

”Ge upp är inte svaret, fucka upp är det”

Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten* lest som
feministisk, intertekstuell metafiksjon

Marianne Fonnaas Nilsen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Humanistisk fakultet
Veileder: Irene Engelstad

Universitetet i Oslo

Høst 2011

”Ge upp är inte svaret, fucka upp är det”

Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten* lest som
feministisk, intertekstuell metafiksjon

Marianne Fonnaas Nilsen

© Marianne Fonnaas Nilsen

2012

”Ge upp är inte svaret, fucka upp är det”: Sara Stridsbergs roman
Drömfakulteten - tillägg till sexualteorin lest som feministisk,
intertekstuell metafiksjon

Marianne Fonnaas Nilsen

Sammendrag

I oppgaven leser jeg Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten – tillägg till sexualteorin* (2006) med en hypotese om at romanen kan leses som en feministisk, intertekstuell metafiksjon som gjennom dens romantiske og selvbevisste bearbeiding av et anarkistisk-feministisk materiale forhandler mellom ulike syn på litteraturens vesen hva angår dens muligheter og ansvar som samfunnsstørrelse. Betegnelsen ”feministisk, intertekstuell metafiksjon” er rettet mot det jeg oppfatter som en vekselvirkning i *Drömfakulteten* mellom problematisering av det å fortelle i allmennhet og det å fortelle og representere en bestemt person og et bestemt materiale, i kontekst av problematiseringer og gjenbruk av motiver og strategier med forbindelse til en radikalfeministisk litterær tradisjon. Målet for oppgaven er å komme fram til en lesning av romanen som kan komme nærmere forholdet mellom det poetiske, det litterært selvbevisste og det politiske uten å redusere teksten verken til et politisk programskrift eller en ikke-politisk størrelse.

Ved å nyttiggjøre meg grunnleggende narrativ teori og å ta utgangspunkt i tekstens terskler og romanens åpning(er) søker jeg en tekstnær forankring for lesningen. Ellers spiller annen litteraturteori, da først og fremst Mikhail M. Bakhtins begrep om polyfoni, en rolle i undersøkelsen av forholdet mellom den dramatiserte forfatterfiguren Berättaren og hovedpersonen Valerie, og jeg trekker veksler på ulike feministisk litteraturteori for å perspektivere noen av tradisjonene *Drömfakulteten* kan ses i sammenheng med. I lesningen av *Drömfakultetens* dialog med *SCUM Manifesto* trekker jeg inn Solanas’ tekst til sammenlikning og nyttiggjør meg også teori og sekundærlitteratur relatert til manifestet.

Til Berit, mormora i furua

Takksigelser

Hjertelig takk til Irene Engelstad for veiledning, engasjement og tålmodighet.

Takk til Åsa for verdifulle innspill, Sonja og Mari for korrektur og humør, Hanna for avisutklipp. Takk til Ida for teknisk hjelp. Takk til Brit, mamma og Morten for oppvartning.

Innhold

Sammendrag	4
Takksigelser	5
Kapittel 1. Presentasjon av prosjektet. Verk, forfatterskap, resepsjon	7
1.1 Innledning	7
1.2 <i>Drömfakulteten - tillegg till sexualteorin</i> . Verk og lese måte	9
1.3 Sara Stridsbergs forfatterskap, <i>Drömfakulteten</i> og feminisme	12
1.4 Hvem er redd for feminismen? Resepsjon og tidligere forskning	22
1.5 Oppgavens deler.....	25
Kapittel 2. Fiksjoner og metafiksjoner. Kildematerialet og fortolkningens problem	27
2.1 Å sitere seg inn og ut av ”det virkelige”	27
2.2 <i>The Misfits</i> , omalfabetisering og kollektivitet	31
2.3 Repetisjoner, Monroe og ”mislykkede” heltinner	36
2.4 Gjen-fortellingen av Solanas-materialet	42
Kapittel 3. Love Valerie. Narrasjon og personportrett	44
3.1 ”År det du eller jeg som berättar?” Beundring, solidaritet og definisjonsmakt i Berättaren-tråden.....	44
3.2 Fortellingens omfavelse. Du-formen og språk-kyss	57
Kapittel 4. En annen slutt? <i>SCUM Manifesto</i> og <i>Drömfakulteten</i>	66
4.1 Valerie Solanas’ <i>SCUM Manifesto</i>	66
4.2 Det kategorisk ikke-kategoriske. <i>SCUM Manifesto</i> i <i>Drömfakulteten</i>	68
4.3 Omdefinering og omvendelse. Valerie-Cooper	73
4.4 ”Mörkerskratt”	79
4.5 ”Håller du min hand när jag dör?” Volden, døden og kjærligheten	82
Kapittel 5. ”Hur hittar jag vägen tillbaka i mörkret?”	93
5.1 ”Jag tror på den som broderar”	93
5.2 For en fri litteratur!	101
6. Litteratur	106

Kapittel 1. Presentasjon av prosjektet. Verk, forfatterskap, resepsjon

1.1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg gjøre en lesning av den svenske forfatteren Sara Stridsbergs (f. 1972) roman *Drömfakulteten - tillägg till sexualteorien* fra 2006. Romanens hovedperson er basert på en historisk skikkelse, amerikaneren Valerie Solanas (1936-1988), forfatter av det radikalfeministiske manifestet *SCUM Manifesto* (1967/68). Gjennom den dramatiserte forfatterfiguren Berättaren, som møter og samtaler med heltinnen Valerie på hennes dødsleie april 1988, iscenesetter *Drömfakulteten* dens tilnærming til det historiske materialet. Ved siden av Berättaren opptrer en fortellerstemme som i sanselige skildringer henvender seg til Valerie, det fortelles i du-form og tett opptil Valeries perspektiv følger og dokumenterer fortelleren livshistorien hennes fra begynnelse til slutt. Ved å inkludere en rekke andre stemmer og tekster i fortellingen utvides romanens forestillingsverden, og det fortalte betraktes gjennomgående fra et metafiktivt ståsted så vel som fra forfatterens samtid. Slik strekker *Drömfakulteten* seg langt utover biografiens rammer, og tilstandsportrettet akkompagneres av et portrett av fortellingens møte med Valerie og materialet. Sammen med Valeries livshistorie forteller romanen historien om selve narrasjonen og dens forutsetninger og beveggrunner.¹

I oppgaven leser jeg *Drömfakulteten* i lys av en påstand om at romanen kan leses som en feministisk, intertekstuell metafiksjon som gjennom dens både romantiske og selvbevisste bearbeiding av et anarkistisk-feministisk materiale forhandler mellom ulike syn på litteraturens og tekstens vesen, muligheter og ansvar som meningsskapende samfunnsstørrelser. Jeg vil nærme meg en indre spenning i teksten, knyttet til dens politiske og litterære selvframstilling og selvforståelse, hvor det politiske ansvarets byrde møter opprørets og forførelsens fryd. Betegnelsen ”feministisk, intertekstuell metafiksjon” er rettet mot det jeg oppfatter som en vekselvirkning i *Drömfakulteten* mellom problematisering av det å fortelle i allmennhet og det å fortelle og representere en bestemt person og et bestemt materiale, i kontekst av problematiseringer og motiver med forbindelse til en ”kvinnelitterær”

¹ Når det gjelder fortelleteoretisk terminologi forholder jeg meg til Petter Aaslestad's innføring *Narratologi* (1999), der han med utgangspunkt i Genette regner med i hovedsak tre narrative nivåer: *fortelling* (den narrative teksten/det fortalte), *historie* (det narrative innholdet) og *narrasjon* (den produserende fortellehandlingen og den reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i) (Aaslestad 2003:27-8).

og en feministisk tradisjon. Målet for oppgaven er å komme fram til en lesning av romanen som kan komme nærmere forholdet mellom det poetiske, det litterært selvbevisste og det politiske uten å redusere teksten verken til et politisk programskrift eller en ikke-politisk størrelse. For å ivareta denne ambisjonen baserer jeg lesningen på analyser av tekstens narrative og poetiske virkemidler, med særlig vekt på metafiktive og selvframstillende trekk og tekstens dialog med andre tekster.² I dette inngår en tanke om et spenningsforhold mellom tekstens bemektigelse av en poetisk stemme og en politisk stemme, som innreflekterer dialogen med det tilgrunnliggende materialet.

Opplevelsen jeg satt igjen med etter mitt aller første møte med *Drömfakulteten* var glede, fryd, forelskelse – en opplevelse som ikke korresponderer med den tragiske livshistorien som fortelles eller innholdet i den feministiske kritikken av patriarkatet som hovedpersonen og hennes *SCUM Manifest* er talerør for. Dette paradokset tar jeg med meg inn i lesningen. Romanens fortelling innebærer en situert problematisering og utforsking av makt, undertrykkelse og eksistensielle spørsmål, og den er samtidig en problematisering av fortellingens, skriftens og lesningens muligheter som kritiske størrelser. Men disse refleksjonene skjer innenfor det som gjennomgående manifesterer seg som en tilsynelatende skamløst selvtilstrekkelig kjærlighetserklæring til det å fortelle, til språket, til litteraturen. Min første leseropplevelse tilskriver jeg dette, effekten av et påtagelig språklig og narrativt overskudd, i kombinasjon med en egenartet fortellesituasjon som romantisk, men ikke friksjonsløst hyller og omfavner fortellingens hovedperson og hennes blick på verden.

Med grunnlag i undersøkelser av tekstens intertekstuelle struktur, Berättaren-Valerie-forholdet, du-formen og personportrettet, og romanens dialog med *SCUM Manifesto* vil jeg argumentere for at (1) romanens fortolkning av det tilgrunnliggende materialet ikke først og fremst henviser til den historiske Solanas og ikke kan tilskrives en ytre feministisk agenda, men fortellemåten og formen relaterer til og problematiserer tilhørighet til en feministisk tradisjon, (2) tekstens sentrering av møtet og dialogen mellom tekster og subjekter skaper en (minst) tostemt fortelling der et etisk, et politisk og et poetisk fortelleprosjekt møtes og der skillene mellom disse overskrides eller ugyldiggjøres, (3) metafiksjonens underliggjøring av

² Metafiksjon innebærer i Hans H. Skeis beskrivelse ”problematisering av tekstproduksjon, av forholdet mellom skriving, tekst og verden/virkelighet.” (Skei 1995:14). Metafiksjon kjennetegnes av ”at den er direkte og (oftest) åpent opptatt av selve fiksjonsskapelsen. Der hvor det å lage fiksjonene, arbeidet med tekstproduksjonen er *hovedsak* snakker vi om metafiksjon.” (ibid.) Med henvisning til Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative*, 1984) framhever Skei dessuten at selvbevisst metafiksjon er en *didaktisk form*: den kan lære oss om diktningens vesen og den sier noe om leserens medproduksjon av teksten. Skei påpeker at ”metafiksjon innenfor seg selv ikke bare inneholder kommentarer til sin status som språk og fiksjon, men også til sine egne produksjons- og resepsjonsprosesser”. (ibid.).

fortolkningen og tekstproduksjonen og et overskudd på narrative og poetiske virkemidler skaper en tekst som unndrar seg en enhetsskapende lesning og danner grunn for en politisk rekkevidde i teksten.

1.2 Drömfakulteten - tillegg till sexualteorin. Verk og lese måte

På *Drömfakultetens* kolofonside fastslås det at teksten ikke er "en biografi utan en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanska Valerie Solanas liv och verk [...]" (Stridsberg 2006). Den såkalte *parateksten* eller med Karin Holters mer talende formulering *tekstens terskler*, "hele den upresist avgrensede 'sone' mellom *tekst* og *utenom-tekst*" (1990:65)³, bidrar gjerne til å dirigere vår lese måte og kan dessuten i analytisk sammenheng gi oss viktig informasjon om en teksts problematikk, både formalt og tematisk. I min tilnærming til *Drömfakulteten* ønsker jeg å lytte til disse signalene og jeg vil til dels la analyser av tekstens terskler og romanens åpning(er) bli referansepunkt i lesningen. Etersom teksten er vanskelig å håndtere, med mange nivåer både innholdsmessig og fortelle teknisk, blir dette og bruk av grunnleggende fortelle teori også et rent praktisk grep, et hjelpemiddel, en måte jeg kan forsøke å innsirkle og yte "den komplekse helheten" rettferdighet uten at jeg som leser forsvinner på veien. Ved å ta utgangspunkt i tekstens ansatser og narrative virkemidler søker jeg en tekstnær forankring for lesningen. Som ansats til min egen lesning lar jeg en kontekstualisering av forfatterskapet og forfatterens bakgrunn som skribent og "litterær aktivist" danne grunnlag for å skissere mulige innganger til forholdet mellom det estetiske og det politiske i romanen og til hvordan den relaterer til feministiske perspektiver og strategier. Ellers spiller annen litteraturteori, da først og fremst Mikhail M. Bakhtins begrep om polyfoni, en rolle i undersøkelsen av forholdet Berättaren/Valerie, og jeg trekker underveis veksler på ulike feministiske litteraturteori for å perspektivere noen av tradisjonene *Drömfakulteten* kan ses i sammenheng med. I lesningen av *Drömfakultetens* bruk av *SCUM Manifesto* trekker jeg inn Solanas' tekst til sammenlikning og nyttiggjør meg også teori og sekundærlitteratur relatert til manifestet.

³ I *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner* (1989) skriver professor i fransk litteratur Karin Holter seg inn i Simons forfatterskap med utgangspunkt i *les incipit*, romanenes åpningssekvenser. Til dette kommer også tekstens terskler, tekstens *begynner-ord*: "tittel, undertittel og epigrafer som teksten skrives – skriver seg – ut fra og inn under." (1990:65). Begynner-ordene fungerer som "tilleggssignaler, som et slags ekstrapustyr som *omgir* teksten, kommenterer den, og dermed dirigerer vår lese måte i bestemte retninger selv før vi begynner å lese romanens åpningssekvens. [...] Sammen med annet, mer eksternt og mer direkte kommenterende teksttilfang, som f.eks. forord, etterord, forlagets/forfatterens presentasjon på omslaget, 'magebånd', genrebetegnelser, etc., utgjør disse tekstelementene det Gérard Genette i *Palimpsestes* kaller *parateksten*" (Holter 1990:65).

Tilbake til *Drömfakulteten*: Boka har en epigraf i form av et Claudia Rankine-sitat: "Hope was never a thing with feathers."⁴ en utitulert prolog (på grensen mellom paratekst og hovedtekst), samt et etterord titulert "Etterord" og signert "Sara Stridsberg, augusti 2005". I etterordet dediserer forfatteren romanen til vår samtids beboere på Bristol Hotel (Stridsberg 2006:360), som er hospiset der Solanas i sin tid døde og navnet på stedet Berättaren møter Valerie i *Drömfakulteten*. Romanens omslag er også interessant som "tekst": det prydes av en collage som kommenterer *Drömfakulteten* både motivisk og formalt, med utgangspunkt i et stillbilde fra filmen *The Misfits* (1961).⁵ I første omgang kan vi merke oss at *Drömfakultetens* paratekst eksplisitt knytter an til andre tekster og aktualiserer forholdet mellom fiksjon og historie: Etterordet plasserer det fortalte i den historiske forfatterens samtid og i en sosialt bevisst sammenheng, mens romantittelen (særlig undertittelens "tilllegg"), epigrafen (et sitat av et sitat) og omslagsillustrasjonen (collage) antyder en skrivemåte som siterer og omorganiser, og på grunnlag av dette bedriver en form for fornyelse eller korreksjon. Alle elementene går i retning av å oppheve tekstens "utenfor" og "innenfor", skiller mellom sjangre og mellom fiksjon og historie.

Romanens hovedtekst er delt inn i fem deler, kalt henholdsvis *Bambiland*, *Oceanerna*, *Laboratorieparken*, *Fabriken* og *Love Valerie*, som igjen er delt inn i korte kapitler, de lengste på fem-seks sider, med kapitteoverskrifter som angir tid, sted og situasjon for det fortalte.⁶ Romanens historie er ikke kronologisk framstilt og fortellingen er scenisk, men likevel opprettes en form for overordnet kronologi, ettersom hver av de fem hoveddelene har hovedfokus på hver deres periode i Valeries liv og følger hverandre kronologisk.⁷ Innenfor de fem delene finnes det jeg ser på som tre forskjellige narrasjonselementer og handlingstråder: *Berättaren-tråden*, som utelukkende består av dramatiserte dialoger mellom Berättaren og Valerie på dødsleiet, *Alfabet-tråden*, som består av seks kapitler som er ordnet etter det engelske alfabetet, A-Z, og som i form og innhold framstår som kommenterende metatekster,

⁴ Sitatet er hentet fra Claudia Rankines *Dont't let me be lonely* (2004) (Stridsberg 2005b:105), og omskriver Emily Dickinsons verselinje "Hope is the thing with feathers" (Thune 2007:10). Claudia Rankine er en New York-basert poet og forfatter, opprinnelig fra Jamaica, og har gitt ut flere diktsamlinger, deriblant *The End of the Alphabet* (1998).

⁵ *The Misfits* er en forfallsromantisk americana-film med Marilyn Monroe i en av hovedrollene.

⁶ Eksempelvis: "Bristol Hotel, 56 Mason Street, Tenderloin District, San Francisco, 25 april 1988, dødsdagen" (16), "Manhattan Criminal Court, New York, 3 juni 1968 häktningförhandling, på natten" (26). Noen ganger angis også en større samfunnsmessig kontekst uten direkte sammenheng med den ytre handlingen: "Ventor, Georgia, sommaren 1945, männen är tillbaka i fabrikena efter kriget" (29). Andre overskrifter, særlig i siste del, spiller mer på emne, tilstand, situasjon eller tematikk: "Att sväva omkring i vetenskaparna I / University of Maryland, 1965", "Amerika, livet är en rättegång" (341), "Aritmetik och surfing I" (331).

⁷ Første og andre del har hovedfokus på barndoms- og ungdomsårene på 1940- og 50-tallet, tredje del tiden som ung voksen fra midt på 50-tallet til midt på 60-tallet, fjerde og femte del de kritiske årene på slutten av 1960-tallet, og det fortelles kun oppsummerende fra årene mellom 1971 og 1988. Samtidig, parallelt, fortelles det om Valerie der hun ligger på dødsleiet i april 1988.

og *Valerie-tråden*, som skildrer Valeries livshistorie gjennom en fortellerstemme som forteller i andreperson og dramatiserte dialoger.⁸ Både iscenesettelse og de fortellende partienes presens skaper simultaneffekt, det vil si at det som fortelles skjer samtidig med at teksten realiseres, men fortellingen er etterstilt. Med korte kapitler, sprang i kronologi og ulike framstillingsmåter framstår komposisjonen som fragmentarisk, mens de fem hoveddelenes kronologi samt kapitlertitlene skaper orden og kontinuitet (boka har dessuten en innholdsfortegnelse bakerst).

Alfabet-tråden innebærer det største bruddet med fortellingens bevegelse fra A til Å. I narratologiske termer kan alfabetene betraktes som akronier i tekstuell utstrekning. Termen akroni betegner segmenter i teksten som er uten tidsreferanser, ikke tilhører selve fortellesituasjonen eller ikke kan plasseres i forhold til omkringliggende begivenheter, ofte i en ordspråklig form eller som enkeltstående postulater (Aaslestad 2003:52). I følge Aaslestad er akronier egnet til å ”gi inntrykk av fortellerens spesielle livsanskuelse (’vision du monde’).” (Aaslestad 2003:52-3). Det fortalte ligger nært Valeries perspektiv også i alfabetene, men de framstår mer som ”organsierte” enn fortalte. En ”anonym”, ikke-dramatisert forteller stadfester og omorganiserer elementer fra det fortalte slik at alfabetene både rekapitulerer, perspektiverer og fortolker historien og narrasjonen. Når jeg kaller alfabetene for akronier er det for å få fram at de befinner seg ”utenfor” handlingen, at det er en overordnet forteller som taler (via en organisering av andres utsagn) og at de på ett nivå ser ut til å kommunisere mer leserhenvendt enn resten av fortellingen. Alfabetene kan forbindes med former som manifest, leksikon eller oppslagsverk, og teknikker som collage og cut-up.

Romanens handling er i hovedsak lagt til ulike steder på sørøstkysten av USA, og historien omfatter Valeries liv fra hun er ca. 9 år til hun dør som 52-åring den 25. april 1988. Foruten Berättaren er de viktigste bipersonene Valeries tre kjærligheter, moren Dorothy, Cosmogirl og Silkespojken.⁹ Det skildres fra dødsleiet gjennom hele teksten, i form av nærgående beskrivelser av en fortvilet og ensom Valerie, hennes kroppslige forfall og en stadig forverret sykdomstilstand – en tilstand som speiles i fortellingens struktur av hallusinatoriske, feberaktige bilder og minnefragmenter. Fortidshistorien omfatter Valeries

⁸ Dialog gjengis aldri indirekte.

⁹ Jeg har kommet til at så mange som 24 forskjellige personer/representanter/figurer/institusjoner er iscenesatt i direkte dialog med Valerie. I tillegg til de jeg har nevnt består rollelisten av Professor Robert Brush, Doktor Ruth Cooper, Sister White, Maurice Girodias, Andy Warhol, Morrisey, Florynce Kennedy, Red Moran, Mrs. Cox, Viva Ronaldo, Ultra Violet (Village Voice), Lilla Portiern, Bartender, Daddy’s favorittflicka Gloria, Hotellportier, Vaktarna, Manhattan Criminal Court, State Supreme Court, Staten, Psykiatriske kliniken og New York Magazine (i dialog med Dorothy).

oppvekst sammen med den drømmende og søtvinsbedøvede moren Dorothy og hennes to menn: faren Louis Solanas, som misbruker Valerie seksuelt, og den voldelige og alkoholiserste stefaren Red Moran. I ungdomsårene treffer Valerie den vakre strandgutten Silkespojken, mer eller mindre narkoman, prostituert og lidenskapelig opptatt av fotografi. Valerie begynner å studere, og tilbringer noen år som psykologistudent, labassistent og forskeraspirant på University of Maryland. Her møter hun Cosmogirl, som blir hennes mentor og sjelelig og politisk allierte blant middelklassestudentene og de mannlige professorene i universitetskorridorene. Både Silkespojken og Cosmogirl forsørger seg gjennom prostitusjon og begge dør i løpet av det fortalte: Silkespojken blir funnet voldtatt og full av dop og sjøvann på stranda, og Cosmogirl tar sitt eget liv etter at hennes dødsdømte mor blir henrettet.

På midten av 1960-tallet reiser Valerie til New York. Her skriver hun komedien *Up Your Ass* og *SCUM Manifest*, inngår kontrakt med forleggeren Maurice Girodias og frekventerer Andy Warhols Fabriken, der hun vekker Andys interesse og forsøker å få ham til å produsere *Up Your Ass*. Etter hvert skranter forholdet til både forleggeren og til Andy, som aldri leser Valeries manus. Valeries livssituasjon forverres gradvis, i 1968 skyter hun Andy Warhol og blir som følge av det innlagt på Elmhurst Psychiatric Hospital. Oppholdet på Elmhurst skildres særlig i tekstens andre del, gjennom dialoger med Doktor Ruth Cooper, og i fjerde del, i samtaler med den fiktive Sister White. Årene etter endt soning skildres kun oppsummerende. På begynnelsen av 80-tallet havner Valerie i San Franciscos horestrøk, Tenderloin District, der hun blir til hun dør.

1.3 Sara Stridsbergs forfatterskap, *Drömfakulteten* og feminisme

Sara Stridsberg står bak en av de mest framtrepende litterære stemmene i den nordiske samtidslitteraturen på 2000-tallet. Hun har gitt ut tre romaner, alle har høstet svært gode kritikker, og hun har også etablert seg som en anerkjent dramatiker. Hun debuterte som forfatter i 2004 med romanen *Happy Sally*, som er løst basert på historien om svømmeren Sally Bauer, den første skandinaven som svømte over den engelske kanal (Stridsberg 2004). For sin andre roman, *Drömfakulteten*, ble Stridsberg tildelt Nordisk råds litteraturpris 2007. *Drömfakulteten* må regnes som hennes gjennombrudd som forfatter i Europa, og er oversatt til flere språk. I mars 2010 utga Stridsberg sin tredje og foreløpig siste roman, *Darling River. Doloresvariationer*, som er skrevet i forlengelse av Nabokovs *Lolita* (1955). Også *Darling River* er blitt svært godt mottatt, den var nominert til Augustpriset 2010 og er oversatt til flere språk. Som dramatiker debuterte Stridsberg i 2006 da hennes første stykke, *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* (en teaterversjon av historien som fortelles i

Drömfakulteten), ble satt opp på Dramaten i Stockholm. I 2009 var hun aktuell med stykket *Medealand*, en omdiktning av Euripides' *Medea* om myten om Jason og Medea.¹⁰ Ellers har Stridsberg også gjort flere oversettelser til svensk, blant annet av den britiske dramatiker Sarah Kanes *Blasted* (1993) (*Bombad*, 2006), og ikke minst av Valerie Solanas' *SCUM Manifesto* (*SCUM Manifest*, 2003).¹¹

Selv en overflatisk presentasjon av forfatterskapet som denne, antyder en rød tråd i Stridsbergs forfatterskap: Samtlige utgivelser forholder seg fortolkende til andre tekster, hva enten det er i form av historisk/biografisk materiale (*Happy Sally*, *Drömfakulteten* og *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika*), en litterær skikkelse (*Darling River*), eller en litterær myte (*Medealand*). Selv om *Drömfakulteten* finner sitt materiale i den historiske virkeligheten, gir den ikke inntrykk av å ha pretensjoner om å være en tradisjonell realistisk, biografisk fiksjon. Likevel har forholdet til det litterære og det biografiske forelegget stor egenbetydning her – større enn i Stridsbergs andre verker. *SCUM Manifesto* har en sentral posisjon som tekst i teksten i *Drömfakulteten*, og både voldsimperativet og fortolkning av manifestet diskuteres på et eksplisitt nivå i romanen. *Drömfakulteten* henviser ikke minst også til en rekke andre tekster og skikkelser (utover Solanas-materialet), og romanen framhever dens egen fortellehandling på en måte som gjør at fortolkningsprosesser i det hele tatt framstår som en svært viktig del av romanens problematikk, tematisk og formalt.

