – hon nöjer sig med rättens utlåtande och låter kampen stanna av där.

Utöver våldtäktstraumat och blicken på våldtäktsdiskursen ger *Vem dödade bambi?* ett vidare perspektiv på traumaberättelser. Emmy, Saga-Lill och Cosmo blir berättare i högre grad än övriga romanfigurer. Emmy bloggar, Saga-Lill fotograferar och hennes del av berättelsen återges i ett dagboksliknande format och Cosmo skapar filmer. Genom deras förljugna perspektiv på tillvaron kan vi läsa något om svårigheterna i att vittna, och att vittna trovärdigt, och det finns även ett perspektiv om konstens del i traumaberättandet. Genom en konstnärlig lins går det att ta fasta på sådant som annars inte är möjligt att berätta om, som en våldtäkt, ett dödsfall eller en splittrad familj. Samtidigt hotar den förvrängning som oundvikligen uppstår vid varje återgivning att förvanska sanningen tills den blir oigenkännlig. För Cosmos del finns det också något att säga om trauma som kapital – som något säljbart. Hans planer på en filmatisering av våldtäkten och rättegången löper genom hela romanen och bidrar stundvis till berättandet av scener genom manuslika inslag. I slutändan slopar han planerna till förmån för ett lukrativt samarbete med Abbe Häggert.

I traumahantering ingår berättande och återberättande. Till stor del handlar det om att acceptera det förflutna och ta det i besittning – ”jag var där, jag utsattes, jag överlevde, jag vill berätta”. Genom berättandet blir det ohanterliga förutsägbart och i slutändan kanske inte hanterbart men åtminstone möjligt att leva med. Berättandet ger offret makt över sig själv och över sin situation och det kollektiva berättandet kan även uppnå politisk makt, någonting som framför allt blev klart i samband med #metoo. *Vem dödade bambi?* ger oss berättelsen om en specifik, fiktiv, våldtäkt, men det kunde vara vilken som helst. Egentligen spelar det ingen roll vem offret och förövarna är eller i vilken förort det hela utspelar sig. Genom de berättelser som träder fram i romanen pekar Fagerholm på ett samhälle och en samtid som trots en allt öppnare diskussion och en allt mer medveten diskurs ändå trampar kvar i samma spår. I Gustens ånger, Saschas uppgivenhet och Annelises offentliga utspel ser vi de berättelser som finns omkring oss och i jargongen kring rättegången ser vi de rubriker och diskussioner som upprepas kring varje våldtäktsfall. De narrativ som Fagerholm lyfter fram är de samma som vi gång på gång återskapar i verkligheten och som utgör den våldtäktsdiskurs vi lever i och med. Även intertextualiteten och den verklighetsförankring den utgör pekar mot kopplingen till samtiden och till den verkliga diskursen. Våldtäkten finns i centrum av berättelsen, men romanens uppbyggnad gör att dess fokus blir det som händer före och efter. Genom att söka sig genom romanfigurernas förflutna och framtid synliggör Fagerholm de många livsval och livsöden som leder fram till och berörs av våldsdådet mot Sascha Anckar. Traumat blir en brytpunkt i den patriarkala diskursen och en öppning för kritik av dess förtryck. Samtidigt visar romanen att även om det i och med traumat uppstår en vridning i diskursen så är det svårt att i återgivningen helt frigöra sig från de patriarkala strukturerna. *Vem dödade bambi?* utgör i sig själv en förskjutning i hur berättelser om våldtäkt kan se ut och att dessa narrativ synliggörs både i fiktionen och i verkligheten, som i *Rape Narratives in Motion*, visar på en ökad medvetenhet och ett aktivt arbete mot förändring. I den kritiska diskursanalysens anda har vi genom kunskap och medvetenhet om hur våldtäktsdiskursen upprätthålls också möjlighet att förändra de sociala strukturer som upprätthåller den. Annelise Häggert säger att ”en vacker dag har vi vänt så många blad att ingenting av det här har hänt” men handlingen har inget värde om vi inte samtidigt läser bladen vi vänder och tar oss till en plats där ingenting av detta händer igen.