Drömfakulteten er eksperimentell fortelleteknisk og dialogene mellom Berättaren og Valerie markeres som hypotetiske og ”virkelighetsoverskridende”, noe som tydelig etablerer et selvrefleksivt nivå. En viktig konsekvens av disse direkte dialogene, på handlingsnivå, er at hovedpersonen selv får funksjon som en medforteller. Dette vitner blant annet om at fortellingen reflekterer over dens anvendelse av det tilgrunnliggende materialet, noe som via tenkning omkring forfatterfunksjonen og litteraturens forhold til virkeligheten kan peke i retning av tematiseringen av litteraturens samfunnsrolle. Hovedperson og medforteller Valerie skildres som opposisjonell i sitt samfunn, men også overfor tekstens framstilling av henne, for eksempel ved at hun gjennomgående motarbeider enhver illusjon om mulighet for objektiv narrasjon og historieskrivning. Valeries skepsis overfor den narrative struktureringen

¹⁰ Stridsbergs dramatikk publiseres i bokform januar 2012, i en samling med tittelen *Medealand och andra pjäser* (Albert Bonniers förlag), der også det nyskrevne ”Dissekering av ett snöfall” inngår.

¹¹ Stridsbergs Solanas-oversettelse var den første til et skandinavisk språk, og med denne, *Drömfakulteten* og teaterstykket er det ikke urimelig å tilskrive Stridsberg mye av æren for det som finnes av interesse for Solanas' manifest i Norden i dag. En norsk oversettelse av manifestet, ved Marianne Røise Kielland, kom i 2009. Så nylig som seinhøsten 2011 skapte *SCUM Manifesto* en viss debatt i svenske medier, i forbindelse med at en teaterproduksjon av teksten skulle vises for elever i videregående skole. Se ellers Harrison 2007, ”’Sometimes the Meaning of the Text is Unclear’: Making ‘Sense’ of the *SCUM Manifesto* in a Contemporary Swedish Context” for perspektiver på *SCUM Manifesto* som katalysator for offentlig debatt.

av hennes livshistorie settes slik i forbindelse med skepsis overfor overgripende, sannhetshevdende narrativer om samfunn og menneske. Samtidig framstiller teksten Valerie som en utopist og språkets tøyelighet blir for Valerie noe som muliggjør at mektige, undertrykkende strukturer kan opprettholdes i samme stund som det danner grunnlag for potensielt undergravende kunstnerisk virksomhet. I møte med virkelighetens brutale realitet blir det imidlertid i økende grad vanskelig for hovedpersonen å forsvare kunsten som revolusjonær størrelse. Mot en tematikk av tro og tvil på den politiske litteraturens muligheter, nærmer teksten seg også *SCUM Manifestos* voldsimperativ og hovedpersonens voldshandling.

Før Stridsberg fikk sin debut som romanforfatter og dramatiker, virket hun som frilansskribent og kritiker, og var redaksjonsmedlem i det svenske, feministiske kulturtidsskriftet *Bang*. Stridsbergs tekster i *Bang* er ofte polemisk stemte hybrider, de befinner seg sjangermessig et sted mellom litterært essay, satire og kommentar, hvorav flere bruker Solanas-skikkelsen og *SCUM Manifesto* i tematiseringer av en lengsel etter en kvinnelig kaoskraft, i en subjektiv, ekspressiv-poetisk stil. Med tanke på både motiver, fortelleholdning og stil er det nærliggende å trekke en linje bakover fra *Drömfakulteten* til tekster som for eksempel den bejaende ”Craving Valerie, craving SCUM” (2002) og den siterende og collage-aktige litteratur- og kulturkritikken ”Pomperipossa och jag” (2003), hvor stereotyper i eventyrets fortellinger sammen med moderne populærkulturelle ikoner brukes på alternative, subversive måter uten samtidig å gi avkall på et forførende, fantastisk univers.

Til disse tekstene kan vi også føye Stridsbergs forord til hennes Solanas-oversettelse, *SCUM Manifest* (Stridsberg 2003a), en presentasjon som blant annet overtar visse trekk fra dens objekt, manifestet. I litterære vendinger skildrer og synliggjør forordet manifestets effekt på leseren, og språket og stilen i forordet forsterker og belyser performativt momenter i manifestet og i fortolkningen av det. Et element er at forordet framhever og dyrker selve den tilstedeværelsen som manifestet (også som sjanger) karakteristisk krever av leseren og lesningen, noe jeg finner interessant med tanke på *Drömfakultetens* gjenbruk av nettopp denne teksten. Dette er også interessant med tanke på det jeg oppfatter som et tilbakevendende motiv i *Drömfakulteten* og i forfatterskapet ellers: det gjensidige møtet og smitteforholdet mellom tekster og mellom tekst og leser.

Både *Bang*-tekstene og forordet til manifestet presenterer ikke minst Valerie Solanas og *SCUM Manifesto* som forbilder eller allierte, noe *Drömfakulteten* kan sies å spinne videre på (på et uttalt nivå ved forfatterfiguren Berättaren som en beundrer). Tekstene skildrer Valerie på en måte som særlig framhever at hun genererer en *holdning*, en væremåte, en vilje

og lyst. I forlengelse av dette tilstrebes et smitteforhold mellom fortolkningen og fortolkningsobjektet, mer enn at Valerie tildeles posisjon som emblematiske feminist. Selv om *Drömfakulteten* er en biografisk fiksjon som dveler ved et beundringsmotiv, framstiller den ikke hovedpersonen som et feministisk forbilde i ”tradisjonell” forstand.¹² Samtidig er det fiksjonen om Valeries påvirkningsevne, hennes effekt og virkning på den som møter henne som framheves. I lesningen av *Drömfakulteten* er jeg opptatt av nettopp dette, framheving av evnen som møtet mellom tekst og leser (i alle varianter, også innenfor den enkelte teksten og som møter mellom tekster) har til å generere spørsmål, andre og nye forestillinger og fortellinger.

Arbeidet til den feministiske, litterære sammenslutningen SKAM er også relevant for perspektiver på sammenhenger mellom det litterære og det politiske i *Drömfakulteten*. SKAM har blant annet publisert tre litterære manifeste (2002, 2003, 2004) hvor utfordring av et patriarkalt hegemoni i litteraturen og litteraturkritikken er gjennomgangstema, ispedd klart formulerte kjønnspolitiske synspunkter.¹³ SKAM oppretter en tydelig forbindelse til Valerie Solanas’ *SCUM Manifesto*, ikke bare gjennom lydlikhet i navnet (skam/scum [skΛm]), men også i måter å fremme kritikk på, for eksempel gir SKAM ny konnotativ betydning, en opprørsk ”positiv” valør, til ordet *skam* (blant andre ord som vanligvis anvendes pejorativt eller negativt ladet: hovmod, selvopptatt, barnslig, privat osv.), på tilsvarende måte som Solanas gjør med ordet *scum* (og flere) i *SCUM Manifesto* (Solanas 2004). SKAM aktualiserer gjennomgående et dobbeltbunnet karnevalistisk fellesskaps- og søstersolidaritetsmotiv: ”Allt har skett i flockens, skrattets, lekens, sorgens och smutsblondinens namn.” (Hallström og Tunedal 2005). Framheving av en Solanas-arv er kanskje lesbart som del av en omgripende feministisk tradisjon for gjenopprettingsprosjekter, men enda mer som en aktiv gjenbruk av historien, som ser ut til å henvende seg til og revitalisere idealer og kunstpraksiser med utspring i 1970-tallets nyfeminisme, og 1980- og 90-tallets reartikulering av disse.

En utgave av det svenske tidsskriftet *Lyrkvännen* som SKAM var invitert gjesteredaksjon for (nr. 5/2005), henter fram kollektivteksten, felleserfaringen og søstersamarbeid som litterært motiv og kritisk og litterær strategi. SKAM bidrar selv i nummeret med ”ett så kallat minnesarbeid”, presentert som ”en samling djupt privata, gränslöst självpupptagna, otuktade, brännheta texter som flätar sig kring varandra” (Hallström

¹² For eksempel som i Åsa Mobergs portrett av Simone de Beauvoir i *Simone och jag* (1997) eller i Toril Mois *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til* (1995), begge tekster der forfatterens personlige forhold til den biograferte tematiseres (da spesielt i den førstnevnte, hvor det er det som er hovedemne).

¹³ Som for eksempel ”Hur kan vi skriva, hur kan vi leva när porr och prostitution finns?” (SKAM 2002:33).

og Tunedal 2005).¹⁴ Ifølge litteraturviter Amelie Björcks essay om ”minnesarbeidet” er det inspirert av en metode skapt av den tyske sosiologen Frigga Haug (som Karin Widerberg introduserer på svensk i *Kunskapens kön*, 1994), som går ut på at medlemmer i en kvinnegruppe ut fra valgte emner skriver ned erindringsbilder i tredjeperson, for så å assosiere omkring hverandres minner og gjøre hverandres utgangspunkt til sitt eget (Björck 2005:23). Tanken er at en derigjennom vil blottlegge samfunnsmessige normer, men også bli bevisst det Widerberg kaller ”den erfarenhetsbaserade handlingskraft kvinnor positioneras att dela” (Widerberg, sitert i Björck 2005:23).

Haug metode knytter an til metodiske og etiske refleksjoner over forskerens rolle, spørsmål om nærhet/avstand til emnet og subjektivitet/objektivitet i vitenskapene. Målet er å gi den ”kvinnelige subjektiviteten” vitenskapelig legitimitet, noe som ”förutsätter en uppdaterad syn på närhet, där närheten mellan subjekt och objekt inte omöjliggör stringent forskning, utan möjliggör den enda typ av ’objektivitet’ som är kompatibel med en ickeessentialistisk världsbild.” (Björck 2005:24). Tanken er altså at den situerte kunnskapen, som produseres ut fra en tydelig formulert og innlevende posisjon, skal kunne muliggjøre ”en spaltvis nästan-objektivitet.” (ibid.).¹⁵ I SKAM-teksten framstår dette gjenfortolket som en bekjennelseslitterær og (litteratur)historiografisk metode hvor multipliserte selvbiografiske fragmenter gjeninnsetter, utforsker og omskriver motivet om en kvinnelig, erfaringsbasert intersubjektivitet. På samme måte som Haugs metode opponerer mot distanse mellom forsker og forskningsobjekt som en forutsetning for vitenskapelighet, opponerer det litterære minnearbeidet mot distanse mellom forfatter og verk som forutsetning for litterær kvalitet. Ved at dette reaktualiserer 1970-tallets bekjennelseslitteratur, gjenerobring og oppvurdering av det ”kvinnelige” og det ”private” (sett på som noe som fortsatt er tabuisert eller marginalt, jf. Hallström og Tunedal ovenfor) gis den kvinnelige fellesbiografien og intersubjektiviteten en historie, og minnearbeidet blir også et våpen mot glemselen, det gis posisjon som del av en kontinuerlig, parallell og ”tverrfaglig” feministisk historiografi.

¹⁴ Stridsberg bidrar også med en egen tekst i nummeret, ”Hope was never a thing with feathers”, om kunstneren Mary Kleins inverterte hatter (Stridsberg 2005b:105), dessuten har hun en polaroidfoto-serie med referanse til kunstneren Tracey Emin. Det finnes Emin-referanser også i *Drömfakulteten*.

¹⁵ Det kan med Irene Iversen påpekes at det i dag er ”et allment akseptert synspunkt i moderne humanistisk og samfunnsvitenskapelig vitenskapsteori at all forskning vil være preget av den tiden og det ståstedet som det forskes ut fra. Vi snakker gjerne om at forskeren både er *deltaker* og *tilskuer* i det som utforskes.” (Iversen 2002:9). Frigga Haugs metode går inn i et vitenskapsteoretisk felt også med linjer i retning av det Toril Moi med en generell formulering kaller postmoderne skepsis overfor objektiv kunnskap, og et ’teoretisk paradigme’ basert på påstanden om at all kunnskap er ”situert eller ’lokalisert’, knyttet til bestemte subjeksposisjoner, innfiltrert i forskjellige makt-, undergravings- og motstandssammenhenger.” (Moi 2000:91). Moi påpeker at det ikke er noe spesielt feministisk ved problemstillingene dette medfører for teoretisk og vitenskapelig praksis, men at feministene ”gjorde spørsmålet om forholdet mellom subjektivitet og kunnskap sentralt i moderne teoridebatt lenge før det ble et moteriktig, postmoderne emne.” (Moi 2000:94).

En slik problematikk kan se ut til å være til stede også i *Drömfakulteten*, både i historien den forteller om Valerie og i selve fortellehandlingen. Forfatterfiguren Berättaren, som går i direkte dialog med en gjenstridig hovedperson gestalter en innlevende leseposisjon og søker motiv nærhet til objektet. Videre manifesteres tekstens fortellende subjekt i en identifikatorisk henvendelse til et du (Valerie), en henvendelse som parallelt ”leser” andre tekster og aktiviserer dem i sin egen diskurs og uttalte fortolkningsaktivitet. Forfatterfiguren Berättaren og bruk av andrepersonspronomen i fortellingen demonstrerer en holdning som ser ut til å ville ivareta og nærme seg objektet som et selvstendig subjekt, noe som lest i feministisk kontekst er nærliggende å forbinde med den situerte kunnskapen gjenfortolket som et litterært motiv.

Nærheten og lojaliteten er viktige motiver i romanen, men konfliktene mellom Berättaren og Valerie kan leses som del av at teksten samtidig problematiserer en risiko for at intimiteten og identifiseringen med objektet for fortellingen kan oppsluke og objektivere den andre. Valerie, konstant skrivende og *turning tricks*, beskrives som en opprørshistoriens og litteraturhistoriens paria, slik hun og manifestet befinner seg

utanför den andra vågens kvinnorörelse, utanför The New Left och Women's lib, långt utanför den feminina mystiken och feministiska glamourflickor och Vietnamrörelsen. (Stridsberg 2006:212)

Valerie og Cosmogirl hylles og hyller hverandre som ”Amerikas första intellektuella horor”, og Valerie ”är författare till den enda text som är värd att läsa, *SCUM Manifest*” (ibid. 212). Valeries status som fremmed i sitt samfunn tilskrives på et grunnleggende nivå det kvinnens status som den Andre¹⁶, men som er særlig virksomt i kraft av hun er representert som prostituert, lesbisk og anarkistisk, autonom og separatistisk ”manshatere”, og slik gjennomgående utfordrer sin samtids normer for seksualitet, kjønn og identitet, og ugyldiggjør et feministisk så vel som et kvinnelig kollektiv. Kanskje fortsetter iscenesettelsen av Berättaren dette gjennom å tematisere det kvinnelige subjektets og feminismens forhold til andre Andre. Framstillingen av Valeries utenforskap lader teksten med noe som framstår ikke bare som solidaritet, men fascinasjon for dette fremmede, for Valeries radikale *forskjell* som en kaoskraft, hennes intellektuelle ”rännstensinstinkt” som et forstyrrende moment overfor kollektivet som idé og historieskrivingen som en kollektiv erindring.

¹⁶ Som for eksempel hos Luce Irigaray, der kvinnen ikke kun er Den andre slik Simone de Beauvoir viste, men spesifikt *mannens* Andre, hans negativ eller speilbilde (Moi 2002:133). Det er en slik Andre Solanas harselerer med i *SCUM Manifesto*.

Valeries outsiderrolle og hennes intellektuelle og kunstneriske begavelse (forsker og forfatter) framstår som viktig for Berättarens og tekstens fascinasjon og beundring. Forfattermotivet utgjør sammen med Valeries outsiderrolle et viktig element i fortellingens portrett av hovedpersonen og hennes identitet. Spørsmålet ”Varför slutade du skriva?” er blant de uttalte ”centrala frågor i romanen” (Stridsberg 2006:213), og et viktig manifestsitat i romanen er det som sier at kvinners oppgave ”är att forska och upptäcka världen, att lösa problem och uppfinna och skoja och göra musik, att skapa en magisk värld. Varje kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra och att meningen med livet är kärlek” (ibid.:356)¹⁷. Ved å undersøke forbindelseslinjer mellom romanens lesning av *SCUM Manifesto* og framstillingen av Valerie og hennes historie vil jeg forsøke å lese fram en sammenheng mellom dette skapende kjærlighetsbudskapet i manifestet – fortellehandlingen som en omfavning av Valerie og romanens metafiksjonale refleksjon.

Når forfattermotivet repeteres i forfatterfiguren Berättaren, blir romanen en forfatterfiksjon både på fiksjonsnivå og metafiksjonsnivå. På den ene siden ser teksten ut til å avmystifisere forfatterens posisjon, og på den andre siden til å dyrke den, i kraft av å framstille Valerie som en kunstnersjel, et geni. Ser vi dette i sammenheng med Valeries marginale posisjon kan teksten kanskje leses som at den framhever et kritisk, overskridende og selvlegitimerende moment i den marginale eller *eks-sentriske* posisjonen (Iversen 2002:48), noe som taler med en forskjellsfeministisk tradisjon som identifiserer subversiv kunstnerisk praksis med en positivt vurdert marginalitet (Suleiman 1990:17).¹⁸ Jeg vil undersøke hvorvidt tematiseringen av forfatterrollen dermed kan ses i forbindelse med en oppheving av et skille mellom politisk aktivisme og kunstnerisk praksis, noe som kan være

¹⁷ At Berättaren direkte kommenterer romanprosjektets problemstillinger (i fiksjonen henviser ”romanen” til Berättarens bokprosjekt om Valerie) og beveggrunner, er et tydelig eksempel på at romanen så å si leser seg selv gjennom metafortellinger.

¹⁸ Betegnelsen *eks-sentrisk posisjon* bruker Iversen med henvisning til Linda Hutcheon. Dette kan ses i kontekst av at kulturelt marginale posisjoner, som tradisjonelt er assosiert med ”hun”, har blitt oppvurdert av særlig fransk moderne og postmoderne kritisk teori og avantgardistisk litterær praksis. Professor i litteraturvitenskap [komparativ litteratur] Susan Rubin Suleiman (Harvard University) skriver i *Subversive intent* (1990) at ”det marginale” er en mektig trope som historisk er felles for kvinner og for kritiske eller subversive avantgarder. En viktig forskjell er likevel at avantgardene *velger* posisjonen for bedre å kunne angripe sentrum, mens kvinner oftere enn ikke blir *henvist* til kulturens marginer (Suleiman 1990:14). Dermed hefter det altså en viss risiko for å videreføre tradisjonelle hierarkier ved å gjøre ”kvinne”, ”kvinnelitteratur” og ”avantgarde” til metaforer for hverandre innenfor marginalitetstropen. Suleiman skriver at et positivt syn på problemstillingen da nettopp kan være å fortolke ”kvinne” som representant for det ”*dobbelt* marginale” og dermed ”totalt avantgarde”: ”In a system in which the marginal, the avant-garde, the subversive, all that disturbs and ’undoes the whole’ is endowed with a positive value, a woman artist who can identify those concepts with her own practice and metaphorically with her own femininity can find in them a source of strength and selflegitimation.” (Suleiman 1990:17). Som et eksempel på en som lykkes i dette framhever Suleiman Héléne Cixous og hennes berømte essay ”Medusas latter”: ”the closest thing to an avant-garde manifesto written from an explicitly feminist perspective.” (ibid.).

del av romanens utforskning av litteraturens potensial som meningsskapende og kritisk samfunnsstørrelse.

Drömfakulteten framstår ikke som en entydig feiring av en kvinnelig intersubjektivitet på tvers av sosialt hierarki og politisk tilhørighet, og en kan spørre seg om den selvbevisste og identifikatoriske representasjonen av Valerie først og fremst er en fortellefigur som den feministiske referanserammen gir en form for politisk legitimitet, mer enn den er grunnlag for en etikk eller etisk poetikk. Samtidig behøver ikke det ene utelukke det andre.

Drömfakulteten utforsker gjennomgående forutsetninger for produksjon av betydning, hvor subjekt/objekt-problematikk og nærhet/avstand til emnet er viktige momenter. Et omdreiningspunkt i innhold og handling er Valeries kritikk av ulike samfunnssystemer og institusjoner, som akademia, psykiatrien, kunsten, og også kvinnebevegelsen, og hennes kamp for sin autonomi og selvstendighet i møte med og innenfor disse. Men hvilken funksjon får dette i romanen? Hvordan står dette i forhold til de metafiktive refleksjonene? Kanskje kan dette leses i sammenheng med det å skrive fram en slags løsrevet subjektivitet, i forlengelse av (ideal)framstillingen av Valerie som et subjekt, og søken etter en poetisk stemme som kan utgjøre eller innfange denne subjektiviteten. Den aktivistiske og eksplisitte politiske profilen som SKAM-gruppen og Stridsbergs *Bang*-tekster tilkjennevir, er langt fra på samme måte dominerende i Stridsbergs skjønnlitterære forfatterskap, men særlig *Drömfakulteten*, der det historiske tidsbildet dessuten er den amerikanske nyfeminismens tid (*second wave feminism*), inneholder altså flere beslektede motiver. Spesielt vil jeg se nærmere på et søstersolidaritetsmotiv, en tydelig innlevende, subjektiv leseposisjon i fortellehandlingen, samt, gjennom forfatterfigurens beundring, tematisering av et begjær etter en kvinnelig kaoskraft.

Det aktivistiske momentet i kollektivteksten kan kanskje også forstås som reartikulert i og med en intertekstlig eller diaologisk skrivepraksis, der ordet er plassert i dialog med allerede talende stemmer. *Drömfakultetens* fortelling finner støtte i det tilgrunnliggende Solanas-materialet, det er en scene å skrive fra, som Stridsberg sier i et intervju (Midttun 2011:227)¹⁹. Men også mer: Intertekster, inklusive *SCUM Manifesto*, iverksetter en bredere kontekst omkring den biografiske fortellingen som på forskjellige måter aktualiserer og samtaler med Valeries og andre feministiske strategier hvor det litterære og det politiske blandes. *Drömfakultetens* brennende lidenskap, dens bejaende og forførende henvendelse til Valerie, handler om noe annet enn å restituere den historiske Valerie Solanas, og mer enn å la

¹⁹ Stridsberg omtaler den historiske skikkelsen som en form for funnet tekst: "Kvinnen og karakteren Valerie Solanas blir også stedet eller åstedet jeg har funnet, den scenen jeg skriver ut fra." (Midttun 2011:227)

hennes illustrere en skjebne blant mange (Haugen 2007:86-8). Det virker som at teksten utforsker et forhold mellom en selvopptatt og interessert holdning i fortellehandlingen, som på den ene siden fortolker *SCUM Manifestos* skrivemåter og Valeries feiring av ikke-identifikasjon som subversiv overfor etablerte kjønnsroller, kategorier og normer, og på den andre siden en tradisjon for feministisk lesning og utforsking av kvinnelig subjektivitet, felleserfaring og en "menneskelig" stemme i tolkningsproduksjon, motiver med røtter i 1970-tallsfeminismene. I representasjonen av Solanas-materialet gjør romanen Valerie til sitt eget ikon, hun blir representant for en identitet, posisjon og subjektivitet som jeg leser i sammenheng med en grunnleggende positivt ekspanderende og skrivende-lesende tilnærming til litteratur, språk og historie.

Oppretter fortellingen dermed også bånd til en tradisjon for en bevisst gynosentrisk intertekstualitet? Dette kan innebære at det skrivende subjektet gjennom, med Virginia Woolfs ord "å tenke tilbake gjennom sine mødre" (1999:101) finner støtte, en tradisjon og legitimitet for sin egen stemme, men også med feministisk fortegn kan gjenskrive og omfortolke historien, den kvinnelitterære arverekken og/eller "det feministiske prosjektet" i et samtids- og framtidsperspektiv. Gayle Greene har under betegnelsen "feministisk metafiksjon" omtalt det hun mener var 1970-tallets viktigste form for "kvinnelitteratur": romaner hvor hovedpersonen går til den litterære tradisjonen for svar om nåtiden, reflekterer over formenes relasjon til hennes eget liv og skrift og søker en "ending of her own", forskjellig fra det ekteskapet eller den døden hun tradisjonelt er henvist til, og slik tilstreber "freedom from the plots of her past" (Greene i Showalter 2010:443).²⁰ Om ikke annet aksentuerer Greenes definisjon en del av den nyfeministiske litterære tradisjonen som *Drömfakulteten* ser ut til å hente fram. Samtidig er et sentralt motiv i romanens personportrett og problematisering av narrasjonen spørsmålet om "en annen slutt". I dette spørsmålet finnes en utopisk og en dystopisk dimensjon, det er innskrevet i et liv/død-motiv med hovedpersonens frihetskamp, drapsforsøk og elliptiske selvdrap i sentrum, og i narrativets selvrefleksive forfattermotiv, hvor produksjon av en annen fortelling enn den eksisterende historien er en uttalt ambisjon. Men skriver dermed romanen en annen fortelling i den feministiske metafiksjonens ånd? På hvilke måter produserer den eventuelt "en annen slutt"?

Fortellingens idealisering og kjærlighetserklæring overfor hovedpersonen er ikke entydig, den framhever gråsonen mellom omfavelse og vold, og på tross av Valeries motstand skriver romanen uavlatelig fram sin fortelling om henne og om seg selv. Det kan

²⁰ Når jeg betegner *Drömfakulteten* som en feministisk, intertekstuell metafiksjon er det ikke i utgangspunktet for å overordne Greenes spesifikke konsept i lesningen.

likevel synes som at teksten lytter til Valeries innvendinger, kan hende ved å fortolke Valerie og materialet i en kontekst hvor et vell av fortolkninger, utsagn og tekster er plassert ved siden av hverandre slik at teksten produserer et nærmest uoverskuelig antall sammenhenger og fortellinger. Slik er det stadig prosessen, kommunikasjonen, forbindelsene og organiseringen som framheves til fordel for sluttproduktet, og slik motarbeider teksten lesningens tendens til å skape en harmoniserende enhet, én gyldig fortolkning. Tekstens egen performative bejubling av språket og litteraturen, dens oppgave, potensiale og muligheter, kan ses i sammenheng med dette, slik det gjøres manifest gjennom at de narrative og poetiske virkemidlene er preget av et bemerkelsesverdig overskudd, ja, kanskje til og med en *jouissance*.²¹ Ettersom teksten selv beveger seg mot det mytiske i sin romantiske framstilling er et spørsmål hvorvidt dens fortellemåte innebærer en form for parodi på den feministiske lesningen og den situerte leseposisjonen, som gjør romanen motstandsdyktig overfor en lesning som ser dette som del av et feministisk, kritisk prosjekt. Jeg vil undersøke hvorvidt dette eventuelt kan leses som en form for problematisering av den feministiske historiografien og den feministiske lesningen, hvor et spørsmål er om en feministisk, litterær og etisk "selvforståelse" mer søkes utfordret enn bekreftet gjennom både elegiske, nostalgiske, ironiske og utopiske trekk. Kan vi si at den intertekstuelle strukturen ivaretar et relasjonelt syn på kunnskap, mening og subjektivitet? Kan intertekstualiteten hos Stridsberg sies å fortolke og videreføre en form for "feminisert" eller feministisk intersubjektivitet? Hvordan står en anarkistisk løsrivelse i forhold til dette? Stridsbergs reproduserende eller omskrivende skrivepraksis og konstituering av en innlevende skrive-/leseposisjon kan ses som en tråd som binder hennes verker til hverandre, til en (radikal)feministisk-litterær aktivisme og tradisjon, og til en historisk og sosial kontekst.

²¹ Begrunnelsen for tildelingen av Nordisk råds litteraturpris 2007 nevner også dette overskuddet: "Sitt allvarliga ämne till trots, är *Drömfakulteten* en roman som bärs fram av en enorm energi och språklig lusta." (Bedömningskommittén 2007). Begrepet *jouissance* har opprinnelse i psykoanalytisk og poststrukturalistisk teori: Jacques Lacan setter i *Écrits* (1966) "jouissance i motsetning til en viljesmessig underkastelse under den symbolske orden, det å underlegge seg språkets lov. [...] Roland Barthes knytter *jouissance* til såkalte uleselige, men 'skrivbare' tekster som aktiviserer leseren til deltagelse i en skriftprosess, og som utfordrer konvensjonell lesning. *Jouissance* inneholder lesningens sammenbrudd, der leseren gir slipp på distansen til (og tolkningsforsøket av) teksten, og i stedet lar seg henhøre til en erotisk nytelse i skriften, slik at det blir umulig å felle en dom over teksten." (Lothe m.fl. 1999:117). (Se f.eks. Susan R. Suleiman for feministiske, kritiske perspektiver på Barthes' konsept om lesbare/skrivbare tekster). I Héléne Cixous' konsept om *écriture féminine* ("kvinneskriфт") (se "Medusas latter" og "Å komme til skriften" i *Nattspråk*, 1996) opprettes en fysisk forbindelse mellom skrift og kvinnekropp, og hun forbinder ifølge Irene Iversen dette med en "søking etter det fortrenge og glemte kroppslige, som en *nyttelse (jouissance)*" (Iversen 2002:34). Et ideal hos Cixous er nettopp en tekst som er "så mangfoldig at den ikke kan holdes fast, ikke uttømmes av tolkninger. Tekstens kvalitet synes å måles utfra dens motstand mot tilegnelse, de poetiske tekstene er 'de som stikker videre uten å stanse'" (Lie 1996:9).

1.4 Hvem er redd for feminismen? Resepsjon og tidligere forskning

Et tilbakevendende tema i intervjuer med Sara Stridsberg er nettopp hvorvidt *Drömfakulteten* kan forstås som et feministisk prosjekt.²² I et intervju i litteraturtidsskriftet *Bokvennen* responderer Stridsberg samtykkende, før hun tilføyer et viktig *men*, ”for meg handler det også om hvordan jeg opplever språket og verden. Det som skal sies, må sies utenfor normalbildet av verden. Jeg har en følelse av at sannheten og det oppriktige finnes et annet sted enn i normalspråket.” (Mohaugen og Meisingset 2010:28). Forfatteren trekker oppmerksomheten bort fra et politisk definert mål og i retning av poetisk funksjon og den kunstneriske motivasjonen for skrivemåten, hvor det emotive og sanselige er viktig. Både innhold, skrivemåte og stil i *Drömfakulteten* er mangeartet, den går også på tvers av stilkategorier og ambisjoner forbundet med disse.²³ De fortellende partiene stikker seg fram slik de nyttiggjør seg poetiske virkemidler og det er de som i størst grad tydeliggjør romanens avstand til et strengt realistisk univers, men ikke uten realistiske impulser:

Och världen förblir en enda längtan tillbaka. Floden, Vektor, träd Kronorna, blodrosorna, de där himlarna som aldrig kommer tillbaka. Spröda sönderslitna moln som speglar sig i floden och det är svarta grenar i det svarta vattnet. Träden böjer sig mot floden, deras rötter översvämmas av mörkt flodvatten och träd Kronorna längtar efter att drunkna och Dorothy går ut i floden med kläderna på. (Stridsberg 2006:36)

Den egentlig romantiske dikterambisjonen Stridsberg gir uttrykk for i intervjuet, implisitt presentert nærmest som noe vesensforskjellig fra det ”feministiske prosjektet” hun konfronteres med, kaster lys over det jeg har vært inne på i det foregående, og antyder et slags spenningsforhold mellom sosialt og politisk engasjement og estetisk eller poetisk utforskning. Kan det være at søken etter en realisering av en ”sannhet” i det litterære språket, som vesensforskjellig fra normalspråket, hos Stridsberg kan leses som del av et forsøk på å

²² Stridsberg konfronteres stadig, men liker ikke ”det programmatiska. Varken ’Happy Sally’ eller ’Drömfakulteten’ är feministisk korrekta produkter. [...] Jag kan inte tänka mig något tråkigare än att som del i ett uppfostringsprojekt vaska fram olika trevliga och bortglömda feministkärningar ur historien” (Stridsberg i Söderling 2006). I et annet intervju sier hun: ”Om jag ville förändra samhället skulle jag inte skriva denna roman. [...] Det finns inget rätt eller fel, ingen vinner.” (Stridsberg i Ritzén 2006). Stridsbergs uttalelser kan her framstå som polemiske overfor 1970-tallets nyfeministiske litterære strategier og spesielt den feministiske litteraturvitenskapens begynnelse, ”kvinnelitteraturforskningen”, slik den preges av nylesing og revurdering av ukjente kvinnelige forfattere, kanonkritikk og kvinnelitteraturhistorieskriving (Iversen 2002:17-20). Aller mest vil nok forfatteren unngå å fortolke sitt forfatterskap i politiske termer, gi seg selv en merkelapp, gjøre sin kunst til talerør. Det handler ikke om at hun ikke ”är stolt över att förknippas med det feministiska projektet. Det är en utgångspunkt och en given referens för allt jag gör.” (Stridsberg i Hedelius 2007:291).

²³ Det er for eksempel mulig å se en klassisk, realistisk ambisjon i tekstens personframstilling gjennom direkte tale som reflekterer sosial, kulturell bakgrunn, interesser, personpsykologi osv., mens genidyrking og idealisering og de fortellende partiene går i en mer romantisk og impresjonistisk retning, og det teatraliske ved sceniske dialoger, selviscenesettelse og metafiktive elementer bryter med den mimetiske gjengivelsen av virkeligheten.

oppheve grenser mellom såkalt engasjert litteratur, selvrefleksiv diktning og en mer sanselig og fantastisk litteratur?²⁴

I en masteroppgave om *Drömfakulteten* fra 2010 gjennomgår Snorre Seim Rustad²⁵ omtaler og intervjuer i skandinaviske medier som viser en stor interesse nettopp for det feministiske og spesielt for kontroversene omkring den historiske Valerie Solanas (Rustad 2010:6, 9-15). Mitt inntrykk er også at dette langt på vei er betegnende for mediernes mottakelse av *Drömfakulteten*. Kulturjournalisters nysgjerrighet på det feministiske ser ofte ut til å være basert på romanens emne og historiske forelegg i seg selv, altså noe som i utgangspunktet ikke krever kritisk lesning, men som er tydelig på overflaten, på baksideteksten. Rustad mener at fokuset skygger for andre mer fruktbare lesninger, og velger derfor *ikke* å forfølge det feministiske sporet.

Det skal sies at Rustads reaksjon er berettiget: Spørsmålet ”feministisk prosjekt?”, stilt forfatteren i termer av *program* og ikke til den litterære teksten, har åpenbart begrenset potensial som leseverktøy. Samtidig er ikke nødvendigvis en lesning som forholder seg til det feministiske, men forsøker å gå bort fra det politiske som primært, målrettet – romanen som et debattinnlegg²⁶ – i konflikt med Rustad og andres påpeking av at massemediernes mottakelse av *Drömfakulteten* kanskje kommer til kort overfor romanens mangesidige og flerlagede både tematiske, formale og stilistiske kvaliteter. Rustads innfallsvinkel uten hensyn til det feministiske synliggjør et ”nytt” hull i resepsjonen av *Drömfakulteten* som jeg leder min egen lesning i retning av. Ved at jeg vil undersøke personportrettet, fortelle tekniske grep og narrative strategier i *sammenheng* med et fortolkningsforhold til *SCUM Manifesto* og de litterære og kritiske tradisjoner *Drömfakulteten* relaterer sin fortelling til, kan jeg forhåpentlig begynne å fylle det, ikke kun grave det dypere. Min til grunnliggende holdning til disse problemstillingene er at *Drömfakultetens* radikalfeministiske, kritiske innhold ikke alene kan utgjøre grunnlaget for en lesning av romanen, men at tekstens politiske implikasjoner både er for interessante og iøynefallende til ikke å ta dem nærmere i ettersyn.²⁷

²⁴ *Engasjert litteratur* betoner ”andre verdier (sosiale, politiske, moralske eller religiøse) enn de rent estetiske. [...] vektlegger at litteraturen er en kommunikasjonshandling med politiske og sosiale implikasjoner. [...] Slagordet har [...] polemisk brodd mot tendenser til l’art pour l’art (kunst for kunstens skyld) og estetisme.” (Lothe m.fl. 1999:62).

²⁵ Rustads oppgave, ”Jag hatar mig själv och jag vill inte dö”. *En lesning av Sara Stridsbergs Drömfakulteten i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva*, ble levert ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium ved Universitetet i Bergen høsten 2010 og er etter min kjennskap det eneste fullførte arbeidet viet Stridsbergs forfatterskap i norsk akademisk sammenheng. Det at det finnes lite tidligere forskning er av vanskelighetene, men også velsignelsene ved å undersøke unge, samtidslitterære forfatterskap.

²⁶ ”Min bok är konst, debatten är allt annat än konstfull” (Stridsberg i Hedelius 2007:291)

²⁷ Rustads masteroppgave er ikke dermed et utgangspunkt for min egen lesning – jeg ble ikke kjent med hans arbeid før et godt stykke ut i mitt eget arbeid.

Når det gjelder det lille som finnes av tidligere forskning på *Drömfakulteten* er det ett element som går igjen, også hos meg: Mikhail M. Bakhtins romanteorier. Henriette Thune, stipendiat ved Universitetet i Stavanger, behandler romanen i et kapittel som skal inngå i hennes PhD-avhandling med målsetting om ”å tenke nytt om kjønn og feministisk teori i forlengelse av Mikhail Bakhtins teorier om dialogisme.” (Thune 2007:1). Hun skriver:

Gjennom å se på *Drömfakulteten* som et sted hvor Sara Stridsberg kan møte Valerie Solanas, hvor *Berättaren* kan møte sin helt, hvor Valerie kan møte de hun har elsket, og hvor leseren kan møte så vel autor som helt og kunstverket – åpnes det for en tolkning av møtet som *estetisk hendelse* – ikke minst fordi møtet utelukkende kan gjøres estetisk. Dette forsterkes av en rekke litterære møter som intertekstuell peker utover forfatter, tekst og leser. (Thune 2007:3)

Thune anlegger en måte å lese *Drömfakulteten* på som tar dens status som fiksjon på alvor, slik at grensefeltet som romanens selvscenesettelse og bruk av andre tekster aktiviserer, kan utforskes på en måte som ikke forenkler forholdet mellom tekst og virkelighet.²⁸

Rustads lesning av *Drömfakulteten* anvender også Bakhtin, han fokuserer på polyfoni og sjangerblanding (*Berättaren-Valerie*, biografi/roman, fakta/fiksjon), og med utgangspunkt i Julia Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft ser han på mor-datterforholdet og undersøker romanen som et sorgarbeid. Rustad konkluderer at romanen er en terapeutisk bearbeiding av et tap (Valeries tap av moren, forfatterens tap av Valerie, tap av radikalfeminismen) (Rustad 2010:100-2).²⁹ I mitt prosjekt er Bakhtins konsept om den polyfone romanen ett av flere perspektiver på *Drömfakultetens* fortellesituasjon. Bakhtins polyfoni-begrep innebærer at ”en mengde likeverdige bevisstheter med sine respektive verdener [...] føres sammen og bevarer sin selvstendige status innenfor enheten av en eller annen begivenhet.” (Bakhtin 2003b:150). Dette medfører at de viktigste romanpersonene, heltene, som Bakhtin kaller dem, ikke bare er

objekter i forfatterens diskurs, men også subjekter i sin egen, umiddelbare, meningsskapende diskurs. Heltens diskurs kan derfor overhodet ikke forstås uttømmende i kraft av sine karakteriserende og pragmatiske susjettfunksjoner. Men den tjener heller ikke som talerør for forfatterens egen ideologiske posisjon (som for eksempel hos Byron). (Bakhtin 2003b:150)

Bakhtins polyfoni-begrep kan altså ikke forstås som det motsatte av *homofoni*, men betegner romaner uten en enhetlig, overordnet aural bevissthet som objektiverer og dikterer personene. Alle personene, dessuten fortellerinstansen selv, er derimot underlagt deres egne

²⁸ Thune anlegger blant annet en lesning opp mot August Strindbergs *Ett Drömspel*.

²⁹ Stridsberg har for øvrig selv framhevet Kristeva som et forbilde, og det er nærliggende å se på noen av de tilbakevendende bildene i *Drömfakultetens* tilstandsportrett, variasjoner over ”solformørkelse” (165), ”svart sol” (288), som Kristeva-ekko (*Svart sol*).

diskursive bevisstheter (Allen 2008:23). Hvor Thune bruker *Drömfakulteten* som et eksempel i en lesning av Bakhtin og Rustad gjør Bakhtins konsepter overordnede, er polyfoni-begrepet interessant for meg fordi det lar meg synliggjøre radikaliteten i forholdet mellom Berättaren og Valerie, og det på en måte som gjør det problematisk å lese romanen som en realisering av Bakhtins polyfone roman.

Når vi tenker om *Drömfakulteten* i termer av ”feministisk prosjekt” har vi kanskje en tendens til å konsumere innholdet og den symbiotiske bevegelsen i representasjonen av Solanas-historien og *SCUM Manifesto*, og glemme viktigheten av at dette er et forhold som innebærer en fortolkning, og dermed en distanse til materialet, en lesning og bearbeiding som gir opphav til en ny tekst hvis betydning ikke er ekvivalent med teksten som leses. Det feministiske prosjektet framheves gjerne som om det befinner seg på samme nivå som Solanas’ tekst og Valeries tekst, i ”direkte” dialog med patriarkatet, den ene stemmen, det fallosentriske, ”mannens historia om kvinnan” (Stridsberg 2003a:22). Vi glemmer mellomledet, og vi glemmer at *Drömfakultetens* primære tekstlige dialog er med en bestemt feministisk tekst: Valerie Solanas’ libertariansk-anarkistiske, satiriske og separatistiske ”hypermanifest” (Lyon 1999:175) *SCUM Manifesto*, og et stykke feministisk historie, amerikansk *second wave feminism*. Det hefter viss risiko ved å omtale *Drömfakulteten* som et feministisk prosjekt, det kan tenkes å låse teksten til et politisk *program* og i for stor grad knytte dens politiske virkefelt til noe utenfor teksten, og/eller overse *Drömfakultetens* ambiguitet og selvrefleksive problematikk. Når jeg velger å fokusere på det feministiske er det viktig for meg å forankre lesningen i teksten og forsøke å tenke utover politisk *agenda*. Dessuten å være bevisst at selv om motiver og skrivemåter som kan assosieres med en feministisk tradisjon finnes i romanen, er det ikke nødvendigvis et godt nok belegg for å hevde at teksten er et slags programskrift, selv om en leser det som et feministisk *litterært* program, en poetikk.

1.5 Oppgavens deler

I kapittel 2 tar jeg for meg *Drömfakultetens* siterende struktur, dens bearbeiding og fortolkning av kildematerialet og dens innskriving av andre tekster med tanke på å vise at tekstens personportrett rekontekstualiseres og rehistoriseres med henvisning til fortolkningsprosessen. I kapittel 3 ser jeg nærmere på fortellerinstansene og narrasjonen, forholdet mellom Berättaren-Valerie, bruk av du-form og personportrettet. Her er en gjennomgangstråd romanens beundrings- og solidaritetsmotiver, og jeg går inn på Valerie

som forfatter. I kapittel 4 leser jeg *Drömfakultetens* fortelling i lys av dialogen med Solanas' *SCUM Manifesto* og undersøker på hvilke måter teksten bearbeider og bruker manifestet. I kapittel 5 forsøker jeg å knytte sammen elementer i lesningen med tanke på å skissere perspektiver på det politiske i romanens språkarbeid og dens henvendelse til tradisjonen som en feministisk intertekstualitet.

Kapittel 2. Fiksjoner og metafigsjoner. Kildematerialet og fortolkningens problem

Drömfakultetens primære kildemateriale, som jeg kaller Solanas-materialet, består av dokumentarisk materiale som avisintervjuer og reportasjer, Solanas' forfatterskap, spesielt *SCUM Manifesto*, samt sekundære tekster: lesninger og framstillinger av biografien og manifestet.³⁰ Det er skrevet mye om Valerie Solanas og manifestet hennes, og sekundærlitteraturen påpeker som regel at hun er mest kjent som Warhols "feministiske mareritt" og for ekstremistisk misandri. Solanas-vennlige framstillinger hevder dette går på bekostning av mer komplekse biografiske omstendigheter eller Solanas' mer intrikate politiske budskap og tekstlige strategier.³¹ Typisk for de sekundære tekstene i Solanas-materialet er at biografi, myter, posisjonerte fortolkninger og tekstlesning presenteres side om side og ses i lys av hverandre. Hvordan kan vi så forstå kildematerialets funksjon og rolle i *Drömfakulteten*, hvordan fortolkes og bearbeides det?

2.1 Å sitere seg inn og ut av "det virkelige"

Drömfakulteten bruker i stor utstrekning Solanas-materialet som såkalt "funnet tekst", da i forstand sitat, kopi eller gjendiktning, i overveiende grad uten å henvise.³² I tillegg til mange klipp, særlig fra *SCUM Manifest*, siteres institusjonelle dokumenter og tekster fra media: sykehusjournaler, politirapporter, rettsreferater, intervjuer og avisartikler, noe som kan tyde

³⁰ For mediedekning av attentatet fra Solanas' samtid, se Smith 2010 (1968), Kent 2010 (1968). Solanas har også skrevet komedien *Up Your Ass* (navnet på *Drömfakultetens* Valeries allierte, Cosmogirl, er lånt fra en karakter i stykket), og den sjeldnere omtalte "A young girl's primer, or How to attain the leisure class". Sistnevnte er en tekst Solanas hadde på trykk i 1966 i mannebladet *Cavalier* (som ikke lenger eksisterer) (Harron 1996:xiv). Stykket *Up Your Ass*, som i sin tid forsvant i Andy Warhols *The Factory*, finnes intakt og er blitt produsert i en musikalversjon i USA på 2000-tallet, med kvinner i alle roller (regi G. Coates). Om Solanas' biografi, se Harron 1996. En annen kilde er Baer 1991. Solanas omtales også i Victor Bockris' omfattende biografi *The life and death of Andy Warhol* (1989). Spillefilmen *I Shot Andy Warhol* (1996, Harron/Minahan) er en fiktiv framstilling av Solanas-historien. (Filmen er omtalt i sammenlikning med *Drömfakulteten* i et personlig-politisk essay av Cornelia Kristiansen i *Bøygen* nr.4/09.)

³¹ Det finnes flere forsøk på å rehabilitere Solanas' rykte, og å skape et "sannere" bilde, ofte i form av feministiske nylesninger av både biografi og *SCUM Manifesto*. For kritikk av resepsjonen, inklusive den feministiske, se Harding 2001 og Harrison 2007. Se ellers blant andre Deem 1996, Lyon 1999 og Rhodes 2005. Se dessuten Sara Stridsbergs (2003a) manifestære forord i hennes svenske oversettelse av manifestet.

³² Kilder nevnes også eksplisitt i teksten, for eksempel på side 213 der Berättaren henviser til et intervju av "Howard Smith i Village Voice i 1977" i forbindelse med at Valerie på egenhånd gir ut manifestet på nytt. Teksten iscenesetter dessuten at kildemateriale blir til, et New York Magazine-intervju med Valeries mor, Dorothy, s. 13-15.

på nærhet til det tilgrunnliggende materialet.³³ Spesielt merker jeg meg at flere av hovedpersonens replikker er ganske direkte oversettelser fra kildematerialets engelsk. For eksempel gjendikter replikken ”Det är inte ofta jag skjuter någon. Jag gjorde det inte för ingenting. De hade mig fastspänd och det var inte särskilt trävligt. De tänkte göra något som skulle ruinera mig” (Stridsberg 2006:34) en uttalelse historiens Solanas refereres å ha gitt.³⁴ Den Valerie som taler i dialogene framstår altså langt på vei som klippet ut av Solanas-materialet – men hva kan dette si oss?

En anmelder som kommenterer *Drömfakultetens* sitering mener at teksten ikke framstår som *fri nok* og spekulerer i at ”Stridsberg varit för bunden av att korrekt sitera ur manifestet och intervjuer i stället för att på egen hand bygga upp en kraftfullare person” (Beckman 2006). Stridsberg finner ifølge Beckman aldri ”någon riktig bra röst för Valerie” – det vanskelige ”för alla som skriver romaner om verkliga personer är att skapa gestalter som läsaren accepterar.” (ibid). Kriteriene for troverdigheten av romanpersonen finner Beckman til sist i den historiske virkeligheten: ”Man måste helt enkelt lita på att de skulle kunnat göra vad de i verkligheten gjorde.” (ibid.).³⁵ Dette peker på at omplassering av tekst gjør oss som lesere oppmerksom på et aktivt forhold mellom tekster, *at det siteres* og at ”noen” siterer, slik at også det materielle og det tekniske, og dermed en organiserende mellominstans, kommer i forgrunnen og ”forstyrrer”. Slik sett bidrar kopieringen, som en kunne tenke seg etablerer en form for hyperrealisme, faktisk til å undergrave illusjonen av at ”fortellingen forteller seg selv”. Hvis vi heller enn å se på de siterende replikkene som noe som skulle fremme historisk

³³ To steder i *Drömfakulteten* er det gjengitt større biter tekstmateriale: side 231, ”Notis till okänd författare, publicerad hösten 1967 i New York Magazine”, hvor Maurice Girodias/Olymipa Press etterlyser forfattere til det nyetablerte forlaget, og på side 332, som i anførselstegn siterer (gjendikter) fra Solanas’ forord til hennes egendistribuerte manifest i 1977. Jeg undersøker *Drömfakultetens* bruk av *SCUM Manifesto* i kapittel 4.