Litteraturförteckning

Primärlitteratur

Fagerholm, Monika, *Vem dödade bambi?* Förlaget, Helsingfors, 2019

Sekundärlitteratur

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996

Emtö, Jenna; Kronholm, Ida; Nyman, Nina; Perera, Ylva & Öhman, Vilhelmina (red.), *Dammen brister*. Förlaget M, Helsingfors, 2018

Foucault, Michel, *Diskursens ordning*. Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Höör, 1993

Johansson, Anna, *Narrativ teori och metod. Med livsberättelsen i fokus*. Studentlitteratur, Lund, 2005

Korsström, Tuva, *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Schildts & Söderströms, Helsingfors, 2013

Kåreland, Lena, "Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*". I Eva Heggstad och Anna Williams (red.) *Omklädningsrum. Könsoverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Studentlitteratur, Lund, 2004

Malmio, Kristina, "Phoenix-Marvel Girl in the Age of *fin de siècle*. Popular Culture as a Vehicle to Postmodernism in *Diva* by Finland-Swedish Author, Monika Fagerholm". I Kirstinä, Leena (red.) *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. SKS, Helsingfors, 2012

Malmio, Kristina & Österlund, Mia (red.) *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. SKS, Helsingfors, 2016

Prince, "Bambi", på *Prince*, Paisly Parc Records, Minnesota, 1979

Prince, "Sign o' the Times", på *Sign o' the Times*, Paisley Parc Records/ Warner Bros Records, Los Angeles, 1987

Safka, Melanie, "What Have They Done to My Song Ma", B-sida till "Ruby Tuesday", Wessex, London, 1970

Sex Pistols, "Who Killed Bambi", *The Great Rock 'n' Roll Swindle*, Virgin Records, London, 1979

Stenwall, Åsa, *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Schildts, Helsingfors, 2001

Tal, Kali, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995

Wennstam, Katarina, *Flickan och skulden. En bok om samhällets syn på våldtäkt*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm 2002

Wennstam, Katarina, *En riktig våldtäktsman. En bok om samhällets syn på våldtäkt*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2004

Winther Jørgensen, Marianne och Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*. Studentlitteratur, Lund, 2000

Witt-Brattström, Ebba, *Historiens metoo-vrål: är jag inte människa*. Norstedts, Stockholm, 2019

Österholm, Maria Margareta, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Rosenlarv förlag, Stockholm, 2012

Österholm, Maria Margareta, "The Song of the Marsh Queen. Gurlisque and Queer Desire in Monika Fagerholm's novels *The American Girl* and *The Glitter Scene*". I Kristina Malmio och Mia Österlund (red.): *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. SKS, Helsingfors 2016, s 99-116

Österlund, Mia, "'A Work You Cannot Explain, Only Experience'. The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm's Novel *Lola uppochner*". I Kristina Malmio och Mia Österlund (red.): *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. SKS, Helsingfors 2016, s 134-154

Elektroniska källor

Andersson, U; Edgren, M; Karlsson, L & Nilsson, G (red.), *Rape narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=5739667>

Andersson, U; Edgren, M; Karlsson, L & Nilsson, G, "Introductory Chapter: Rape Narratives in Motion". I Ulrika Andersson, Monika Edgren, Lena Karlsson & Gabrielle Nilsson (red.), *Rape Narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019, s 1-16.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=5739667>

Astra, "#dammenbrister", 29.11.2018. <https://www.astra.fi/dammenbrister/> (hämtat 21.1.2021)

Belisário, K; Mendes, K & Ringrose, J, "Digitised Narratives of Rape: Disclosing Sexual Violence Through Pain Memes". I Andersson, U; Edgren, M; Karlsson, L & Nilsson, G (red.), *Rape narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019, s 171-197. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=5739667>

Bosseldal, Ingrid, "Recension: "Vem dödade bambi?" – Monika Fagerholm". I *Göteborgs-Posten*, 10.9.2019. <https://www.gp.se/kultur/recension-vem-dodade-bambi-monika-fagerholm-1.18000798> (hämtat 21.12.2020)

Brown, Laura S., "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma". I *American Imago*, vol. 48:1, 1991, s 119–133. <http://www.jstor.org/stable/26304034> (hämtat 8.12.2020)

Finlex, "Kap 20, Om sexualbrott, §1", 27.6.2014. <https://www.finlex.fi/sv/laki/alkup/2014/20140509> (hämtat 18.12.2020)

Ibsen, Henrik, *Vildanden*. 1984. Via Project Gutenberg, 2004. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/13041/pg13041.html> (hämtat 7.5.2021)

Ingström, Pia, "Fagerholm vann med en roman om våldtäkt och tystnad i ett litet kretslopp". I *Hufvudstadsbladet*, 27.10.2020. <https://www.hbl.fi/artikel/fagerholm-vann-med-en-roman-om-valdtakt-och-tystnad-i-ett-litet-kretslopp/> (hämtat 21.12.2020)

Justitiedepartementet, *Brottsbalk (1962:700)*, "Om sexualbrott". https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/brottsbalk-1962700_sfs-1962-700 (hämtat 21.1.2021)