³⁴ Nemlig denne: ”It’s not often I shoot somebody. I didn’t do it for nothing. Warhol had me tied up lock, stock and barrel. He was going to do something to me which would have ruined me” (Solanas i Harron 1996:xxv). Andre slike sitater: ”Det går bra att läsa mitt manifest om du är intresserad av att bli aktiv i SCUM:s hjälptrupper. Det berättar för övrigt allting om vem jag är.” (Stridsberg 2006:27) ”I have a lot of very involved reasons. Read my manifesto and it will tell you what I am” (Harron 1996:xxv), ”Jag ångrar att jag missade. Det var omoraliskt att jag missade. Jag borde ha övat mig mer.” (Stridsberg 2006:94) ”I consider it immoral that I missed. I should have done target practice” (Baer 1991:56).

³⁵ Indirekte sier Beckman at *Drömfakultetens* Valerie ikke framstår som et ”sant” portrett av den historiske Valerie Solanas, hun skriver for eksempel at hun ikke tror på at denne Valerie ville kunne skrive *SCUM Manifesto*. Slik er det egentlig et internt ”problem” hun retter søkelys mot. Uten at denne anmeldelsen går inn på det, tenker jeg meg at for eksempel Berättarens dokumentariske ”intervjuing” av Valerie og de mange metakommentarene i Berättaren-tråden også kan bidra til at en leser inn en streven etter det ”historisk korrekte” – det som er del av en iscenesettelse, en selvrefleksiv problematisering, blant annet med henblikk på det ”historisk korrekte”, leses heller som en slags framvising av forfatterintensjon, Sara Stridsbergs intensjon. Med tanke på fortolkerens subjektivitet og sammenhenger mellom hvordan vi vurderer *Drömfakulteten* og våre på forhånd inntatte oppfatninger, for eksempel om Solanas/*SCUM Manifesto*, kan det nevnes at Beckman trekker inn en Eva Moberg som i en artikkel i 2005 spør ”om Solanas’ nya, unga fans inser att hon menade att män bokstavligen skulle utplånas (SvD 26/2)”. Beckman skriver at hun tror at unge fans forstår det, – det jeg undrer meg over er hvordan en (på det som er et sviktende kildegrunnlag) kan ”forstå” hva Solanas mente, ikke minst hvorfor det skulle være interessant for leseren av romanen *Drömfakulteten*.

korrekthet eller ”ekstrem-mimesis”, behandler sitatene utfra at tekstens struktur nærmer seg en collage, er det selve omplasseringen som kommer i forgrunnen. Som collage blir teksten også når den siterer dokumentarisk materiale lesbar som at den synliggjør at dens narrative struktur oppstår i og plasseres i relasjon til andre tekster, at det er slik den så å si skriver seg inn i den historiske virkeligheten. Allerede fra første side er fortellingen tydelig presentert som en fiksjon som i *fiksjonen* forholder seg til annen tekst, dette gjøres eksplisitt i forteksten, den utitulerte prologen.

Prologen innledes av en deskriptiv, mer enn fortellende passasje, som setter scenen for det fortalte: ”Ett hotellrum i Tenderloin District, torskdistriktet i San Francisco. Det är april 1988 och Valerie Solanas ligger och dör.” (Stridsberg 2006:upag.).³⁶ Deretter følger referat fra en politirapport som stadfester at Valerie Solanas er død: ”Den 30 april hittas hennes kropp”, ”hennes kropp är täckt av maskar och [...] döden [har] troligen inträffat någon gång kring den 25 april”. I denne parafrazen er det innskutt en parentes med en fortellerkommentar som består av spørsmål som rapporten framkaller: ”(har hon försökt ta sig upp i sängen? har hon gråtit?)”. Spørsmålene i parenteser gjør manifest en fortellerstemme som ikke kun gjengir, men selv vurderer informasjonen. Innholdet i passasjen gjør at narrasjonen må forstås som etterstilt, men presensformen innebærer, med Karin Holters formulering, at *fortellerinstansens nåtid* bryter inn helt fra starten av ”og minner oss om at formuleringsproblemerne alltid foregår ’i presens’” (Holter 1990:91). Slik rettes oppmerksomhet mot selve narrasjonen og leseren blir delaktig ”ikke bare i den historien som fortelles, men i selve gjengivelses-problematikken.” (Holter 1990:81). I *Drömfakulteten* knytter prologen en slik gjengivelsesproblematikk eksplisitt til et forhold til eksisterende kildemateriale (representert ved politirapporten), slik at det som danner grunnlag for metafiktive refleksjoner må kunne sies å inkludere eller kaste lys over tekstens bruk av historisk materiale.

Prologen antyder også hva som er viktig i fortellingens forhold til det interne kildematerialet. Fortellerstemmen, som viser seg å tilhøre en jeg-forteller, refererer videre fra rapporten, nå at hotellets personal har sett Valerie sitte og skrive noen uker før dødsdagen, noe som igangsetter fortellerens fantasi:

Jag tänker mig högar av papper på skrivbordet, silverkappan på en galge vid fönstret och lukten av saltvatten från Stilla havet, jag tänker mig Valerie febrig i sängen där hon försöker röka cigaretter och göra anteckningar. Jag tänker mig utkast och manuskript överallt i rummet... sol kanske... vita moln... en ökens ensamhet... / Jag tänker mig att jag är där hos Valerie.

³⁶ I det følgende henviser jeg ikke etter sitater fra prologen.

Med de gjentatte ”jag tänker mig” gjør jeg-fortelleren eksplisitt at fortellehandlingen heller ikke bare er en gjengivelse av et bestemt kildemateriale, men også en *fantaserende praksis* som strekker seg utover de etablerte ”fakta”. Som de nevnte parentesene over antyder, forsøker denne praksisen å omfatte det som politirapporten ikke omfatter, det den utelater. ”Jag tänker mig” involverer leseren i det som er en eksplisitt *tenkt* frammaning av et essensielt *før*, der tanken insisterer på at historien *fortsetter* – politirapporten blir en begynnelse og ikke en avslutning, en begynnelse på en annen fortelling. Allerede her ligger altså spørsmålet om en ”annen slutt” under (jf. Greene), og antyder at teksten tematiserer dens dialog med foregående tekster, kanskje i lys av politiske eller etiske perspektiver. Ettersom jeg’et trer fram i et språk som kontrasterer politirapporten og reportasjestilen, spesifiserer prologen en viktig forskjell mellom jeg-fortellerens og kildematerialets innfallsvinkel til historien: et tydelig subjektavhengig og litterært språk på den ene siden og et språk som unngår sosiale og personlige markører på den andre. Prologen gjør det klart at narrasjonen er en del av historien i *Drömfakulteten*, om ikke *selve* historien, og den synliggjør en kontrast mellom det allerede sagte (politirapporten) som dokumenterer og konstituerer historien på den ene siden og narrasjonens dokumentasjon og konstituering på den andre.

Dersom vi leser dette som en iscenesettelse også av romanens forhold til det eksterne Solanas-materialet, gir prologen altså ingen tegn på at romanen presenterer en historie som henviser til den historiske Solanas. Det *hypotetiske* ved fortellingen gjøres derimot manifest, slik at selvbevisst refleksjon over hvilken virkelighet den litterære kommunikasjonen etablerer et forhold til blir noe som gjør krav på litterær og ikke historisk eller biografisk troverdighet. Likevel blir historisk og biografisk troverdighet eller ”sannhet” en del av tekstens problemfelt: Når teksten gjør oppmerksom på seg selv som en leser av allerede eksisterende tekster, og den presenterer seg selv eksplisitt som en slags nylesning, eller en alternativ ”historiografi” der et viktig element er å framheve og gi vekt til en lokalisert, subjektiv stemme, impliserer dette også et kritisk perspektiv, men ikke nødvendigvis med referanse til Solanas-materialet spesielt. Dette oppretter et ganske annet forhold mellom romanens fortelling og det eksterne kildematerialet enn den nevnte anmelderen gjør gjeldende, og ved at et *jeg* settes opp mot politirapportens upersonlige dokumentasjon av fortiden, legger prologen et grunnlag for at teksten undersøker fiksjonslitteraturens forhold til historien ved å rette oppmerksomhet mot subjekt, posisjon, modus og narrasjon – av hvem og hvordan fortelles historien?

Samtidig er det altså historien om den historiske Solanas som ligger til grunn for portrettet som utvikles over de neste bortimot 360 sidene. Med tanke på innholdet i *Drömfakultetens* biografiske fortelling og dens personportrett i forhold til Solanas-materialet, er det karakteristiske trekket ikke-utvelgelse heller enn utvelgelse av informasjon, mer eller mindre ”alt” er representert, ikke minst er mye tilføyd.³⁷ Den viktigste og samtidig mest grunnleggende ”tilføyelsen” til materialet finner jeg i måten *Drömfakultetens* historie fortelles på.

2.2 *The Misfits*, omalfabetisering og kollektivitet

Som vi har sett er altså det å sitere andre tekster en del av fiksjonen. En slik praksis er karakteristisk for *Drömfakulteten* også utover dens bruk av Solanas-materialet, teksten består av svært mange forskjellige sitater og referanser. Sitatene har en sentral rolle fordi de bidrar til å etablere en utvidet historisk, politisk og metafiktiv kontekst for tilstandsportrettet. Blant disse vil jeg spesielt trekke fram filmen *The Misfits* (1961) fordi det er et eksempel som synliggjør flere sider ved intertekstualitetens funksjon og hvordan den henger sammen med både det metafiktive og det politiske.³⁸ Et sitat fra denne filmen er det første som møter leseren: Bakgrunnsbildet i Jenny Tunedals collage på romanens omslag (Bonnierpocket 2006) avbilder filmens to mannlige (anti)helter idet de forsøker å fange en steilende mustang i ørkenen, og baksiden en hoppe med et føll på flukt fra jegere.³⁹ Filmstillbildet konnoterer

³⁷ Det ligger utenfor denne oppgavens interessefelt å gå i detaljer på dette, men et eksempel som *kunne* anses som at informasjon velges bort, er at romanen ikke bruker en påstand om at Solanas på et tidspunkt fødte en sønn som så ble adoptert bort. Dette er ikke en påstand det finnes mange og klare kilder på, og slik kan utelatelsen kanskje forstås som et eksempel på at romanen er ”ansvarlig” i sin omgang med kildene og unngår det spekulative. På den annen side kan utelatelsen være tilfeldig, eller blitt gjort av hensyn til tematikk, plott, eller annet. Valerie stilles for øvrig spørsmålet, mens hun ved et tilfelle deltar på en ”kvinnekafé”, om hva hun ville gjort hvis hun fikk en sønn (s. 304). Annen informasjon som ikke brukes direkte er at Solanas deler av oppveksten skal ha bodd sammen med besteforeldrene (*The Biondis*) (Harron 1996). (Men navnet Biondi dukker opp i *Mr. Biondi*, en velholden mann som underholder Silkespojken mot seksuelle gjenytelser.)

³⁸ Termen intertekstualitet ble lansert av Julia Kristeva i *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969), på bakgrunn av hennes poststrukturalistiske lesninger av Mikhail Bakhtins analyser av Dostojevskijs forfatterskap og hans teori om dialogisme. Kristevas ofte siterte formulering framheves gjerne som definisjon: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*.” (Kristeva 1987:37). Kristevas konsept, og Roland Barthes’ videreutvikling av det, har ikke med studiet av kilder, sitater eller allusjoner å gjøre, men mer om selve tekstbegrepet, betydning og skrivemåter. Slik jeg anvender begrepet er dermed mer i forlengelse av Bakhtins dialogiske konsept, samt Gérard Genettes strukturalistiske tilnærming, hvor intertekstualitet er en av fem typer transtekstualitet og betegner direkte tilknytningspunkter mellom tekster (Lothe m.fl. 1999:115).

³⁹ *The Misfits*, med manus av Arthur Miller som var gift med Marilyn Monroe, ble den siste innspillingen Monroe fullførte før sin død i 1963. I *The Misfits* spiller Monroe mot en aldrende Clark Gable og Montgomery Clift. Med den pensjonerte cowboyen som selve symbolet på amerikansk machokultur og *The Self Made Man* i sentrum, framstår *The Misfits* som en forfallsromantisk americana der samfunnsmessige endringer og

alene i dets framtoning fastfrosset fortid, *bildet* av fortiden – og fra en film som selv er ”utidsmessig” og romantiserende: ”It’s a film in black and white like memory. A film of the forties, not of the sixties”, som Joyce Carol Oates’ roman *Blonde* beskriver den (2009:648).

På denne bakgrunnen, altså filmstillbildet, lesbart som en ur-scene nærmest, også som reproduksjon, et filmeksteriør, en kulisse og et komprimert minne i samme stund, er det klippet inn forskjellige andre reproduksjoner (bilder av dyprosa roser, en sort blondebord, en katt som bærer en kattunge i nakkeskinnet og en TV-skjerm, og på baksiden av boka: bilder av en gatelykt, en kvinneskikkelse innhyllt i en sølvskimrende kåpe og en malt rød flamme). Motivene som er lagt ovenpå *The Misfits*-bildet framstår dessuten hver for seg som klisjéer, noe som retter oppmerksomhet mot reproduksjon og bearbeiding som fenomen og som strategi: I ny sammensetning kan motivene uttale noe nytt, vekkes til live. De representerer en annen type minner som er tilført bakgrunnsfortellingen, slik at helheten framstår som en komprimert, visualisert versjon av romanens struktur og modus, dens måte å tilføye nye, ”fremmede” bilder til en gitt bakgrunn. Motivene i forsidecollagen fordobler og fortolker dessuten ganske direkte romanens motiver, og de foregriper og avleser både tekstens innhold og måten dens narrasjon forholder seg til fortidens bilder.⁴⁰ Collagen synliggjør på en fortettet måte hvordan *Drömfakulteten* romantisk fortaper seg i, smelter sammen med og danner et nytt bilde av fortiden ved å skrive seg tilbake gjennom eksisterende kulturuttrykk og uttrykksmåter. Som det uttales i en slags naiv ironi i romanens første alfabet-kapittel ”Berättarna”: ”Det starka ljuset över inspelningsplatsen. Den där lilla vitprickiga klänningen. Det var väldigt episkt, tidlöst.” (Stridsberg 2006:58)⁴¹. Slik kommer måten å

teknologiske framskritt speiles mot en tapt heroisk fortid. Jakt på villhester med helikopter er et talende eksempel på moderniseringen av samfunnet og forvitringen av de gamle tradisjonene, det gamle i møte med det nye. Rollefiguren til Monroe, Roslyn, skiller seg ut blant de endimensjonale, sexfikserte rollene hun oftest ellers spilte, men rollefiguren er ikke mindre en bekreftelse av de etablerte, tradisjonelle kjønnsrollene. I Joyce Carol Oates’ biografiske fiksjon om Monroe, *Blonde* (2000), beskrives rollefiguren Roslyn nettopp slik: “Roslyn was painful because ‘real’ & yet (as any woman in the audience would recognize immediately) only just a ‘real dream’ (a man’s dream).” (Oates 2009:650).

⁴⁰ Dyrebildene kan ses som en fortolkning av romanens mor-datter-motiv og ”primitiv”, instinktiv beskyttelse, omsorg og samhold; villhesten konnoterer dessuten Valerie – i kontrast til jegermotivet, som slik det er plassert i bakgrunnen representerer det som ligger der fra før, bestanddeler i det eksisterende narrative som fortellingen forholder seg til, på ett nivå altså den amerikanske machokulturens heroiske fortid. Vi har referanse til Hollywood-eventyr og forfallsromantikk, TV-en som representant for moderne populærkultur og teknologi – *bildet av virkelighet vs. virkelighet* –, vi har rosene som symboler for romantikk, kjærlighet, ikke minst som symbol for selve klisjéen, vi har collagen representert som en teknikk av analogier i og med det urbane miljøet lagt ovenpå et ”episk” naturlandskap, vi har den flerbetydende flammen: den indre ilden, opprøret, heksebålet og bålet på gata i New York, og dermed også betydningsfortettende billedbruk som virkemiddel, og vi har en kvinneskikkelse, en glamorøs *baglady* beskyttet mot elementene av en sølvhvit kåpe: *Drömfakultetens* Valerie.

⁴¹ I det følgende og resten av oppgaven henviser jeg kun til sidetall etter sitater fra *Drömfakulteten*, dersom ikke sammenhengen krever annet.

rekontekstualisere materialet på i forgrunnen, og siteringen framstår som en måte teksten synliggjør at den gjennom omskrivninger både deltar i kulturen og kommenterer den.

I hovedteksten er det særlig i Alfabet-trådens første alfabet, Berättarna (s. 57-60), at *The Misfits*-referansene er framtrædende. Utsagn i alfabetet som ”Jag tror att du är den ledsnaste flicka jag någonsin har träffat.” (59), ”Hur hittar jag vägen tillbaka i mörkret?” (60, rep. 340) og ”Följ stjärnan. The lost highway.” (60), gjendikter ganske direkte replikker fra filmen. Berättarna-alfabetets fire første oppføringer tar alle del i en indirekte henvisning til *The Misfits* (A, og spesielt D), og plasserer dessuten referansene i en kulturkritisk kontekst:

A. Ett hjärta fullt av svarta flugor. En ökens ensamhet. Stenlandskap. Cowboys. Vilda mustanger. Ett alfabet av dåliga erfarenheter.

B. Blå rök i bergen. Jag är den enda som inte är galen här. Det fanns inga riktiga cowboys. Det fanns inga verkliga bilder. Jag dammsög alla rum, det var fortfarande dammigt. Jag tvättade alla fönstrar, jag kunde fortfarande inte andas. Det var något med strukturen. Solen brände genom parasollerna.

C. Den amerikanska filmen. Kamerans lögner. Världslitteraturens. Amerika var ett stort äventyr med sina blåa överkliga berg, ökenlandskap.

D. Det var en filminspelning i öknen. Vildhästerna jagades med helikoptrar. Hon förstod aldrig vad som stod i manuskriptet, hon kunde aldrig minnas sina repliker. Det var alltid någonting plastisk över dem. Män hade en tendens att sugas in i hennes mor. Män är lyckliga i mitt sällskap. Det betyder inte att jag är lycklig. (57)

Vekslingen mellom en tilsynelatende eksternt plassert forteller som definerer og sammenstiller noen komponenter i et bilde (”Ett alfabet av dåliga erfarenheter”), og et talende jeg som så å si opplever og utvider bildet fra innsiden bidrar til at den kritiske konteksten aktualiseres på en indirekte og ganske subtil måte. Som en forlengelse eller speil for jeg’ets uklare opplevelse av ikke å få puste, ”Jag är den enda som inte är galen här”, ”Det fanns inga verkliga bilder”, ”Det var något med strukturen” blir ”kamerans lögner” først lesbart som et spørsmål om en fornemmelse av forskjøvet virkelighet, noe som ikke stemmer, en beskjed jeg’et mislykkes i å oppfatte. Spesielt manuskript-motivet (”Hon förstod aldrig vad som stod i manuskriptet”) blir sammen med sitering av filmreplikker noe som synliggjør en tematikk omkring repetisjoner, forhold mellom fiksjoner, og mellom fiksjon og historie, fiksjon og virkelighet. Mye kan sies om *The Misfits*-referansenes funksjon og rolle i dette bildet og i *Drömfakulteten* for øvrig, men det er ikke mulig å lese dem uten først å ta formen de inngår i nærmere i betraktning: de alfabetiserte listene.

Alfabet-tråden er det narrasjonselementet der det i størst grad finnes tydelige referanser til andre tekster, diskurser og historiske personer, og hvor teksten både repeterer seg selv og leser seg selv – avkoder og refrakterer seg selv. Alfabet-trådens seks kapitler

organiserer brokker av tale/tekst, mimende, siterende og fortolkende fraser, i et tilgjengelig, kjent system, i alfabetisk rekkefølge (det engelske alfabetet, A-Z), men oppføringen til hver bokstav har ingen umiddelbart lesbar sammenheng med bokstaven den sorterer under, heller ikke alltid det foregående eller det etterfølgende punktet, utover det åpenbare at *de er satt i sammenheng*, i rekkefølge og underordnet en kategori – hvert alfabet har en tittel.

Alfabetiseringen trer et system ned over tekstfragmentene hvor tittelen for det enkelte alfabetet, den kategorien dets fragmenter er underordnet, får stor betydning, for eksempel er hovedtemaet i Berättarna-alfabetet, hvor *The Misfits*-referansene inngår, særlig det å fortelle – i film, litteratur, historie.⁴² Slik framhever alfabetene selve grepet, det å katalogisere og kategorisere, og grepets, den organiserende instansens betydning for meningsdannelsen. Det kulturkritiske perspektivet, som vi vil se er spesifikt feministisk, gjør seg her gjeldende særlig i nettopp dette: Av hvem fortelles historien? Hvilket perspektiv reflekterer den?

Når tale eller tanke gjengis i jeg-form i alfabetene er det, som vi ser i sitatene over, ikke markert i forhold til annen tekst, og forskjellen mellom utsigere og mellom fortellerstemme og personstemme er her usynliggjort eller oppløst i et flertall uspesifiserte stemmer. Flere talende jeg og du opptrer, men uten at de tydelig er knyttet til bestemte personer i teksten. Med uspesifiserte deltagere i disse ”dialogene” blir *The Misfits*-replikkene stående som utsagn uten definert og partikulært opphav, som bruddstykker av en dialog, løsrevne fra sin opprinnelige sammenheng, men fortsatt bærende på en egen fortelling, en kontekst, som underordnet Berättarna-alfabetets tema både blir generalisert og partikularisert. Den førstnevnte replikken gjendikter en replikk i en dialog fra *The Misfits* mellom Clark Gables rollefigur Gay som beiler til Marilyn Monroes rollefigur Roslyn: “What makes you so sad? I think you’re the saddest girl I ever met./You’re the first man that ever said that. I’m usually told how happy I am./That’s because you make a man feel happy.” (transkrib.). *The Misfits*-replikken er gjenkjennelig som frase, en klisjé, en typisk Hollywoodfilm-replikk, uten at en er oppmerksom på at den siterer *The Misfits*. Sammen med tematiseringen av filmspråk og benevnelse av Marilyn Monroe (oppføring I) aktiviserer den plottet Mann møter Kvinne på Film.⁴³ *Drömfakultetens* respons på Gay-replikken ignorerer nærmest dette plottet, eller omplasserer det i de påfølgende negasjonene:

⁴² Som vi vet er alfabetene viet seks forskjellige kategorier, de fem første ulike samfunnsmessige autoriteter: *Berättarna*, *Arkitekterna*, *Psykoanalytikerna*, *Parasiterna* og *Presidenterna*, mens det siste beveger seg ”bortenfor”, *På andra sidan alfabetet*.

⁴³ Slik omtaler for øvrig *Blonde* klisjéene i *The Misfits*: “Oh, the male things said of Roslyn to flatter & seduce & confuse! ‘Roslyn, you have a gift for life.’ ‘Roslyn, here’s to your life, I hope it goes on forever.’ ‘Roslyn, why are you so sad?’ ‘Roslyn, you just shine in my eyes.’ ‘Roslyn, you’ve got to stop thinking you can change things.’ Oh, yes, I can change things. Just watch me!” (Oates 2000:650).

Jag tror du är den ledsnaste flicka jag någonsin har träffat. Det finns inga vägar i mörkret. Det finns ingenting att berätta om. Jag kan inte berätta för dig hur ledsen jag är. Jag kan inte berätta om det. Det går inte att tänka utanför tankarna. (59)

I samme stund som jeg'et tilsynelatende svarer spesifikt på Gay-replikken, gjør hun ikke det, hun svarer på én kontekst, men innenfor en annen kontekst, en annen referanseramme.

Drömfakultetens ”sørgmodige jente” (”Roslyn”, ”Marilyn” eller hva en velger å kalle romanens oppløste versjon av henne) forholder seg til et annet manuskript, hun utsier en helt annen type fortvilelses-fortelling enn *The Misfits*, men samtidig en fortelling som indirekte kommenterer *The Misfits*-dialogen og i forlengelsen Hollywood-filmens definisjonsmakt som skaper og formidler av fantasier og forestillinger. Responsen handler om selve utsigelsens mulighet/ikke-mulighet, og satt sammen med *The Misfits*-replikken lokaliseres fortvilelsen i forhold til et eksisterende plott – rollefiguren går utover manuskriptet, men er fortsatt så å si begrenset av det (”Det går ikke å tenke utenfor tankarna”). Svaret blir nærmest et metasvar, en metareplikk.

Den overordnede fortelleren er altså skjult bak eller i alfabetenes flerstemmighet, hvilket desto mer framhever at den fortolkende virksomheten foregår i og med *organiseringen* av de ulike stemmene – måten tekstfragmentene står i forhold til hverandre og til resten av det fortalte blir viktig for betydningsdannelsen. De uspesifiserte jeg'ene tilfører dessuten en form for kollektivitet til utsagnene, ”jeg” blir en størrelse som tar opp i seg flere ”jeg”, en størrelse som like gjerne kan innreflektere eller speile romanens hovedperson, som fortelleren, som Marilyn Monroe osv. Berättarna-alfabetet består også av oppføringer som oppramser navn på historiske så vel som fiktive skikkelser på en måte som skaper en tilsvarende kollektivitet, som gjør dem til speil for hverandre og slik samtidig peker på etablerte bilder eller narrativer: ”I. Valerie. Marilyn. Roslyn. Ulrike. Sylvia. Dorothy. Cosmogirl. Ett slags galet geni. Hon hade inte alla hästar hemma. Det betyder att vi ska uttradera hennes minnen. Elchocker, sprutor, tvångströjor, Elmhurst.” (58). Bruk av nomenfraser, oppramsing av substantiver (eller egennavn som her) som er mye brukt i Alfabet-tråden, er et viktig virkemiddel.⁴⁴ Uten et tydelig talende subjekt avindividualiseres ytringene, de konstaterer mer enn de beskriver og opplever, samtidig som selve meddelelsens form, syntaks og ordvalg, og konteksten de plasseres i får større betydning. Selve knappheten

⁴⁴ I tillegg til de tidligere siterte (se A og C) er andre eksempler på oppføringer med nomenfraser: ”Stories, överdoser. Sömntabletter. Allting går mot sitt slut.”, (58) ”Döda träd. Döda historier. Hold your horses. Du måste halla in dina hästar, älskling.” (58), ”Experiment. Hästar. Solnedgång.” (58). Jf. for øvrig *The Misfits*' villhester, ikke minst uttrykket ”misfits”.

og det avpersonaliserte i alfabetene understreker inntrykket som gis av at hvert enkelt ord, hver formulering, hvert bilde bærer på en allmenn, universell fortelling uten individualitet, noe som på den ene siden blir en forutsetning for at alfabetets ”mystiske” fragmenter taler som en slags helhet og på den andre siden noe alfabetene på en kritisk måte utforsker.

Alfabet-tråden tar både opp i seg og kaster kritisk lys over stereotypenes og mytenes grunnlag og makt: det tidløse og selvfølgelige, det allmenngyldige, evige, bortenfor fiksjoner, ideologi og politikk. Blikket er eksplisitt rettet mot kulturhistorien, amerikansk populærkultur (”Den amerikanske filmen. Kamerans løgner. Verldslitteraturens.”, 57), samtidig retter retoriske spørsmål blikket tilbake på tekstens egen kartlegging og kontekstualisering av historien om Valerie: ”Hur skulle historien berättas? Det hade varit evigheter av döda blondiner.” (58), ”Vad spelar det för roll om berättaren ljuger? Vad spelar det för roll vem som berättar?” (59-60), og plasserer slik en selvransakelse i sammenheng med den problematiserende omskrivingen av eksisterende fortellinger. Alfabetene skaper både i form og innhold en alternativ ”encyklopedi”. Det kollektive jeg’et og flerstemmigheten peker i retning av den feministiske intersubjektiviteten og erfaringen som grunnlag for en alternativ historiografi, samtidig som et individuelt moment og en skepsis overfor den sammenhengende, enhetlige historien ivaretas ved at ulike *jeg* taler i fragmenter som ikke umiddelbart går opp i en høyere enhet. Alfabet-tråden understreker dermed den ambisjonen som skrives inn i narrativet i prologen og parateksten: å produsere en annen, alternativ fortelling gjennom, mot og ved hjelp av allerede eksisterende fortellinger og stemmer, men på en måte som unngår den overgripende systematiseringen.

2.3 Repetisjoner, Monroe og ”mislykkede” heltinner

Teksten siterer også seg selv, formuleringene i Berättarna-alfabetet med *The Misfits*-referansene (jf. C og D, s. 57) dukker opp flere steder, blant annet i to av Valeries replikker i samtale med Berättaren:

BERÄTTAREN: Sumpade du doktorsplatsen?

VALERIE: Det var nog mer det att jag alltid hade så svårt att begripa vad som stod i manuskriptet. Jag glömde hela tiden mina repliker. (143)

VALERIE: Det var hela tiden något plastiskt över replikerna. Solen brände genom parasollerna, det var amerikanska drömmar, den amerikanska filmen, den amerikanska historien, kamerans lögner, världslitteraturens. Amerika var ett stort äventyr med sina ökenlandskap och vilda mustanger. Jag förstod aldrig vad som stod i manuskriptet. (339-40)

Slik oppstår gjenklanger som lyder i *hele* tekststrømmen, og som hver gang understreker og refortolker ”budskapet”: Fortolkningen av Valerie settes i dialog med andre tekster og stemmer og hun tar opp i seg en form for kollektiv, oppløst subjektivitet innenfor narrativet, samtidig som repetisjonene synliggjør tekstens struktur og den organiserende instansen, tekstens fiksjonalitet. Slike repetisjoner er karakteristisk for narrativet som helhet, for eksempel repetisjoner av variasjoner over frasene ”Det finns inga lyckliga slut” (40, 328, 343)/”Det finns [bara] lyckliga slut” (18, 58) og ”Jag är den enda [kvinnan] som inte är galen här” (33, 57, 73, 262, 317). Bruken av repetisjoner etablerer overgripende forbindelseslinjer i narrativet, og medfører ikke minst at jeg som leser, uavhengig av om jeg kan identifisere et sitat (som et sitat) eller om det repeterer eksterne eller interne tekster og utsagn, *opplever* romanens struktur som en resirkulering og omstrukturering av *det allerede sagte*. Slik framstår teksten både som en infra- og intertekstualitet, som stadig gjør oppmerksom på seg selv som en situert kartlegger, mer enn et opphav, en fortelling som indirekte deltar i et kontinuerlig ordskifte.

En viktig funksjon av tekstens mange gjentakelser og forflytninger av utsagn og replikker er at det opprettes tilsynelatende utallige sammenhenger, perspektiver og mulige lese måter av Valerie og hennes historie og av romanens egen fortolkning av denne, slik at enhver konklusjon teksten selv eller jeg som leser gjør, stadig trues med å oppløses i biter og tråder som peker i andre retninger, mot andre sammenhenger. Teksten framstår som en leseprosess, mer enn en fullendt fortolkning. De mange forbindelsene, repetisjonene og forflytningene medfører at teksten framstår overmettet, preget av et så stort overskudd på tolkningsmuligheter og betydninger at den i en viss forstand motsetter seg eller i det minste bremser progresjonen i en enhetsskapende, organisk eller hermeneutisk lesning der alt går opp, både for dens eget narrativs del og for leseren: ”Berättelsens flykttendenser. [...] Smittosamma universum.” (59).

Det selvrefleksive og den massive tolkningsproduksjonen framstår som et karakteristisk mangfoldiggjørende trekk ved narrativet som helhet, og de feministiske perspektivene er også innskrevet på en måte som gjør det vanskelig å lese dem innenfor én referanseramme – de taler ikke unisont. Noen perspektiver kan likevel utskilles: Berättarna-alfabetet kretser nettopp omkring hvordan en skal kunne utfordre de etablerte fortellingene (”amerikanska drömmar”, ”den amerikanska filmen”, ”den amerikanska historien”, ”kamerans lögn”, ”världslitteraturens”) og gjør dette eksplisitt fra et feministisk ståsted: ”Det går inte att skriva sig ut ur patriarkatet. Det går inte att filma sig ut. [...] Det går inte att tänka utanför tankarna. Det är inte en struktur av den karaktären. Massiv hegemoni.” (60).

Kritikken framstår radikalfeministisk og gynosentrisk orientert i sin skepsis overfor diskurser og praksiser som bagatelliserer eller overser en kroppslig og sosial realitet: ”koncentrat av mennesklige vætskor”, ”Suga kuk är också något faktisk” (105), ” Det var inget riktigt liv, det var en erfarenhet” (106), dessuten i kritikken av indifferens overfor og usynliggjøring av forskjell (klasse, seksualitet, kjønn): ”Interiören består av femininitet och sexualitet. Fittor och rosor. Mannen avdekoreras, han blir den svarta kostymen. Han blir svarta bilar i staden.” (103), ”Daddy’s girls och Universumsregerarna. Alla var inte lika. Alla var inte vita. Ingen var autentisk. Alla härskade och tog sönder. Alla älskade att suga kuk.” (105). I denne sammenhengen innreflekteres også den postmoderne popkunsten, med henvisning til Andy Warhol:

Erfarenheterna dokumenterades inte, de uttraderades, förintades. Hennes signatur utplånades, hennes idéer uppslukades av en konstfabrik. Förlust av namn. Av minne. Förlust av allt. Andys samlade verk: Smärta. Albino. Dracula. Proteser. Människoexperiment. Manipulationer. Massaker. (291)⁴⁵

Teksten tematiserer gjennomgående en kløft mellom reproduksjon av det virkelige og det virkelige selv, en problematikk som med Warhol-narrativet knyttes til ”bruk” av mennesker, noe som også peker tilbake på tekstens egen parasittisme og deltagelse i massekulturen.⁴⁶ Alfabet-trådens perspektiver er relatert til tekstens både fiksjons- og metafiksjonsnivå. Det er viktig å påpeke at *Drömfakultetens* kritiske perspektiver ikke entydig uttrykker indignasjon eller fordømmelse for eksempel av Warhols kunstpraksis, men framstår som en kartlegging av opplevelser og verdensanskuelser. Måten disse kritiske perspektivene inkluderes på, massivt, repetitivt og tilsynelatende ”usystematisk” i løsrevne tekstbrokker, mer som repetisjoner av ytringer enn ytringer, og med store stilistiske variasjoner, bidrar til at det ofte er det emotive og reaksjonsmessige framfor det kontemplative eller vurderende som framheves, noe som samtidig innebærer lokalisering og framheving av de forskjellige erfaringene, tilstandene og synspunktene (smerte, fornedrelse, sinne, likegyldighet, fortvilelse, aksept, osv.) uten å organisere dem i en overgripende, systematisert kritikk.

⁴⁵ Andy Warhol representerer også en slags historisk forbindelseslinje mellom Marilyn Monroe og Valerie Solanas.

⁴⁶ Som Joyce Carol Oates uttrykker seg om Warhols prosjekt: ”Vi börjar alla som verkliga människor, vi börjar här. Och något händer en i livet och man slutar som en schablonbild på ett silkscreentryck av Andy Warhol som kopieras tusentals gånger. Jag anser att de är mycket vulgära. Jag förstår att hans konst är menad som en kommentar till hela fenomenet masskultur men genom att göra så här missbrukade han människors bilder.” (Björkman 2005:140).

The Misfits-referansene blir sammen med andre henvisninger del av en gjennomgående problematisering av premisser for ”sannhet” og ”løgn” i kunsten, og virkelighetsrepresentasjon versus virkelighet, og finner spesifikk klangbunn også på karakternivå i romanens Valerie-tråd. Valeries mellomnavn (Jean) er det samme som i Monroes døpenavn, Norma Jean, og moren Dorotheys store idol er nettopp Marilyn Monroe. Marilyn representerer fiksjonen om Den Amerikanske Kvinnen – et bilde, en reproduksjon av forestillinger, som Dorothy sier når hun en gang skal kjøpe seg en bok: ”[...] det ska vara något enkelt, [...] som en film, som ett läppstift, som Marilyn.” (80). Da Valerie en gang ringer hjem til Dorothy for å fortelle at hun har kommet inn på forskerutdanningen, er Dorothy fraværende, oppløst i sorg over nyheten om Marilyn død: ”Skönhet och framgång och ond bråd död. Jag har gråtit hela förmiddan här på köksbordet” (190). Marilyn er Dorotheys fantasiobjekt, hennes utopi, opphøyet, uoppnåelig, forskånet for det virkelige. En aura av autentisk uvirkelighet forfølger ikonet også inn i døden – slik Monroe også får inkarnere myten om ung, brå død, blir hun ikke mindre uvirkelig – hun representerer her den (post)moderne *tragedien*, ikke *true*, men *based on a true story*.

Det er også verdt å påpeke at *Drömfakulteten* kan sies å innskrive Marilyn som en allerede eksisterende romanperson: Joyce Carol Oates’ gestaltning av henne som den splittede skikkelsen Marilyn/Norma Jeane⁴⁷ i den biografiske fiksjonen *Blonde* (2000). Særlig én bestemt formulering, som jeg allerede har nevnt og som repeteres flere ganger i romanen, oppretter forbindelse mellom *Drömfakulteten* og *Blonde*. Utsagnet: ”Hon förstod aldrig vad som stod i manuskriptet, hon kunde aldrig minnas sina repliker.” (57) gjendikter *Blonde*: ””Det finns alltid ett manuskript. Men det är inte alltid man känner till det.”” (Oates i Björkman 2005:253⁴⁸). *Blondes* inngang til Monroe-biografien kan langt på vei oppsummeres i akkurat dette bildet: Norma Jeane/Marilyns tanke om manuskriptet er del av romanens kretsing omkring hovedpersonens fiksjonsbaserte tilværelse, ”This movie that is her life” (Oates 2009:656), slik hun lever sitt profesjonelle ytre liv så vel som sitt private og indre liv i og gjennom filmen, på visuelle og skjøre overflater, der barndommens fraværende, psykisk syke mor ligger under som et slags ”mørkt plott”. Romanen skildrer en indre splittelse i hovedpersonen mellom å leve ut rollen som er skrevet for henne, Marilyn Monroe, og ønsket om å bli sett og forstått som et *helt menneske*, som Norma Jeane. Et mål for *Blonde* er å få

⁴⁷ Som for å skille romanpersonen fra den historiske personen er Marilyn dødnavn i *Blonde* ikke Norma Jean, men Norma Jeane.

⁴⁸ Jeg finner ikke igjen utsagnet slik det er formulert i romanen (som er på 700 sider!), derfor siterer jeg her fra Stig Björkmans essay i *Joyce Carol Oates. Samtal med Stig Björkman* (2003), der han siterer fra *Blonde* i svensk oversettelse (men uten sidehenvisning): ””Det fanns ett manuskript för den här situationen’ [...] ’Det finns alltid ett manuskript. Men det är inte alltid man känner till det.”” (Björkman 2005:253).

fram rollespillet, en forskjell mellom ikonet på lerretet og mennesket, hvilket implisitt kritiserer mangel på slik forskjell i den eksisterende Monroe-mytologien.⁴⁹

I *Drömfakulteten* blir Marilyns glemte replikker en beskrivelse av en liknende fremmedgjort tilstand, i en annen setting, men tilsynelatende i forhold til det samme manuskriptet. Sett fra samfunnet rundt er Valerie konstant ”malplassert”, i *utakt* med manuskriptet: ”Det finns ingen i den här staden som inte skrattar åt dig.” (314), mens den lojale fortellingen og Valerie selv definerer det som *opposisjon*: ”Det är bara en liten dockteater. En evighetslång skitpjäs med ett skitmanuskript.” (311), ”Jag gjorde mina repliker själv.” (314). Som jeg viser i neste kapittel framstilles Valerie dessuten som en romanperson som nekter å spille ut rollefiguren skrevet for henne: ”Berättaren: Att närma sig autentiskt material.../Valerie: Är det jag som är materialet? [...] Fnaskmaterial. Knullmaterial.” (71). Ikke minst kan de glemte replikkene ses på som en tematisering av referensialitet, det arbitrære og assymetriske forholdet mellom språk og virkelighet, speilet som en psykisk og sosialt determinert tilstand: en asymmetri mellom det kvinnelige subjektets mentale og kroppslige erfaring av verden, og det sosiale, historiske og politiske manuskriptet. Slik blir det igjen snakk om virkelighet satt opp mot bildet av virkelighet, erfaringen og handlingen satt opp mot språkliggjøringen.

Ved hjelp av *Blonde*-sitatet plasserer teksten Valeries fremmedgjorthet og opposisjon i en større kulturell og historisk kontekst. Monroe-biografien gir Hollywoods lykkeformel, *the happy ending*, og den amerikanske drømmen et janusansikt, og blir slik én referanse for romanens repeterte ”det finns inga lyckliga slut”/”det finns bara lyckliga slut”. Som skikkelser og i sosial og kulturell posisjon er Valerie og Marilyn i én forstand natt og dag; berøringspunktet skapes av den masseproduserte fortellingen om den amerikanske drømmen som de i én verden, i henhold til nettopp den samme verdenens manuskript, definerer hver sin ende av, men som de i *Drömfakultetens* ”manuskript” også er like ”mislykkede” i, like fremmede i og fremmedgjorte av. Som Elaine Showalter skriver om *Blondes* framstilling av

⁴⁹ Til forskjell fra *Drömfakulteten* er *Blonde* nettopp skrevet med en klar ambisjon om å gjenopprette Monroe: ”Det är olyckligt att Marilyn i 1954 med *Herrar föredrar blondiner* blir schablonbilden Marilyn Monroe. [...] Till och med i dag är hon fortfarande stereotypen för Marilyn. [...] [J]ag ville försöka återupprätta henne, få loss henne ur schablonbilden.” (Oates i Björkman 2005:139-140). En viktig bestanddel i dette prosjektet er at romanen fokuserer på *yrkeskvinnen*, Marilyn som en profesjonell skuespiller som ikke *er seg selv*, men som spiller roller, ”*She could play Roslyn like a virtuoso musician plays his instrument. No more.*” (Oates 2000:664), noe hun også gjør utenfor filmsettet: ”often she was witty, cheerful, ’doing’ Marilyn to make you smile.” (ibid. 667). I Elaine Showalters amerikanske kvinnelitteraturhistorie *A jury of her peers* (2009) ser hun *Blondes* omskriving av Monroes liv og død som en klassisk amerikansk ”female tragedy”, i forlengelse av det hun kaller 1990-tallets ”kvinnememoarer” som fortalte ”stories of brutality, poverty, promiscuity, child abuse, and breakdown, often with jaunty humor and tough pride in survival.” (Showalter 2010:498). Det finnes også visse kompositoriske, stilistiske og motiviske forbindelseslinjer mellom *Blonde* og *Drömfakulteten* som jeg av hensyn til oppgavens omfang ikke kan gå nærmere inn på.

Monroe, hun er et produkt av eventyr og myte, ”but also a living product of the American century” (2010:498) – ikke mindre *Drömfakultetens* Valerie.

Når *Drömfakulteten* framhever sine alternative heltinner, antiheltinner, er det nettopp de som bevisst eller ubevisst ikke forholder seg ”korrekt” til manuskriptet, de som ”mislykkes”: Valerie selv, åpenbart (”Ge upp är inte svaret, fucka upp är svaret” [311]), dessuten moren Dorothy (”Kommer du ihåg när jag tände eld på mitt hår?” [18], ”inte ens drunkna är hon duktig på” [37]), Cosmogirl og Silkespojken. Forfatterfiguren Berättaren og romanprosjektet føyer seg selv inn i rekken av ”mislykkede”: ”Romanen är bara skit.” (312). Den utvidede konteksten for fortellingen om Valerie innebærer også at det etableres et historisk fellesskap av heltinner omkring hovedpersonen i *radikalfeminismens* navn:

X. Blå rök mellan stammarna. Frost i alla träden. Vita brinnande häxor. Millet. Atkinson. Brownmiller. Firestone. Solanas. Davis. Morgan. Steinem. Döda blomkrukor i alla fönster. (322)⁵⁰

De mange historiske kvinneskikkelsene som nevnes i romanen, framtrer gjerne kun som navn, flyktig, men likevel slik at de aktualiserer et slektskap og en større struktur, bærende med seg narrativer av overskridelse/undergang, vilje/motløshet, liv/død, og ikke minst av alternative ikoner. ”Döda blomkrukor i alla fönster” konnoterer ”mislykkethet” i den tradisjonelle kvinnesfæren (hjemmet, familielivet, det private),⁵¹ samtidig som ”vita brinnande häxor” knytter an til ”dödsmanuskriptet” historien har skrevet for den ”mislykkede” kvinnen, den kvinnelige opprøreren, Hollywoods *happy ending* som den sikre umulighet, som skrevet i stjernene: ”Det var en tvättäkta manshatare. En utrotningshotad art. Jag kunde ha berättat för dig från början hur det skulle sluta.” (290). Drømmen om en annerledes definert ”lykkelig slutt” er tilsynelatende uoppnåelig for *Drömfakultetens* heltinner, i det minste usannsynlig satt opp mot ”realitetens” (fiksjonenes, historiens) predestinerte, allerede skrevne slutt – ikke ulikt slik Stridsberg i ”Pomperipossa och jag” kommenterer den ikke-sosialiserte kvinneskikkelsens skjebne: ”Det går alltid lite dåligt för

⁵⁰ Navnene omkring Valerie aktualiserer sammen med flere kritiske henvisninger til Betty Friedan (s. 289, 290, 318, 322), forfatter av *The Feminine Mystique* (1963) og sentral i National Organisation for Women (NOW), en kløft mellom den reformativ delen av den amerikanske kvinnebevegelsen på 1960- og 70-tallet på den ene siden og den radikale, revolusjonære på den andre. For definisjoner av radikalfeminisme og splittelsen i den amerikanske kvinnebevegelsen, se Rhodes 2005:29. For radikalfeministiske tekster, se antologien *Sisterhood is Powerful* (1970), red. Robin Morgan, der også *SCUM Manifesto* inngår.

⁵¹ Plantedyrking og blomster er tilbakevendende motiver, særlig i portrettet av moren Dorothy, bardamen som drømmer ”utopisk” om en lykkelig husmortilværelse, hennes fantasier og fortvilelser: ”Så länge Louis är kvar är hon lycklig och beskäftig och övertygad om att hon ska lyckas med att odla solrosor och luktärter.” (29), Dorothy ”åker hem till en främling och bränner ner hans rosenträdgård” (38), ”Blommorna i hennes odlingar är döda, men hon lagar mat igjen och skrattar igjen, hon är alldeles självlysande av förtvivlan.” (42), ”Himlen går oroväckande lågt över huset och du berättare det senare för Cosmogirl: *det var växterna i hennes misslyckade odlingar som lyste som eld i skymningen*” (45).

dig på slutet. Du förvandlas till en sten, brinner upp i din egen bakugn, dränks i Family Values och badvatten, dör i en isoleringscell, knarkar ihjäl dig, störtar med bilen i ett stup.” (Stridsberg 2003b:36). Berättaren påpeker stadig at hun drømmer om en annen slutt på fortellingen (40, 128, 311, 338), og når fortellingen repeterer nettopp frasene: ”Det finns inga lyckliga slut”/”Det finns bara lyckliga slut” og ”Jag är den enda kvinnan som inte är galen här”, forbindes tanken om en annen fortelling til den feministiske opposisjonen mot, negasjonen av det eksisterende manuskriptet, de eksisterende narrativene. Mange av romanens politiske postulater gjør gjeldende et radikalfeministisk blick på historieskrivningen og populærkulturen, stadig sammen med mer litteraturteoretiserende og selvrefleksive refleksjoner. Utsagn som for eksempel: ”Det är en artificiell kropp jag har, en artificiell längtan” (103) og ”Hon har så mycket tid i ögonen. En armé av svartklädda män. Hur många har hon knullat?” (104), står side ved side og klinger sammen utsagn som ”All text är fiktion” (102), ”Postmoderna parasiter” (102) og ”Jag arbetar med yta. Gatan är en metafor och också helt faktisk. Som havet.” (104). Slik opererer teksten gjennomgående med et dobbelt blick, flertydighet og dobbeltreferanser, forflytninger og forskyvninger i perspektiv, og det poengteres stadig sammenhenger mellom narrativets struktur, de selvbevisste refleksjonene og den feministiske kritikken.

2.4 Gjen-fortellingen av Solanas-materialet

Slik Bakhtin hevder at språket er dialogisk, allerede bebodd av forutgående ytringer og verdensanskuelser – ”Talaren er ikkje ein bibelsk Adam som berre har å gjere med jomfruelege, enno namnlause ting, og som gjev dei namn for første gong.” (Bakhtin 2005:37) – er også *Drömfakultetens* intertekster bærere av den konteksten, den historiske og sosiale sammenhengen de inngår i. Ved å relatere de forskjellige ytringene til hverandre på en ny måte uthever *Drömfakulteten* noen biter av det vi med Bakhtin kan kalle en uavbrutt dialog, den leser og omskriver historien i samme stund, som et tekstkorpus. ”Du har förälskat dig i någon som inte existerar”, sier Valerie på et tidspunkt til Berättaren (127). De mange repetisjonene av andre tekster utvider stadig forestillingsverdenen Valerie fortolkes innenfor og medfører samtidig at tekstens fortelling proporsjonalt fjerner seg fra det tilgrunnliggende Solanas-materialet, kommuniserer med det ad omveier, ikke minst fra en annen tid, fra den historiske forfatterens samtid. Teksten etablerer en eksistens for hovedpersonen, men en annen enn den som allerede finnes eller har vært, ved å skrive seg inn i, levendegjøre og ”filtrere” historien, ved å sammenstille fortidsbilder, fremmede for hverandre, på en ny måte

og opprette analogier på tvers av eksisterende narrativer og historiografi (da for eksempel Solanas-biografien/*The Misfits*/Monroe-biografien).