Jämställdhetsmyndigheten, "#metoo", 21.11.2020. <https://www.jamstalldhetsmyndigheten.se/mans-vald-mot-kvinnor/sexuella-trakasserier/metoo> (hämtat 20.1.2021)

- Lagercrantz, Agneta, ”Därför paralyseras de flesta kvinnor vid våldtäkt”. I *Svenska Dagbladet*, 17.2.2018. <https://www.svd.se/frysreaktion-under-overgrepp-forsvarar-psykisk-lakning> (hämtat 15.5.2021).
- Lindholm, Johanna, ”Monika Fagerholm får Tollanderska priset: ’Vi måste hitta ett språk för att prata om svåra saker’”. I *Hufvudstadsbladet*, 5.2.2020. <https://www.hbl.fi/artikel/monika-fagerholm-far-tollanderska-priset-vi-maste-hitta-ett-sprak-for-att-prata-om-svara-saker/> (hämtat 21.12.2020)
- Lindqvist, Marit, ”Storslam för Finland på nordisk prisgala – Monika Fagerholm, Jenny Lucander och Sampo Haapamäki prisade”. *Svenska Yle*, 27.10.2020. <https://svenska.yle.fi/artikel/2020/10/27/storslam-for-finland-pa-nordisk-prisgala-monika-fagerholm-jenny-lucander-och> (hämtat 17.12.2020)
- MacKinnon, Catherine A., ”Where #MeToo Came From, and Where It’s Going”, *The Atlantic*, 24.3.2019. <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/03/catharine-mackinnon-what-metoo-has-changed/585313/> (hämtat 28.1.2020)
- Magnusson, Mattias & Ström, Sofia, ”Kungen: ’Vi vänder blad och ser framåt’”. I *Svenska Dagbladet*, 4.11.2020. <https://www.svd.se/kungen-vi-vander-blad-och-ser-framat> (hämtat 17.12.2020)
- Nordiskt samarbete, ”Monika Fagerholm fick Nordiska rådets litteraturpris 2020”. 27.10.2020. <https://www.norden.org/sv/news/monika-fagerholm-fick-nordiska-radets-litteraturpris-2020> (hämtat 17.12.2020)
- Psykologiguiden, ”Trauma”. <https://www.psykologiguiden.se/rad-och-fakta/fa-hjalp/kris-och-trauma/trauma> (hämtat 26.1.2021)
- Remes, Mikaela & Palmén, Fredrik, ”Brist på samtycke ska definieras som våldtäkt – Anna-Maja Henriksson: Nej ska alltid vara nej”. 7.7.2020. <https://svenska.yle.fi/artikel/2020/07/07/brist-pa-samtycke-ska-definieras-som-valdtakt-anna-maja-henriksson-nej-ska-alltid> (hämtat 21.1.2021)
- Seriser, Tanya, ”A New Age of Believing Women? Judging Rape Narratives Online”. I Ulrika Andersson, Monika Edgren, Lena Karlsson & Gabrielle Nilsson (red.), *Rape Narratives in Motion*. Palgrave Studies in Crime, Media and Culture, 2019, s 199–222. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=5739667>

Svenska litteratursällskapet, ”Monika Fagerholm får Karl Emil Tollanders pris 2020”.
5.2.2020. <https://www.sls.fi/sv/nyheter/monika-fagerholm-far-karl-emil-tollanders-pris-2020>
(hämtat 21.12.2020)

Tidigs, Julia, ”Flickskildraren Fagerholm fokuserar på en gosse”. I *Hufvudstadsbladet*,
10.9.2019. <https://www.hbl.fi/artikel/livet-som-forestallning-eller-att-spela-sitt-liv/> (hämtat
21.12.2020)

Wahlin, Claes, ”Människor och minnen i skärvor”. I *Aftonbladet*, 10.9.2020.
<https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/wPbyo1/manniskor-och-minnen-i-skarvor>
(hämtat 21.12.2020)

Westergård, Anki, ”Cirka 45 000 kvinnor uppger årligen att de utsatts för sexuellt våld –
under en procent leder vidare till fällande dom i Finland, visar uträkning”. Svenska Yle,
12.11.2020. [https://svenska.yle.fi/artikel/2020/11/12/cirka-45-000-kvinnor-uppger-arligen-att-
de-utsatts-for-sexuellt-vald-under-en](https://svenska.yle.fi/artikel/2020/11/12/cirka-45-000-kvinnor-uppger-arligen-att-de-utsatts-for-sexuellt-vald-under-en) (hämtat 9.12.2020)

Österlund, Mia, ”Att vara bambi – eller övergreppskulturens rottrådar”. *Lysmasken*,
8.11.2019. <https://kiiltomato.net/monika-fagerholm-vem-dodade-bambi/> (hämtat 21.12.2020)