Sitatene rehistoriserer Solanas-materialet i samtale med andre tekster og skaper dermed strukturelt en perspektivutvidende, stadig betydningsmultipliserende og selvframstillende tolkningsproduksjon. Ved hjelp av referanser, sitater og repetisjoner skriver teksten dessuten inn en egen form for opposisjon, mot dens egen narrative systematisering. Ved å la sitt eget narrativ ta form av en kartlegging, en collage der materialbiter plasseres i forhold til hverandre, produserer teksten sammenhenger i samme stund som den opphever allerede definerte adskilte sfærer, mellom fiksjon og historie, mellom litteratur og politikk, mellom liv og død. Framstillingsmåten blir slik også en slags ekspressiv mimesis der både formal og tematisk problematikk ser ut til å bevege seg i retning av en idé om *sammenvevde strukturer* framfor målrettede, lineære forløp og årsaksrelasjoner.

De fiksjonaliserende grepene synliggjør at *Drömfakultetens* bruk av kildematerialet ikke så mye utbroderer forhold som ikke allerede er aktualiserte, men at den i stedet tilføyer tydelig fiktive lag, som også aktivt utfyller huller i det eksisterende biografiske materialet. Dette gjøres ved hjelp av andre tekster og speilende figurer, slik at framstillingen ikke er begrenset til en representasjon av Solanas-materialet, men også i utvidelsen kan sies å kaste lys over det, parallelt med at søkelyset rettes mot romanens egen narrasjon. Framstillingen løftes ut av det historisk korrekte, samtidig som et historisk perspektiv, en historisering, reaktualiseres på andre måter. Gestaltningen av den enkelte historiske kvinneskikkelsen gis ikke så mye egenverdi som sådan, men får verdi som tekst i dialog med andre tekster og som generator for en litterær modus, med en egendefinert litterær verdi. Det er altså i og for seg ikke snakk om en ”forandring” av livshistorien med referanse til Solanas-materialet, men en ”forandring” med referanse til fortolkningen av dette materialet og gjen-fortellingen. Slik går det fortalte i samme retning som beskjeden som gis på kolofonsiden, men teksten er ikke bare å betrakte som en *litterær fantasi*, men også en tematisering av dens status og potensial som sådan. Romanen dobbeltkommuniserer ikke dermed med fakta/fiksjon-distinksjonen som virkefelt, men en kan si at dikotomien tematiseres definert som ”falsk” i og med den gjennomgående problematiseringen av fortellehandlingen og det å fortelle, og at romanens metafiktive bearbeiding av kildematerialet aktualiserer spørsmål om forbindelser mellom makt og språk, narrativitet, fortolkning og historiografi.

Kapittel 3. Love Valerie. Narrasjon og personportrett

3.1 "År det du eller jeg som berättar?" Beundring, solidaritet og definisjonsmakt i Berättaren-tråden

I *Drömfakultetens* prolog opptrer som vi har sett en jeg-forteller. Etter prologen spaltes eller utkrystalliseres denne jeg-fortelleren i to forskjellige instanser, hvor den ene instansen er personen Berättaren, plassert på hotellrommet sammen med den døende Valerie. Berättaren-tråden har i likhet med Alfabet-tråden funksjon som en kommenterende metatekst, men er mer spesifikt konsentrert om fortolkningen og forfatterrollen. Berättaren-trådens iscenesettelse av den narrative situasjonen gjør gjeldende en problematikk knyttet til fortolkningen av materialet/hovedpersonen der jeg særlig er opptatt av tematisering av definisjonsmakt, beundring og søstersolidaritet.

Berättaren-tråden består av totalt tolv sceniske dialoger som alle finner sted i adskilte, egne kapitler med tekstlig utstrekning fra en til tre sider. Den første dialogen er plassert rett etter prologen og er dermed også første scene innenfor romanens første del, *Bambiland*. Selv om alle dialogene i Berättaren-tråden med unntak av denne første er tid- og stedfestet, og Berättarens nærvær aldri direkte kommenteres som unaturlig, innebærer hennes plutselige tilstedeværelse på nivå med Valerie, sett i forlengelse av prologen, at en grense er blitt krysset. Berättaren har beveget seg inn i en fiksjon innenfor en fiksjon, i det som dermed får trekk av en fantastisk fortelling, og som slik understreker prologens framheving av det fantaserende momentet. Ettersom disse scenene er adskilt fra det fortalte ellers, får de også en spesiell betydning – de etablerer et selvrefleksivt nivå, men også en parallell, kronologisk handlingstråd gjennom romanen. Det vendes tilbake til møtene med jevne mellomrom i teksten (det er to slike kapitler i romanens første del, tre i henholdsvis andre og tredje del, og to i henholdsvis fjerde og femte del) og de er ordnet i kronologisk rekkefølge i forhold til hverandre.⁵²

Den første dialogen skiller seg litt ut fra de andre. Her lar Berättaren hovedpersonen Valerie, som vi som lesere vet litt om fra prologen, definere "materialets" hvem, hva og hvor:

BERÄTTAREN: Vad är det för material?
VALERIE: Svart snö och svart förtvivlan.
BERÄTTAREN: Var?

⁵² I forhold til historiens tid, hvor Berättaren-tråden forholder seg til narrasjonens utgangspunkt (hvis vi ser bort fra prologens etterstilling av det fortalte, men i forlengelse av prologens politirapports "några veckor före slutet"), det vil si dødsleiet mellom 7. og 25. april 1988 på Bristol Hotel, finner de daterte samtalene sted elleve forskjellige dager i stigende rekkefølge (9., 12., 13., 15., 16., 18., 19., 20., 21., 23. og 25. april).

VALERIE: Skithotellet. Slutstationen för döende horor och narkomaner. Den sista gigantiska förödmjukelsen.

BERÄTTAREN: Vem är det som är förtvivlad?

VALERIE: Jag, Valerie. Jag hade alltid rosa läppstift på mig.

[...]

BERÄTTAREN: Vad tänker du på?

VALERIE: Flickorna från underjorden. Dorothy. Cosmogirl. Silkespojken. (11)

Berättaren inntar rollen som en slags intervjuer, og det er naturligvis ikke uvesentlig at en slik figur, hvis navn henviser til et grunnleggende element i enhver fortellende tekst, er plassert på samme nivå som romanens hovedperson. Berättaren stiller spørsmålene, men det er Valerie som legger premissene for den videre fortellingens materiale, som i realiteten også er en beskrivelse av *Drömfakultetens* hovedingredienser. ”Svart snö och svart förtvivlan”, ”Den sista gigantiska förödmjukelsen” setter stemningen for det fortalte, samtidig som det er utsagn som vitner om Berättaren-trådens metakommenterende funksjon og iscenesettelse av den narrative situasjonen. Utsagnene er rettet mot Valeries tilstand og måten hun dør på, men kan også forstås som en selvrefleksiv kommentar ettersom fortellingen i prologen framstiller seg som et ”andre” siste, den allerede døde nye sluttstasjon – potensielt, i Valeries perspektiv, den siste ydmykelsen.

Berättarens første møte med hovedpersonen fungerer som en iscenesettelse av fiksjonens tilblivelse. Dette har flere funksjoner. Det retter oppmerksomhet mot oppretting av et forhold mellom ”forfatter” og ”den biograferte”, mot at hovedpersonen gis definisjonsmakt, at det fortalte har opphav hos flere subjekter, og det fjerner noe av selvfølgen ved fiksjonens innhold: ”Vad är det för material?” åpner for en både teoretisk og praktisk mulighet for at materialet kan defineres på forskjellige måter, dessuten at materialet på en eller annen måte allerede er definert idet denne samtalen finner sted. Slik legger etableringen av metanivået grunn for en fortolknings- eller representasjonsproblematikk.

Ved første møte med *Drömfakulteten*, da en ikke kjenner resten av fortellingen, framstår den første dialogen litt kryptisk, lite meddelende og skaper en form for *motstand*. Selv om prologen forbereder leseren på det som skal komme er det som kommer likevel relativt overraskende, både innholdsmessig og fortellemessig. Det er et ganske stort skritt fra prologens fortellende prosa (via en tittelside, ”*Bambiland*”) til dialog, grafisk framstilt som i et drama, i ensom majestet på baksiden.⁵³ Motstand skapes også ved at innhold og deltagere sett i forlengelse av prologen både stanser opp den igangsatte narrative bevegelsen og begynner på nytt (”Vad är det för material?”), fortellingen så å si nullstiller seg selv og

⁵³ Denne dialogen har som nevnt ingen overskrift slik de andre har.

dermed også leseren. Slik fortelles det også mer om Berättaren: Hun er ikke bare en forfatterfigur som befinner seg på nivå med hovedpersonen Valerie, men hun befinner seg tilsynelatende på nivå med leseren, hun framstilles som en leserfigur, og slik er også hennes makt redusert.

Sett i lys av teksten som helhet er den første dialogen i Berättaren-tråden svært meddelende. Når spørsmålene går så direkte inn på fortellingens forutsetninger og innhold, medfører det at hovedpersonen klart tilskrives en egenkontroll over det fortalte, og slik forteller møtet om en interesse i fortellingen for Valeries spesifikke perspektiv, for henne som et subjekt. Samtidig blir det raskt klart at Berättaren har sine egne synspunkter på Valerie og materialet, et beundringsmotiv kommer til overflaten, og ikke på en entydig positiv måte. Berättaren framstilles eksplisitt som en forfatterfigur, en iscenesettelse av romanens forfatter, med intensjoner og fantasier som Valerie motsetter seg:

VALERIE: Jag vill inte ha någon religiös begravning. Jag vill begravas som jag är. [...] Jag vill inte att någon går igenom mina anteckningar efter min död.

BERÄTTAREN: Min drömfakultet –

VALERIE: – och inga sentimentala småbrudar och låtsasförfattare som leker att de skriver en roman om att jag ska dö. Du har inte min tillåtelse till att gå igenom mitt material.

(*Tystnad.*)

(*Berättaren plockar med blommorna.*)

(39)

Berättaren-Valerie-forholdet ser ut til å kunne leses som en iscenesettelse av et ikke-hierarkisk, likestilt forhold mellom forteller og person, eller med Mikhail Bakhtins terminologi ”autor” og ”helt”, hvor ”autor” har en dobbelhet ved seg (forteller/forfatter) som framstår som beskrivende med tanke på Berättaren som figur.⁵⁴ Ifølge Jørgen Bruhn (*Romanens tenker*) er Bakhtins vektlegging av det likestilte, ikke-hierarkiske forholdet mellom helt og autor fundamentalt for den ”ekte” polyfonien (Bruhn 2005:62). Dette innebærer at autor og helt står i et utvekslingsforhold som ikke kun ”består i, at forfatteren indpoder ideer og viden i sine personer, men også, at forfatteren kan lære af sine

⁵⁴ Jørgen Bruhn forklarer autorbegrepet slik: ”Autor er Bachtins term for det, der i moderne litteraturvidenskab oftest betegnes som ’implicit forfatter’ eller ’forfatterpersonen’, dvs. iscenesetteren af det fiktive værk, som *ikke* er identisk med hverken en forteller eller forfatter i værket, endsige den biografiske forfatter selv. Men Bachtin prøver at strække begrepet til delvist at dække den biografiske forfatters konkrete historiske eksistens uden dog at forfalde til biografisme.” (Bruhn 2005:62). Graham Allen (*Intertextuality*) belyser også dette forholdet: “Bakhtin does not seek to announce the death of the Author. The author, for Bakhtin, we might say, still stands behind his or her novel, but s/he does not enter into it as a guiding authoritative voice.” (Allen 2008:24). Tatt i betraktning romanens etterord skaper Berättaren-figuren en viss bevegelighet i skillet mellom historisk forfatter og ”forfatterperson”. For *Drömfakulteten* og polyfoni se Thune 2007 og Rustad 2010.

romanpersoner.” (Bruhn 2005:63). Helten framstilles slik som et subjekt, ikke et objekt for en overordnet autoritativ diskurs. Slik sett framstår Berättaren-tråden nærmest som en ekstremversjon eller eksplisittgjort variant av den polyfone romanen.

Bakhtins ikke-hierarkiske autor-helt-forhold kan dessuten forstås som del av en grunnleggende demokratisk innretning: Den polyfone romanen kjemper mot enhver verdensanskuelse som ville ”valorize one ‘official’ point-of-view, one ideological position, and thus one discourse, above all others.” (Allen 2008:24). Jeg vil være forsiktig med lese Berättaren-Valerie-forholdet slik, ikke fordi dette ikke er betegnende for noe av det som står på spill, men fordi det her nærmest synes å være snakk om et *invertert* hierarki heller enn likestilling, i stedet for en autoritær autor; en *autoritær helt*, som stadig er ute på kuppforsøk:⁵⁵

VALERIE: Är det du eller jag som berättar?

BERÄTTAREN: Det är jag som är berättaren.

VALERIE: Och det är jag som är föremålet för den här förvirrade, uppfuckade texten. Du är ingen riktig berättare, baby.

BERÄTTAREN: Jag är bara en sentimental idiot, jag vet. Men eftersom jag är den enda berättaren som är närvarande och intresserad så kan du kanske svara på mina frågor. (143)

Slik blir effekten at romanen radikaliserer og karikerer autor-helt-forholdet, tematiserer og kommenterer en opphøyet forfatter-rolle; avmystifiserer, degraderer, men viser også fram forfatterfigurens beundring, en ydmyk holdning i forhold til ”materialet” Valerie – et materiale som nettopp *ikke* respekterer politisk korrekte konsepter som for eksempel *dialog*. Valerie representerer en form for kaoskraft, *anarkisme* heller enn demokrati. Med tanke på at romanen bruker et eksisterende historisk materiale markerer polyfonien samtidig også de to partene, den viser at fortellingen søker å tydeliggjøre en forskjell mellom seg selv og det tilgrunnliggende materialet. Med ”du är ingen riktig berättaren, baby” og ”Jag är bara en sentimental idiot” rettfærdiggjøres dessuten indirekte fortellingens ”løgnaktighet” og det innskrives et selvironisk blick på den.

Etter det første møtet der Berättaren først og fremst gir Valerie taletid, blir hun en mer aktiv samtaledeltager, en som kommer på besøk og som har en agenda for besøkene.

⁵⁵ En rekke elementer gjør det vanskelig, men ikke uinteressant å lese *Drömfakulteten* i lys av den polyfone, dialogiske romanen i Bakhtins forstand. Form- og sjangerekspérimentet gjør at *Drömfakultetens* forhold til den realistiske romanen, med Bakhtin i bakhodet, egentlig framstår som et ambivalent forhold, og dens dramatiserte dialoger (dialogroman, drama) og lyriske prosa (lyrisk roman) går begge i retning av sjangre Bakhtin definerte som monologiske. (For øvrig et syn Bakhtin kan kritiseres for, hvilket også er blitt gjort.) Hvis vi aksepterer Bakhtins tanke om romanen som en ”uren”, selvfornyende ”ikke-sjanger”, og en sjanger som kjennetegnes av sjangerblanding, kan selvfølgelig *Drömfakultetens* eksperimenter også omfattes. Samtidig innebærer spesielt de sceniske dialogene en slags ”rensing” på nivå med narrasjonen som peker i retning av et ambivalent forhold til både romanens ”urenhet” og tanken om en reell nedbryting av fortellerautoritet.

Berättaren har rollen som den vitebegjærlige biografen og forfatteren, som går løs på de ubesvarte spørsmålene: ”Centrala frågor i romanen. Varför slutade du skriva? Varför lämnade du Maryland? Varför sköt du Andy Warhol?” (213)⁵⁶. Berättaren står klart i forlengelse av prologens jeg-forteller og hennes nysgjerrighet på det dokumentene over den døde ikke forteller. Ved å realisere jeg-fortellerens tankeforflytning opphever ikke minst Berättarens nærvær Valeries ensomhet på dødsleiet. Samtidig som Berättaren inntar en dokumenterende rolle framstilles hun som en fascinert og sympatiserende beundrer som ønsker å etablere et personlig forhold til objektet, Valerie, og som forholder seg nært og personlig til henne og historien hennes, noe gjentatte hyllester og kjærlighetserklæringer mer enn tydelig vitner om:

Jag drömmer om ett annat slut på berättelsen. [...] Jag vill inte leva i en värld där du dör på slutet. Det måste finnas andra berättelser. (40),
Får jag hålla din hand? (72, 127),
Jag är så ledsen för att du inte överlever den här berättelsen. (128),
Jag kan inte sluta tänka på dig (312),
Jag önskar att det fanns ett annat slut på berättelsen. Jag önskar att det fanns lyckliga slut. (338),
Du borde ha varit president i Amerika. (338),
Jag slutar aldrig leta efter dig. Du är min drömfakultet. (339)

En gjennomgangstråd i Berättarens erklæringer er som vi ser fortvilelse over at slutten på fortellingen allerede er gitt, noe jeg i kapittel 2 satte i sammenheng med den ikke-sosialiserte kvinneskikkelsens kulturelle skjebne, ”dødsmanuskriptet”. Berättaren får slik en rolle som kan sammenliknes med heltinnen i den feministiske metafiksjonen som søker frihet fra ”the plots of her past” (død, ekteskap) (Showalter 2010:443), men hvor Berättaren drømmer for Valerie som ikon, og hvor det samtidig innskrives en uoppnåelighet i dette som framhever romantikken (Berättaren kunne jo faktisk latt Valerie overleve), og som slik kan sies å synliggjøre feminismens emansipatoriske narrativ som en fantasi, en fiksjon.

Kjærlighetserklæringene gjør gjennom hele Berättaren-tråden oppmerksom på Berättarens forhold til Valerie og til materialet, slik at et spørsmål om forfatterens posisjon, hennes nærhet/avstand til objektet og den situerte kunnskapen blir en viktig del av Berättaren-tråden. Dette motivet både forsterkes og tilføres en dimensjon ved at Valerie til gjengjeld stadig avviser og latterliggjør Berättarens idealisering og innlevende tilnærming, hun markerer gjennomgående sin egenart gjennom negasjoner, anarkistiske ”ikke”:

VALERIE: Du är ingen riktig berättare. [...] Och det här är ingen riktig berättelse. [...] Det finns inga lyckliga slut. [...] Och jag vill inte dö såhär. (40-1)

BERÄTTAREN: Kontexten –

⁵⁶ Med utsagn som ”centrala frågor i romanen” driver Berättaren-tråden eksplisitt fortolkning av fortellingen.

VALERIE: – Det finns ingenting som heter kontext. Allting bör ryckas ur sitt sammanhang. (71)

BERÄTTAREN: Jag är intresserad av din värld.

VALERIE: Det här är inte en värld jag vill leva i. (72)

BERÄTTAREN: I love you.

VALERIE: Fuck you. (73)

VALERIE: Du har förälskat dig i någon som inte existerar.

BERÄTTAREN: En virtuell förälskelse. En flicka i sand som försvinner, min mammas barndom, min pappas brustna hjärta.

VALERIE: Jag är inte ditt dödsmaterial. Jag är inte ditt knullmaterial.

BERÄTTAREN: Får jag hålla din hand?

VALERIE: Du romantiserar och sentimentaliserar det här. (128-9)

Som Karin Haugen påpeker, ”när teksten – og leseren med den – blir for naiv i sitt *grävande*, korrigerer Solanas [...]. Akkurat som forfatterrollen bør avmystifiseres, bør materialet også det, synes hun å kreve.” (Haugen 2007:86). Hvor Berättaren søker å opprette en nærhetsrelasjon, stiller Valerie spørsmål ved de tilgrunnliggende motivasjonene og premissene for en slik relasjon. Slik skaper Valeries motstand mot Berättaren sprekkdannelser i den idealistiske og/eller søstersolidariske overflaten. For narrasjonens del stiller dette spørsmål ved dens egen representasjonsmessige ”ærlighet” og narsissisme (”min mammas barndom, min pappas brustna hjärta”), og det gjør oppmerksom på og understreker umuligheten av biografisk sannhet så vel som en feminismens eller kvinnebevegelsens sannhet. Berättarens fascinasjon for Valerie framstår også på et nivå som speilet i moren Dorotheys fascinasjon for Marilyn Monroe, noe som får fram en problematisk side ved solidariteten og beundringen, et etisk perspektiv: Valerie/Marilyn som produkt av betrakteren, et objekt for den andre – overgrepet og omfavnelsen ligger aldri langt fra hverandre. Dermed kan det å problematisere søstersolidariteten, synliggjøre den som en figur, leses som en viktig tematikk i Berättaren-tråden, og som noe som etablerer et romanens skjeve blick på dens forbindelser til en feministisk-litterær tradisjon.

Når maktfordelingen, eller *maktovertagelsen*, peker på at fortellingen søker å framstille Valerie med eierskap til sin egen diskurs peker det også i retning av at fortellingen er opptatt av *dette* blikkets, *denne* personens, *denne posisjonens* troverdighet og definisjonsmakt i en større sammenheng. For hvem og hva representerer Valerie? Hva er det Berättaren beundrer? Beskrivelsen av Valerie som ”Amerikas første intellektuelle hore” er betegnende for måten Valerie framstilles som en inkarnasjon av den ultimate overskridelsen av roller og sfærer, der erfaringene i samfunnsperiferien, i marginene, gjennomgående måles mot erfaringene innenfor, og der samfunnets frastøting og hierarkisering angripes gjennom en utlevelse av anomalien og avviket slik at *det* blir den styrende norm. Det manglende

respekten for de etablerte skillelinjene framheves også som et grunnlag for Berättarens fascinasjon når hun sier: ”Jag har tvåhundrafemtio tusen poäng från universitetet och allt jag drömmer om är en fakultet som du.” (185). Berättaren gjør Valerie til et alternativt senter for kunnskap, en alternativ autoritet, som kontrasterer de ulike maktinstansene og premissleverandørene som utforskes i Alfabet-tråden, spesielt vitenskapene/akademia. En tanke om å oppheve eller utfordre skiller mellom sfærer, også det mellom fantasi og virkelighet, aktiviseres allerede i romanens tittel, *drøm+fakultet*, slik at et overskridelsesmotiv i ulike betydninger har en sentral posisjon både i beundringen av Valerie og i måten romanen presenterer seg selv.

Her kommer ikke minst personportrettets forfattermotiv inn. Bildet av den *skrivende* Valerie etableres i prologen hvor jeg-fortelleren inspireres av at Valerie er blitt sett mens hun sitter og skriver få uker før sin død.⁵⁷ Den overbeviste Forfatteren, kunstnersjelen, er sentralt plassert i personportrettet. Berättaren-trådens degradering av forfatteren og Berättarens latterliggjorte ydmykhet får sin motsats i den forfatterpersonaen Valerie inkarnerer. Et talende eksempel er Valeries første møte med forleggeren Maurice Girodias hvor hun presenterer sine tekster som en ”reddningsaksjon för världslitteraturen och världsdramatiken” (256). I barndomsfortellingen er *forfatter* ved siden av *president* rollen moren Dorothy spør Valeries framtid til, mens Valerie påpeker at hun allerede *er* forfatter (51)⁵⁸. Valeries *SCUM Manifest* hylles i fortellingen: ”du är författare till den enda text som är värd att läsa, *SCUM Manifest*.” (212), og Berättaren/fortellerstemmen omtaler hennes språk og stil i fascinerte vendinger ”din rå poesi” (327), ”ditt vilddjurspråk” (213), ”en fantastisk humor” (327). Slik sett er det mulig å lese portrettet og beundringen av Valerie som forfatter som at hun kommer med en vilje, selvtillit, påståelighet og skamløshet som tekstens dramatiserte fortellerinstans ”mangler”. Valeries ”tekst” brer seg ut i verket som det politisk og sosialt ukorrekte, for lovløshet og anti-dekorum, også i litterær forstand. På handlingsnivå blir Forfatteren Valerie et fortellingens svar på dens fortolkning av hovedpersonens liv som kretsende omkring det

⁵⁷ ”Jag tänker mig högar av papper på skrivbordet, [...] jag tänkar mig Valerie febrig i sängen där hon försöker röka cigaretter och göra anteckningar. Jag tänker mig utkast och manuskript överallt i rummet...” (upag.)

⁵⁸ I barndomsfortellingen representerer 15-årsdagen da Valerie bestikkes med en skrivemaskin et vendepunkt, en påbegynt klassereise og en fortelling om å bli et subjekt, ikke minst glede: ”Ijudet är ett lyckoljud och sidorna är vackra och mystiska där de ligger som solfjädrar i fönstret ovanför baksätet och du älskar den där skrivmaskinen alldeles för mycket för att lämna den tillbaka.” (89-90). Hvor erobringen av skriften og fortellingen kan framstå som del av en typisk feministisk fortelling om den kvinnelige forfatteren, representerer klasseperspektivet et skjevt blikk på feministisk materialisme. Rommet Valerie finner er langt fra *et eget rom*, hun har ikke og får aldri ”femhundre pund i året” (Woolf 1999:37). Valeries skrift er et vedvarende *på tross av* og hun skriver alltid og overalt: ”Dina anteckningar flyter ut i havet, de övergår i handflator, möbler, husväggar och baksidan av använda papper. Du skriver överallt det finns plats.” (114), og hvis hun ikke skriver, som på dødsleiet, så lengter hun: ”du längtar efter snö och ljudet av en skrivmaskin” (54).

hun aldri oppnår: ”att vara en person som människor lyssnar till, det enda du drömmer om” (327). När Berättaren nettopp lytter til Valerie får det også karakter av en politisk handling innenfor fiksjonens logikk.

Hva slags forfatter er så Valerie? Gjennom oppvekst og ungdomstid tar Valeries fortellinger form av utopiske, fiktive selvbiografier, og hennes fortellinger synes alltid å være rettet mot endring og bemektigelse, som for eksempel når hun forteller et eventyr for moren Dorothy om en ørken ”full av flickor” der mennene er ”ett gäng håriga apor som höll till på barerna och tog hand om sine egon och sina knytnävar och små penisar. Små små penisdjur.” (77). Eventyret ender i at ”Någon opererar bort deras hjärnor och nervsystem och deras penisar. Dorothy och Valerie och alla flickorna och rävdjuren och böckerna och skrivmaskinerna åker till Alligator Reef. Sedan lever de lyckliga i alla sina dagar. De åker aldrig mer tillbaka.” (78). Valeries fortellinger er underholdende, svermende og ikke minst *sinte*, men alltid henvendt til andre, og fortellingene har alltid lykkelig slutt. Det ligger et politisk, bemektigende moment i den sosialt henvendte teksten, noe som også blir lesbart som et grunnlag for *Drömfakultetens* henvendelse og dens framheving av *møtet*.

Valerie framstilles gjennomgående som en aktivistisk forfatter. Et eksempel på dette er mens hun er innlagt på Elmhurst Psychiatric Hospital og forsøker å aktivisere medpasientene, hun resiterer ”högt ur minnet ur *Up Your Ass* för en liten grupp förlista utanför Doktor Ruths mottagning”, og hun ”önskar så att hjärtat förblöder att de ville begripa att mottagningsrummet inte är vägen ut, att vägen från Elmhurst inte går via Terapirummet, Diagnosen och Doktorerna” (92) – ”Ge upp är inte svaret, fucka upp är det.”, ”*Up Your Ass* får dem i alla fall att skratta.”, ”Kom ihåg att SCUM är framtiden. Kom ihåg att framtiden redan är här.” (93). Valeries resitasjoner på venterommet på Elmhurst knytter opp mot tematisering av skiller mellom akademisk/litterær/politisk diskurs i fortellingen, på en måte som aktiviserer Valeries kritikk av både den teoretiske og praktiserte psykologien som autoritativ og sammenviklet med de rådende maktforholdene i samfunnet.

Valeries skepsis overfor den psykiatriske institusjonen har røtter i tiden som student og doktorstipendiat i psykologi. Gjennom dialoger mellom Valerie og Professor Robert Brush framstilles akademia som et svært begrenset handlingsrom, og professorens advarsler overfor Valerie blir del av romanens tidsbilde og de samfunnsmessige faktorene fortellingen skiller ut som determinerende for Valeries livshistorie: ”du måste hålla dig inom ramen för vedertagna och vederhäftiga vetenskapliga metoder och utgångspunkter. [...] Forskning handlar om att förstå, inte förändra.” (201), ”Passa dig för det där marginella. Relationen mellan könen. Biologi och öde. Det finns ingenting att hämta där.” (202), ”ditt nuvarande arbete kan

betraktas som ett icke-arbete. Ditt arbete fungerar som tystnad.” (209). Akademia representerer altså et rom der Valeries politiske stemme ikke lyttes til, og i forlengelse av Valeries perspektiv er kritikk av psykologien og psykoanalysen gjennomgående i fortellingen – ikke minst er det nærliggende å se romanens undertittel *tillägg till sexualteorin* som at den spiller på Sigmund Freuds *Seksualteorien*. Hvor det typiske radikalfeministiske svaret kunne være politisk organisering,⁵⁹ er dette ikke et alternativ for Valerie, noe hennes møte med kvinnebevegelsen, representert ved ”Daddys favoritflicka Gloria”, gir en årsak til.⁶⁰

Forfatterrollen innebærer, i hvert fall i drømmen om den, andre muligheter enn den akademiske karrieren, og den gir en helt annen frihet, selvstendighet og definisjonsmakt. I det første møtet med forleggeren Maurice Girodias, som publiserer *SCUM Manifest* etter at Valerie skyter Andy, presenterer Valerie seg som ”[m]anshatare. Författare. Forskare. Surfare.”, og årsaken til at hun skriver er menns ”flagranta underlägsenhet. Naturens vederbörliga ordning. Vi behöver en agenda för Evigheten och Utopia.” (256).⁶¹ Gjennom Valerie beskrives en ambisjon om å skrive på en måte hvor kunst, teori, liv og aktivisme smelter sammen. Valeries våpen og alternativ er den henvendte skriften og kunsten. Parallelt med at Valeries forfatterskap og politiske diktning hylles i det fortalte, innvendes stadig gjennom ulike stemmer, også Berättarens, at Valeries livsførsel gjør hennes intellektuelle og kunstneriske begavelse overflødig; hver gang minner Valerie om politikken og posisjonen som ligger til grunn, og om mangelen på en fyllestgjørende feministisk kritikk og feministisk bevegelse, her med en Woolf-henvisning som tydeliggjør Valeries radikalfeministiske ståsted:

DOKTOR RUTH COOPER: Kasta inte bort all den där begåvningen. Du kan bli vad du vill.

VALERIE: En halv nation på knä hindrar mig från det. Miljoner dörmmattor stör min havsutsikt. Fiktionen om ett eget rum fungerar inte. (138)

Drömfakultetens sentrering av Valerie som et alternativt kunnskapssenter får en spesifikk referanseramme i motsetningene som artikuleres mellom teoretisk og litterær/aktivistisk diskurs og mellom Valeries ”mannshat” og den organiserte feminismen, med henblikk på

⁵⁹ Psykoanalysen ble utsatt for massiv og krass kritikk av amerikanske radikalfeminister på begynnelsen av 70-tallet, for eksempel hos Shulamith Firestone som i *The Dialectic of Sex* (1970) skriver: ”a therapy that has proven worse than useless may eventually be replaced with the only thing that can do any good: political organization.” (Firestone 1970:71).

⁶⁰ VALERIE: Mannen är en maskin. En vandrando dildo. En emotionell parasit. En biologisk olycka. Manlighet är en bristsjukdom. Mannens biologi är hans öde. Jag älskar svarta klänningar. Jag betraktar det som en politisk handling att ha läppstiftet utanför munnen. / DADDY’S FAVORITFLICKA GLORIA: Det där är löjligt, Valerie. Det leder ingenstans. Utan männen har vi ingen kvinnorörelse. Och att klä sig på det där sättet som du gör leder ingenstans alls. Det kan ge männen intryck av att du är –” (305)

⁶¹ Merk *mannshater*, ikke feminist.

politikk og på friheten til litteraturen. Valerie representerer det bevisst ikke-emansiperte og ikke-sosialiserte, men overbevisningen, ”glasklarheten i dina texter”, ordene som ”blixtrar i dig” (235), framstilles som del av noe som hele tiden ligger på grensen til undergangen: ”Du skriver som om skrivmaskinen satt fast i dina armar, ett främmande sken i huvudet som håller dig vaken och får dig att springa mellan skyskraporna i spetsnattlinne och lämna nya versioner av pjäsen till Fabriken.” (235), ”Bongi från *Up Your Ass* tar över allt mer, högarna av utkast växer omkring dig, skrivmaskinen, hastigheten, övergivenheten, övertygelsen.” (236), inntil alle broer er brent og bare fortvilelse, desillusjon og fremmedgjøring står tilbake:

Det var så länge sedan du slutade skriva, mördade löften och utopier, det var årtionden sedan den turkosa reseskrivmaskinen följde dig överallt, du hade lovat dig själv att aldrig sälja skrivmaskinen. (52)

På Berättarens spørsmål ”Varför slutade du skriva?” (213), svarer Valerie blant annet slik:

Däggdjurens tystnad. [...] Jag befann mig på gränsen mellan människa och kaos. [...] Historien om alla hittillsvarande samhällen är historien om tystnad. Rebellen, psykoanalytikern, den experimentella författaren, kvinnans potensial som dissident. Språket blev alltmer ett stycke materia utan annan funktion än att understryka min ensamhet. (241)

Dermed henfaller Valerie i bunn og grunn til den samme stillheten som Professor Robert Brush definerte hennes arbeid som, en forklaring Berättaren og fortellingen ikke villig aksepterer. I alfabetet ”Parasiterna” formuleres det slik: ”Du ville smälta samman med skyskraporna. Komma närmare himlen. Expandera. Inte förlora dig i natten. Du längtade efter dina högklackande systrar.” (291). Fortellingen framhever gjennomgående Valeries sololøp – hennes utenforskap – som noe som nærmest umuliggjør hennes kamp, men ikke desto mindre gjør den imponerende, ”Jag beundrar ditt mod” (71), som Berättaren sier.

Framstillingen er opptatt av den ”ikke-posisjonen”, rennesteinsinstinkt Valerie retter sin kritikk fra, men også måten hun utøver sin kritikk i og med språk. Et eksempel på hvordan dette kommer til uttrykk er når Valerie forsøker å vise Silkespojken at språket er elastisk, at det er et verktøy, og oppfordrer Silkespojken – som ”[n]är natten tar över Alligator Reef önskar [...] sig en annan pojke i pojken, en annan tid, en annan början” – til å skrive sine egne fortellinger, definere sin egen identitet og framtid. Jeg har vært inne på Alfabet-trådens ”omalfabetisering” – her anvendes alfabet-metaforen i det fortalte slik at den omdefinierende praksisen i romanens alfabeter knyttes til hovedpersonens tenkning og strategi:

VALERIE: Det finns ingenting du inte kan bestämma. Jag önskar att du kom på det. Det finns ingenting som inte går att göra om.

SILKESPOJKEN: Döden går inte att göra om. Könet går inte. Bakgrunden går inte. Ödet går inte. Kärleken går inte. Avrättade kommer inte tillbaka. Jag är ett alfabet av dåliga erfarenheter.

VALERIE: Du kan inte alfabetet.

SILKESPOJKEN: A... Alligator Reef. B... Biondi. C... Cravings. D... Döda träd. Döda skogar. Döda måsar. E... Elektriska stolen. F... Fucked-up. Jävligt fucked-up. Förlorad. Fucked-up framtid. Falsk identitet. Fotograf. Fåglar. G... Gråtar för ingenting. Går vilse hela tiden. H... Hora. Hopplös. Hög hela tiden. Happy för ingenting. Hårlös. Hosta. Haschhosta. Haschhora. Horunge. Hor-
[...]

SILKESPOJKEN: [...] Q... Jag vet inga ord som börjar på Q. Det finns inga ord på Q.

VALERIE: Quoailer.

SILKESPOJKEN: Jag kan inte spanska.

VALERIE: Franska. Att alltid vifta på svansen. Eller querelle. Betyder bråk.
[...]

VALERIE: Att vara besatt av din egen undergång och underjord kommer inte att göra dig fri. Du kan bestämma allt om du vill.

SILKESPOJKEN: Blommor. Solen. Skymningen.

VALERIE: Det finns så många olika sätt att vara i skymningen på. Könet är inte ett fängelse. Det är en möjlighet. Det är bara olika sätt att berätta på. Skriv din egen berättelse.

SILKESPOJKEN (*skrattar*): Jag kan inte skriva.

VALERIE: Det är inte hela världen. Jag ska lära dig att skriva. (121)

Det finnes en utopisk dimensjon i Valeries tanke om at språket kan brukes aktivt for å skape endring. Samtidig aktualiserer Silkespojken noe så grunnleggende som alfabetisme – klasseperspektivet er gjennomgående og det pekes på hvor viktig kontroll over språket er for å kunne gjøre sin stemme hørt. Valeries to Q-ord er et eksempel på hvordan hun skildres som en opprører i språket, en som aktivt utfordrer den konvensjonelle tanken, det definerte systemet, særlig gjennom to strategier: latter og aggresjon. Forfatterrollen og Valeries forfatteridentitet kobles gjennomgående til en slik lekende-kritisk ambisjon i *Drömfakulteten*, en utopisk og fantastisk litteratur og kunst som maner til sosial endring og frigjøring gjennom latter, gjennom glede og gjennom opprør, *quoailer* og *querelle*. Valeries strategi framstilles på en måte som gjør det nærliggende å tenke på den forskjellsfeministiske teoriens åpning for en politisk lesning av *affekt*, det ikke-fornuftige og ikke-pragmatiske, og en omdefinering av det freudianske begjæret fra et utspring i mangel til å være en positiv bekreftelse på individets lengsel etter fylde og velvære, en form for glede (Braidotti 1998:305), "the subversive laughter of Dionysus as opposed to the seriousness of the Apollonian spirit." (ibid.:306). Eller som hos Héléne Cixous, hennes kvinnelige kaoskraft, Medusa, "hun er ikke dødelig. Hun er vakker og hun ler." (Cixous 2008:278). Slik legger fortellingen grunn for en annen type lesning av Valeries "galskap", samtidig som en viktig spenning i personportrettet er den mellom den kreative og den destruktive galskapen.

Berättaren-tråden gjør hovedpersonen Valerie til premissleverandør også litterært, Berättaren forsøker å plassere sin fortelling i forlengelse av hennes idealer: "Jag önskar bara

att jag visste hur jag ska fucka upp allt det här” (311), hvorpå Valerie gir en oppskrift som ikke er fremmed for *Drömfakulteten*: ”Artificiell historieskrivning. Horans story och sinnessjukdomens. Den amerikanska undervattensbefolkningens.” (ibid.). Slik den siterende og repeterende skrivemåtens motstand mot den enhetskapende lesningen og alfabetene kan sies å representere en måte teksten realiserer en ambisjon om å ”fucka upp”, framstilles også Valerie med en særegen evne til å ”ødelegge” i dialogene, styre og endre diskursen, slik at møtet med henne igangsetter en bevegelse inn i noe ukjent. Samtidig som Berättaren i en viss forstand forsøker å kategorisere henne, gjøre henne ”forståelig”, insisterer Valerie selv på sin autonomi, sin fremmedhet, ikke-identifikasjonen, den ikke-villige viljen. De selvrefleksive kommentarene bygger også oppunder dette – Valerie er innforstått med sin ”fiktivitet”, med illusjonen, hun føres ikke bak lyset: ”Berättaren: Den döda pratar med sig själv igjen./Valerie: Vad säger hon?” (127). Beundringsmotivet og forholdet som etableres med Valerie som en slags motvillig læremester, kan framstå som del av at fortellingen framhever et smitteforhold mellom seg selv og materialet, den understreker og oppsøker aktivt en gjensidighet i forholdet. Dette medfører ikke kun at Valeries anarkisme blir en del av romanens fortellemåte, men også at Valerie aksepterer Berättarens ”tekst”, omsorgen, den fortellingen det gjensidige *møtet og nærheten* er:

VALERIE: Håller du min hand när jag försvinner?

BERÄTTAREN: Jag håller din hand.

(*Tystnad.*)

[...]

VALERIE: Jag vill inte att det ska finnas någon berättelse.

BERÄTTAREN: Jag håller din hand. Det är en berättelse.

VALERIE: Vad betyder det när jag säger att det inte finns någon berättelse?

BERÄTTAREN: Jag vet inte.

VALERIE: Det betyder att det finns en berättelse.

(263)

Tar vi med etterordet i betraktningen, som altså er tidfestet 2005 og signert med den historiske forfatterens navn, Sara Stridsberg, kan Berättaren leses som at hun skaper en bevegelighet eller spenning i skillet mellom historisk forfatter og romanens dramatiserte forfatterfigur. I etterordet tilegner Stridsberg *Drömfakulteten* til den historiske Valerie Solanas’ arvtagere på hospitet der hun døde i 1988, slik at det plasserer det fortalte i en sosial, historisk kontekst og den innskrevne lengselen om en annen slutt utvides eller forlenges. Med dette framstår Berättaren og Berättaren-tråden som en slags grensetekst, en formidler på grensen mellom tider og virkeligheter, mellom tekster. Det er nærliggende å

tenke på etterordet i kontekst av en tematisering av den innlevende posisjonen og som speil for en form for politisk og aktivistisk bevissthet skrevet inn i det litterære prosjektet, en form for overskridelse av skillet mellom aktivisme og kunstnerisk praksis, slik vi har sett at teksten framhever hos Valerie. Den historiske forfatterens samtid, vår samtid, innreflekteres også i Berättaren-tråden, for eksempel kan Berättaren fortelle Valerie at hun med sine prosjekter på universitetet og i *SCUM Manifest* er forut sin tid: ”människoflickorna lärde sig att göra barn med varandra.” (339). Tenker vi på Berättaren som en dramatisering av Bakhtins autor, en fortellerinstans som bringer med seg en egen historisk, politisk og kulturell kontekst inn i verket, for eksempel det statsfeministiske og sosialdemokratiske, men også det litterært (”postmoderne”) selvbevisste Skandinavia anno 2005, framstår dessuten henvendelsen til Valerie og bruken av Berättaren som en bemektigelse av en stemme. Henvendelsen til Valerie blir lesbar som en søken etter en annerledes ”mor”, men også en litterær maske, noe som slår tilbake på søkenen etter en fortidens kaoskraft så vel som solidariteten: Valerie er en tidsmessig og posisjonsmessig skikkelse som nettopp er ”autorisert” til å formulere og fortelle verden på måter som er umulig for autoren å gjøre med troverdighet.⁶²

Selv om Berättaren åpent beundrer Valerie og romanen sjangermessig lener seg mot biografien, betyr det ikke, som tidligere nevnt, at hun skildres som en emblematiske feminist i tradisjonell forstand – heller framstår det som at Berättaren-tråden understreker og beundrer hennes forskjellighet, hennes ikke-kategoriserbarhet og utenforskap (på godt og vondt), hennes opprør, også overfor kategorien ”feminist”, og framstiller dette gjennom ”ekstrem-polyfonien”, hvor Valerie langt på vei tar kontrollen og motsetter seg Berättarens identifikatoriske fortolkning. Berättaren-tråden blir et av flere grep som underbygger distanse til den tradisjonelle biografien, samtidig som det skapes en form for indre spenning mellom idealiseringen, nostalgien og romantikken og det selvbevisste og ironiske. Dermed underbygges også en dobbelhet eller ambivalens i romanens ”prosjekt”, dens idé- og sjangertilhørighet, den unnflyr selv det kategoriske, eller den beveger seg fritt mellom kategorier, noe det er nærliggende å se Valerie som en slags generator for.

Kari J. Spjeldnæs skriver om biografier og selvbiografier i forbindelse med feminismens utopiske karakter, dens fortellinger om frigjøring/frigjøringsidealet, og påpeker at feminismene stadig ser ut til å søke identifikasjonsobjekter i fortiden: ”I jakten på frembringelser av det som ikke finnes fra før, trenger feminismen – og feministene –

⁶² Umberto Eco påpeker i sitt PS til *Rosens navn*: ”Jeg skammet meg over å sitte og fortelle. [...] Kunne man si ’det var en vakker morgen i slutten av november’ uten å føle seg som Snoopy? Men hvis jeg nå hadde sagt det som Snoopy? Hvis altså noen som var autorisert til å si ’det var en vakker morgen’ hadde sagt det, for sånt kunne man si på den tid? En fiksjon, det var slik jeg opplevde det.” (Eco 2009:562).

konkrete modeller eller orienteringspunkter. Det er vanskelig å finne mål ingen har erobret tidligere, men gjenkjennelige ikoner kan bekrefte at man er på riktig vei.” (Spjeldnæs 2000:202). Spjeldnæs tanke setter ord både på det romanen fristiller seg fra og noe den beveger seg i retning av. Selv om dens utgangspunkt i en spesifikk kvinnebiografi og dens beundringsmotiv og solidaritetsmotiv kan relateres til feministiske tradisjoner og debatter, inngår disse elementene ikke i et prosjekt av å finne ”riktig (feministisk) vei” verken for seg selv eller for feminismen. Dette betyr ikke at romanen ikke kan være utopisk eller reflekterer over det utopiske. Overfører vi Spjeldnæs’ tanke om det vitaliserende i å vende blikket bakover for å skape fremtiden over i en mer litteraturteoretisk kontekst kan vi også inkludere en problematikk knyttet til det utopiske, et velkjent dilemma i moderne kritisk filosofi og teori: Hvordan skape en forestilling om fremtiden uten å danne den i fortidens bilde? Dette framstår for meg mer som en problemstilling som kan tale både med romanens metafiktive og politiske eller ideologiske refleksjoner, samtidig som Valerie også blir et slags forbilde for hvordan det kan gjøres. Som metafiksjon med feministisk referanseramme, men uten klar feministisk agenda, forholder *Drömfakulteten* seg til språk, virkelighet og utopi på en måte som setter i spill spørsmål om overskridelse gjennom sentreringen av Valerie som en alternativ autoritet, slik hun representerer skamløshet og litterær løssluppenhet, og som politisk opererer på grunnlag av en figur ikke så mye av det ”kvinneliges” eller feministiske ståsted, men en absolutt *marginal* erfaring, *absolutt fremmed* også for feminismenes logikk: den *intellektuelle prostituerte* ståsted.

3.2 Fortellingens omfavelse. Du-formen og språkkys

Den andre fortellerinstansen som utspaltes fra prologens jeg-forteller er en fortellerinstans som produserer en fortelling i andrepersonsform, tett opptil hovedpersonens perspektiv og henvendt til henne.⁶³ Denne fortellerinstansen opptrer i de fortellende partiene av Valerie-tråden. I forlengelse av prologen og det første møtet mellom Berättaren og Valerie innledes dette narrasjonselementet med nok en ny begynnelse på historien om ”slutstationen”, eller rettere, den begynner med den *definitive* sluttstasjonen: Det første ”møtet” (du-form) mellom fortellerstemme og person i Valerie-tråden finner sted under kapitteloverskriften ”Bristol Hotel, 56 Mason Street, Tenderloin District, San Francisco, 25 april 1988, dødsdagen” (16).

⁶³ Fortellerstemmen kan for så vidt rent teknisk forstås som den ”samme” som i prologen, men jeg snakker om utspalning fordi det framstår som et poeng at fortelleren her, i likhet med den dramatiserte instansen Berättaren, har krysset en grense, beveget seg inn i en fiksjon innenfor fiksjonen, som et produkt av prologens fortellers ”jag tänker mig”.

Men før vi kommer så langt introduseres vi for en *annen* person. Kapittelet som følger det første møtet mellom Berättaren og Valerie er datert 1991 og innledes av et fortellende avsnitt som forklarer innholdet: ”Himlen över Ventor är rosa som en sömntablett eller gammalt kräks när Dorothy blir intervjuad av New York Magazine på en dålig telefonlinje. [...]” (13). Den sceniske dialogen som følger gjengir intervjuet med Valeries mor Dorothy på treårsdagen for Valeries død, og det avsluttes slik:

DOROTHY: Jag lägger på nu... skriv att hon var författare... skriv att hon var forskare i psykologi... skriv att kärleken är evig, inte döden... (15)

Slik kan vi snakke om minst *tre* innskrevne premissleverandører for det fortalte: Prologens jeg-forteller, Valerie selv og moren Dorothy.

Med introduksjonen av de fortellende partiene har romantekstens sansningssenter beveget seg enda tettere på objektet og materialet: fra eksternt fokalisering i prologen, fulgt av et dramatisert og eksternt fokalisert møte mellom Autor og Helt, via det første møtet med hovedpersonens mor, til en internt fokalisert fortelling, hvilket innebærer at Valerie framstår som ”det fiktive subjektet for persepsjonen som formidles” (Aaslestad 2003:85):⁶⁴

Blodet går så långsamt genom kroppen. Du river dig på bröstet, gråter och ropar, famlar med händerna i sängkläderna. Hotellet har smutsiga lakan, de är mörka av tid och illaluktande, urin och kräks och fittblod och tårar, ett alldeles gult moln av smärta drar genom medvetande och underliv. Bländande ljussken i rummet, explosioner av smärta i huden och lungorna, svindlande fallande flammande. Hettan i armarna, febern, övergivenheten och lukten av döds sjukdom. Fragment och skjärvor av ljus flimrar fortfarande och händerna famlar efter Dorothy. *Jag hatar mig själv och jag vill inte dö. Jag vill inte försvinna, jag vill inte tillbaka, jag längtar efter någons händer, min mors händer, en flickas famn, en röst vilken som helst, bara inte den här solförmörkelsen.*

Dorothy?

Dorothy?

(16)

Som vi ser er språket og tonen her en ganske annen enn i Berättaren-tråden og i de sceniske dialogene. Selv om sansningssenteret framstår som at det sammenfaller med hovedpersonen, du’et, har nettopp bruken av du-form en viktig funksjon slik den synliggjør *to* subjekter i det fortalte, noe den stilistiske forskjellen mellom fortalt og dramatisert også underbygger. Som

⁶⁴ Mens eksternt fokalisering innebærer at sansningssenteret befinner seg på ”ett bestemt punkt i det fiktive universet, utenfor personene”, noe som altså ”ekskluderer muligheten for informasjon om tankene til disse personene.” (Aaslestad 2003:86).

vi ser veksler dessuten avsnittet mellom intern fokalisering ("Blodet går så långsamt genom kroppen", "smärta drar genom medvetande") og ekstern ("Du river dig på bröstet, gråter och ropar, famlar med händerna i sängkläderna"). Dersom fortellingen var holdt i tredjeperson ville dette, samt at det er snakk om fri indirekte stil (hovedpersonens tanker reproduseres av fortellerstemmen) vært enda tydeligere, men først og fremst ville det medført en mye mindre tydelig fortellerinstans. De fortellende partiene anvender dessuten direkte tankegjengivelse: Pronomenskift og kursivering ("*Jag hatar mig själv*") markerer gjengivelse av hovedpersonens tanker, slik at det også opprettes tydelig forskjell på fortellertekst og personetekst.⁶⁵ Du-formen plasserer fortellingen mellom en aural og en personal fortellerposisjon, noe som inngir det med en dobbelhet eller spenning, og det heftes en egen form for oppmerksomhet ved fortellehandlingen ved bruk av en fortellerinstans som så klart markeres som utenfor personen, som tiltaler personen og som har tilgang til hennes indre.⁶⁶ Historien i disse prosapartiene framstår som fortalt i en form for tistemhet, preget av en samtidig nærhet og avstand: Du-formen etablerer en intimitet som i en ordinær jeg-fortelling, men samtidig medfører den at sporene av narrasjonen hele tiden gjøres gjeldende slik at det opprettholdes en forskjell mellom forteller og person.

Samtidig er en viktig virkning av den interne fokaleringen at det ikke alltid er like klart av sammenhengen hvorvidt vurderinger og opplevelser er fortellerens eller personens. Et eksempel er i en scene der Valerie, mens hun er innlagt på Elmhurst Psychiatric Hospital etter attentatet mot Andy, tar imot en telefonsamtale fra forleggeren Maurice, til denne beskrivelsen: "det är obegripligt att du väljer hans samtal, han har tagit ifrån dig allt du har, men alla andra samtal är från journalister och fortfarande inga samtal från Vektor" (154). Selv om fortellingens sansningssenter sammenfaller med Valeries medfører du-formens framheving av fortelleren at vurderingen med adjektivet "obegripligt" både kan tilhøre forteller og person, her gis det dessuten en forklaring i samme setning: fra "obegripligt" til "men alla andra samtal", slik at det oppstår en slags indre dialog, en tankerekke som både kan tilhøre en som forsøker å sette seg inn i en annens handlinger og en som forsøker å forklare sine handlinger for seg selv. I den påfølgende telefonsamtalen (154-6) framstilles ikke

⁶⁵ Kursiv anvendes i hele teksten som markør for gjengivelse av personens tanke. Samtidig som kursivene oppfattes som tanke ikke tale (tale gjengis aldri direkte utover i form av scenisk dialog), gjør bruk av direkte gjengivelse og kursivering at tankene tilføres et preg av å inneholde taleutsagn. De framstår ofte som indre repetisjoner, ekko av fortidige eller tenkte utsagn, andre personers eller egne: "Fönsterrutan är strimmig av smuts och avgaser, rummet är hett och frostigt och isblått och främmande. *Hatar du män fortfarande? Är du prostituerad fortfarande? Tänker du på Andy någon gång? Är presidenten ett arsle fortfarande? Har presidenten hår i sitt arsle fortfarande?*" (194).

⁶⁶ "Med personal fortellerposisjon mener man at fortellingen er holdt i tredjeperson, men at perspektivet utgår fra en av de fiktive (hoved)personene. Med aural menes at perspektivet er fortellerens." (Aaslestad 2003:84).

Maurice som inkarnasjonen av den negative beskrivelsen; utsagnet forbereder Valeries ”sak” i telefonsamtalen, lokaliserer sympatien hos henne.

Uavhengig av om vurderingen tilhører Valerie, fortelleren eller begge, skaper de fortellende partienes interne fokalisering i kombinasjon med du-formen inntrykk av at fortelleren understøtter og er lojal overfor hovedpersonens virkelighetsopplevelse. Slik kan vi si at denne fortelleren praktiserer Berättaren-trådens beundrings- og solidaritetsmotiv i lojalitet med hovedpersonens perspektiv. Ettersom du-formen synliggjør narrasjonen og avsenderen, tydeliggjøres dessuten intimiteten og nærheten som et grep slik at fortellemåten forteller en historie i seg selv, om henvendelsen, nærheten og omsorgen. Slik framstår de fortellende partiene som en omsorgsfull omfavnelser av Valerie, ikke bare en fortelling om henne. Fortelleren forestiller seg, lever seg inn i og løfter fram hovedpersonens tanker og opplevelser – fortelleren er ikke bare en deltager, men *deltagende*, tydelig for eksempel i et avsnitt som dette:

Och om du inte måste dö så er du Valerie i silverkappan igen och Valerie med manuskript och teoretiska tegelstenar i handväskan. Och om du inte måste dö nu så skimrar doktorshatten fortfarande i horisonten. Och det är den tiden igen, fyrtiotal, femtiotal, sextiotal, Vektor, Maryland, New York och vissheten i dig: *författaren forskaren jag*. Det starka suget och virvlarna i bröstet, övertygelsen. Slagorden ekar mellan husen i Washington. Det finns bara lyckliga slut.

En flicka kan allt hon vill

You know I love you

(18-9)

“Och om du inte måste dö” henspiller på ett nivå på den framstilte Valeries dødsangst/livsløst (“*jag vill inte dö*”), men enda mer på metafiksjonsnivå, Berättarens ønske om at Valerie, som romanheltinne, som figur, ikke må dø (jf. “*jag vill inte leva i en värld där du dör på slutet*”), og fortellingen som en *hypotetisk* levendegjøring av den “dødsdømte” og hennes historie, en *fantasi*: *Hvis du ikke må dø, så er du*: – alle de ting *Drömfakultetens* fortidsskildring av Valerie faktisk innebærer. Slik er narrasjonen i samme stund fortellende og selvfortellende – det finnes et selvrefleksivt nivå også i de fortellende partiene. Som en omsorgshandling, dessuten en som “ignorerer” det faktum prologens politirapport tilkjenner (at Valerie er død), realiserer narrasjonen Dorothys imperativ (“*skriv att kärleken är evig, inte döden...*”).

Dette underbygges av de to kursiverte utsagnene som avslutter avsnittet. Kursivene repeterer utsagn som ellers i narrativet særlig er assosiert med Dorothy – dette framgår av

dialogene der Dorothy ellers opptrer (og senere i kapittelet jeg siterer fra over er de fantasierende kursivene fokusert eksplisitt på lengselen etter Dorothy) – og kan som andre kursiver leses som Valeries tanker, hennes erindrende repetisjon og fortapelse i fortiden, hennes minner og fantasier. Grepet med å utheve utsagn i forhold til teksten som omgir dem, dessuten løfte dem ut av sin opprinnelige sammenheng (her Dorothy),⁶⁷ medfører at en som leser blir oppmerksom på flere mulige lese måter av dem og hvordan teksten gjennom å repetere formuleringer og motiver i ulike sammenhenger oppretter uttallige forbindelser og speilfigurer, slik jeg også var inne på i kapittel to. ”*En flicka kan allt hon vill*” og ”*You know I love you*” repeterer og representerer Dorothy, både som person og premissleverandør for det fortalte, og utsagnene får også funksjon som en melankolsk framheving av kontrasten mellom da og nå. Men de framstår ikke minst som at de repeterer Berättarens kjærlighetserklæringer overfor Valerie (hvilket igjen forteller om et speilforhold mellom Berättaren og Dorothy), og blir slik, på grunn av løsrivelsen fra et bestemt subjekt, autonomiseringen av utsagnene, også lesbare som narrativets egne ”naive”, drømmende kjærlighetserklæringer.⁶⁸

Den fortalte virkeligheten framstår nærmest som om den leser hovedpersonens tilstand på dødsleiet og fortellerens blick på henne, gjennom et mytisk forestillingsrom av en uendelig rekke likhets- og nærhetsrelasjoner, et rom som er klaustrofobisk, trykkende og åpent i samme stund, et sted mellom fortid og nåtid:

Ökendjurens desperata skrik i bakgrunden. Solen brinner över Georgia och ökenhuset utan tavlor och böcker och pengar och framtidsplaner. En rosavullen Ventorhimmel pressar sig in genom fönstren och allting är inbäddat igen i den där heta, våta mattan av lycka. Dorothy har hittat gamla brände klänningar i en resväska och ni är antagligen på väg till havet igen, till Alligator Reef och evighetshimlarna, bara du och hon. (17)

⁶⁷ Når en som leser først er oppmerksom på disse uthevede utsagnene oppdager en at samtlige gis et internt opphav, et utspring og en sammenheng et eller annet sted i det fortalte.

⁶⁸ Begge utsagn er ikke minst fraser, klisjéer – hvilket igjen forteller noe om Dorothy som person og som premissleverandør, og romanens utnyttning av fraser og klisjéer, dens blanding av populærkultur og en romantisk trivallitterær tradisjon og ”høykultur”: ”Läppstift och litteratur”, som Valerie en gang sier (307). Som jeg kommer tilbake til senere inngår dessuten ”You know I love you” i romanteksten som del av et sitat av den britiske kunstneren Tracey Emins tekstilverk *Garden of horror* (1998) (på side 349: ”welcome to my garden of horror and love”), et sitat som i *Drömfakulteten* er knyttet til Dorothy og mor-datter-forholdet. Og apropos mor-datter-forholdet og *garden of horror and love* går tankene til det tidligere nevnte blomstermotivet, at Dorothy har en tendens til å brenne ned ”rosenträdgårdar” (38, 311) og at hun mislykkes i å dyrke fram planter og blomster (42, 45), vi kommer på radikalfeministenes ”döda blomkrukor” (322), de røde rosene på *Drömfakultetens* bokomslog, Valeries overgrepfortelling der hun ligger i hammocken og ”räknade vildrosorna som var blodrosor och dödsrosor” (32), vi tenker på dødsleiet der Valerie har ”blodrosor på bröst och händer” (349), vi tenker på Valeries drømmer som er ”fulla av sand och rosentapeter” (101), alfabetets interiører av ”femininitet och sexualitet. Fittor och rosor” (103), og slik kan en fortsette.

Språket i de fortellende partiene er rikt på poetiske virkemidler og bruker gjennomgående mentale og sansebaserte bilder, lyd, farger, lukt, smak, lyseffekter, synestesier (forening av sansekvaliteter, ”heta, våta mattan av lycka”), besjeler og personifiseringer og metonymiske forbindelser (himmelen ”pressar sig in genom fönstren”, ”ökenhuset [...] utan framtidsplaner”), dessuten fortolkende og betydningsfortsettende ordsammensetninger (”ökenhuset”, ”rosasvullen”, ”evighetshimlarna”). Slik bringes fortid og nåtid, tilstand og betrakter sammen i det sansebaserte billedspråket, fortiden blir del av samme rom som nåtiden gjennom et billedspråk som samtidig skaper og utsier det sansende subjektet.

De poetiske virkemidlene understreker det doble, flerbetydende og ekspanderende, og reflekterer gjennomgående det sansende subjektets tilstand samtidig som de relaterer til en større struktur gjennom repetisjoner og oppretting av relasjoner, måten erfaringer og opplevelser omdannes til bilder som hektes på hverandre. For eksempel framstilles volden, som fortellingen om Valeries livshistorie er full av, i et språk som i dets detaljfokus så å si slikker sårene, voldens merker på kroppen. En lyrisk prosa dveler ved de kroppslige, vemmelige detaljene, i uhyggelige mentale bilder, og lar i dets metaforer stadig omgivelser, ting, arkitektur, rekvisitter, flyte sammen med det organiske, kroppslige og emotive:

Skymning eller gryning eller apokalyps, i rummet på Mason Street saknar det betydelse. Underlivet skriker igjen, det luktar som om det ligger ett stycke ruttande kött i dina underbyxor. Det var någon här tidigare, för några timmar sedan, och du fick några dollar och en halv smörgås, det kan ha varit han som alltid pratar om att återvända till Philadelphia, eller han som en gång sa att kunderna alltid känner igjen dig på stryvmärkena. [...] Ingen Cosmo, bara ett blodig moln av allt det som inte är viktigt att minnas nu, av främmande röster och händer och din hud hårt uppspänd mellan husen och en armé av kalla, håriga kappor. Det är alltid snö, den glittrar över träden och sextioalet och den slutar aldrig falla, det är alltid snö i universitetsparken när du tänker på den./Du återkommer hela tiden till en haj som ville att du skulle hjälpa honom att iscensätta avrättningar i den elektriska stol från sekelskiftet [...] Du minns andra hårda kukar i din mun, mjuka skitiga köttstycken i handflatan, beniga fingrar, tunga våta kroppar, dyra kostymer, tungor, kväljande rakvatten, saliv sperma tårar, dreglande våta kyssar, alla dessa avlopp förklädda till munnar. [...] Det spelar ingen roll hur många hajar du har haft, hur många resor du gjorde i underjorden, nu är du bara ett försvinnande medvetande som varar och blöder och allt du vill är att Cosmos hand ska vara där i din igen.[...] Vetenskapens ruttande väggar som föll samman omkring dig, en katalog av avrättade amerikanska kvinnor, den där sista snön som föll över laborarieparken. (163-4).

Billedbruken etablerer og antyder overføringsforhold, binder fenomenene til hverandre (”ruttande kött i dina underbyxor”/”mjuka skitiga köttstycken i handflatan”/”vetenskapens ruttande väggar”), og til det sansende subjektets blick på verden, og knytter den marerittaktige, uvirkelige mentale tilstanden til lidelsen og volden, og dermed også til den politiske fortellingen. Oppmerksomheten om det kroppslige, detaljer og dessuten bruk av obskøne innslag i den lyriske prosaen – en form for blanding av ”høyt” og ”lavt” – henvender seg til, uttaler og omfavner posisjonen og virkeligheten det tales fra. Samtidig medfører de

poetiske bildene at framstillingen framhever den fenomenologiske appersepsjonen, slik at oppmerksomhet om både virkning og årsak blir stående i et uoppløst forhold. Hvor Berättaren er opptatt av de uoppløste paradoksene i Valeries historie framhever de fortellende partiene gjennomgående i deres variasjoner i troper og figurer det doble og flertydige, det ”sublime” og det ”ikke-sublimerte”, som det uttales i et alfabet: ”Gatan är en metafor och också helt faktisk. Som havet. Det blåa oändliga är alltid närvarande.” (104). Selve framstillingens poetiske kvaliteter og den utstrakte bruken av visuelle og mentale bilder, klangvirkninger og metaforer, blir kontekst for den både person-, tilstands- og selvfortolkende fortellehandlingen, og løfter den inn i en annen verden, gjør det fortalte til en form for litterær eller poetisk erfaring i språket, en forskjønnelse og underliggjøring som peker ut av fortvilelsen og på en glede eller lyst i den språklige bearbeidingen, samtidig som det sansende subjektets erfaringer i en både ”rå” og drømmeaktig realitet reflekteres i og gjennom språket.

Den stilistiske forskjellen mellom Valeries språk i de sceniske dialogene og den tostemte diskursen i de fortellende partiene er iøynefallende, slik at det også framstår som en skarp kontrast mellom Valeries satiriske og hyperpolitiske språk og fortellerstemmens omfavelse. Men det finnes faktisk også noen lengre fortalte passasjer som tilhører hovedpersonen (direkte angitt: ”du berättar det sedan för Cosmogirl”, 32). I poetiske og klanglige virkemidler likner Valeries fortelling her fortellerstemmens mer enn Valeries språk slik vi kjenner det fra de direkte dialogene, mens den ambivalent bagatelliserende tonen og den politiske tolkningen er utpreget ”valerisk”:

det var inget särskilt, det var bara att Louis brukade våldta mig i hammocken [...] och trädkronorna flöt omkring på natthimlen [...] och jag räknade rosorna och stjärnorna på himlen och allt kött var solbränt gräs och mörkret som tog sin tid och stack och brände i ögonen och ökenhunderna långt inne i sine drömmar som jagade efter vind och stjärnorna var sedan länge döda på himlen och jag hyrde ut min lilla fitta mot inga pengar [...] och jag vet inte varför men varje gång fastnade tuggummitrasslet i mitt hår medan jag räknade vildrosorna som var blodrosor och dödsrosor och tuggummit föll alltid ur min mun i mörkret [...] och molnresterna hade fastnat i träden som flöt ovanför [...] och det fanns inte längre någonting att gråta för mer än att Amerika skulle fortsätta knulla mig och att alla fäder alltid vill knulla med sina döttrar och de flesta gör det och bara ett fåtal avstår och oklart varför bara att världen förblir en enda längtan tillbaka (32)

Valeries impresjonistiske bevissthetsstrømsfortelling om overgrepet⁶⁹ repeterer en gjennomgående språklig forskjell mellom romanens dramatiserte og fortalte partier, og for det meste dermed en klar forskjell mellom fortellerstemme og personstemme. Som vi vet er det her imidlertid snakk om persondiskurs, og på grunn av *likheten* Valeries tale har med

⁶⁹ Setning følger setning, sidestilles i en parataktisk stil, ved hjelp av svært mange sammenbindende konjunksjoner, spesielt *och*, uten et eneste komma eller punktum, med en tekstlig utstrekning på bortimot en side.

fortellerdiskursen her, dessuten de motiviske overlappingene, etablerer de innskutte Valerie-monologene en *forbindelse* mellom fortellerstemme og personstemme: De blir to doble stemmer i samme personportrett, også Valeries fortelling blir en slags tostemthet, fortellerens og Valeries stemme i samklang. Ikke minst framstår Valeries overgrepfortelling også som en omdannelse eller ”omalfabetisering” av erfaringen, her en voldserfaring, til språk og bilder, hvor det konstant besjelende språket både forsterker det opplevende jeg’ets tilstedeværelse i bildene og åpner det for noe annet.

Denne forskjellen/forbindelsen kan også knyttes til hvilke funksjoner, formalt og tematisk, de to forskjellige framstillingsmåtene (dramatisering og fortelling) i romanen har: I prosapartiene, i fortellerteksten, er det det sansende subjektets opplevelse av omgivelsene og seg selv som står i sentrum, og dets opplevelse flyter inn i og farger språkføringen som dermed reflekterer dets indre – det fortalte er filtrert gjennom hovedpersonen, men fortalt av fortelleren. I dialogene ser vi Valerie utenfra, slik hennes samtalepartnere og omverden møter henne, og det er foruten Valeries talegave i større grad interaksjonen, ytre sosiale, historiske og politiske forhold som har fokus.⁷⁰ De fortellende partiene trenger inn i hovedpersonens bevissthet, samtidig som den relative selvstendigheten for hovedpersonen som dialogene opparbeider, følges opp ved at du-formen markerer fortellernærværet, eller altså understreker *tostemthet*. Slik kan en snakke om en form for narrativ eller fortolkningsmessig ”redelighet” i den situerte narrasjonen: En tradisjonell jeg-forteller ville mer automatisk gjøre krav på eierskap og opphav til det fortalte, mens du-formen synliggjør bevissthet om fortolkningselementet.

Ved å innta samme ståsted og posisjon som den andre, ikke fortrenge henne, ”respekterer” teksten Valeries motstand mot Berättaren – du-formen tar så å si konsekvensen av implikasjonene i romanens egen selvframstillende og fortolkende praksis. I likhet med Berättarens dialoger med Valerie synliggjør bruken av du-formen slik både *avsenderen* og *møtet*, gjør oppmerksom på fortellingen som resultatet av møtet mellom ett subjekts verden og et annets, samtale mellom ett materiale og et annet. Selve fortellehandlingen og dens forutsetninger tematiseres gjennom praksis på en måte som aktiviserer et spørsmål om å etablere nærhet til objektet uten samtidig å utslette dets egenart. Samtidig som fortellemåten skaper lojalitet uttrykker den bevissthet om Valerie som et produkt av fortellerens henvendelse, en bevissthet som kan leses etisk, men samtidig synliggjør dette at teksten løfter

⁷⁰ Men vi skal være forsiktig med det kategoriske – det er mye politikk og historie i den personale fortellingen, og mye psykologi og tilstand i dialogene – men tilstandsportrettet og nærheten til den fortalte har utvilsomt forrang i de fortellende partiene.

fram nettopp fantasien og henvendelsen som det som muliggjør møtet med Valerie. På samme måte som Berättarens nærvær markerer *endringen* av Valeries ensomhet på dødsleiet, gjør også du-formen det, og den realiserer den forskjellen mellom det allerede sagte og den nye fortellingen som prologen foreskriver; det subjektive, situerte perspektivet og et nærværende språk kontrasterer politirapporten, forteller historien om en annen historie.

De fortellende partiene kan også belyses ved hjelp av en figur vi forbinder med lyrikken, nemlig apostrofen, som betegner den lyriske situasjonen at "taleren henvender seg til en fraværende eller død person, en gjenstand, en abstrakt idé eller lignende, som om denne var nærværende og i stand til å høre henvendelsen." (Janss og Refsum 2003:24). Jonathan Culler, som er spesielt opptatt av den "hypotetiske kommunikasjonssituasjonen" som den lyriske tiltalen forutsetter, framhever apostrofen som den av tiltaleformene som tydeligst eksemplifiserer den lyriske tiltalens egenart, hvilket helt enkelt innebærer den grunnleggende forutsetningen at "virkeligheten ikke er den beste modellen for å forstå lyriske utsagn" (ibid. 25). Hvis det er slik at apostrofen særlig aktualiserer denne forutsetningen for diktningen, dens kunstighet og konvensjonsbaserte kommunikasjon, faktisk dens intertekstualitet, og vi forstår *Drömfakultetens* henvendelse til den døde som en iscenesatt apostrofe, kan vi kanskje si at tiltalen og nærheten til utsigelsen i *Drömfakulteten* er retoriske grep som forteller nettopp om den hypotetiske kommunikasjonssituasjonen, og ikke kun om et bestemt forhold til personen som tiltales. Den hypotetiske situasjonen er et premiss for fortellingen (jf. prologen), det er det som muliggjør dialogen med Valerie. Dette er et aspekt som kan underbygge påstanden om at *Drömfakulteten* demonstrerer en positiv holdning til litteraturen og språkets muligheter, ikke på tross av distansen til tingene og det virkelige, men på grunn av den, og at dette henger sammen med måten den selv nyttiggjør seg og kommuniserer med litterære konvensjoner. Dette tydeliggjør også at romanens subjektive, poetiske og eksperimentelle representasjon av et historisk materiale ikke som litterært prosjekt søker å forstyrre grensedragningen mellom fiksjon og virkelighet, men derimot synliggjøre og stadfeste grensedragningen – uten grensen, ingen overskridelse.

Kapittel 4. En annen slutt? *SCUM Manifesto* og *Drömfakulteten*

4.1 Valerie Solanas' *SCUM Manifesto*

Den mest sentrale interteksten er Valerie Solanas' *SCUM Manifesto*. Hvilken rolle spiller manifestet i det fortalte? På hvilke måter kan gjenbruken av *SCUM Manifesto* kaste lys over romanens narrativ, tematikk og eventuelt dens politikk? Som jeg har vært inne på gis Valerie fra første stund posisjon som en autoritet i tekstens fortelling. Tatt i betraktning at *SCUM Manifesto* er helt sentral i romanens kildemateriale og viktig i personportrettet, tenker jeg meg at manifestet kan ha en tilsvarende rolle. Romanen ser særlig ut til å framheve en dynamisk forbindelse mellom et *undergravende* og et *kreativt skapende* prosjekt hos Valerie. To postulater i Solanas' manifest kan skilles ut for å oppsummere disse to:

Dropping out is not the answer; fucking-up is. (Solanas 2004:75)

In actual fact, the female function is to explore, discover, invent, solve problems, crack jokes, make music – all with love. In other words, create a magical world. (Solanas 2004:47)

Begge manifest-utsagnene er blant de som siteres, i gjendiktet versjon, flere ganger i *Drömfakulteten*. Før jeg ser nærmere på dette skal jeg kort presentere *SCUM Manifesto*.

I Solanas' satiriske, separatistiske og misandrine totalkritikk representerer de to utsagnene motkultur, framgangsmåte og målsetting i tekstens foreskrevne militante revolusjon: Utsletting av den patriarkale samfunnsordenen og det mannlige kjønnnet til fordel for et fritt og pulserende matriarkat for, av og med kvinner. Manifestets kvinneideal, *SCUM*, "the female female", og *the female function* beskrives ikke kun som det mannlige kjønnnets absolutte motsetning, i manifestet har *Hun* tatt *Hans* posisjon på toppen av hierarkiet. Dette omvendte hierarkiets grunnlag er biologi og psykologi: I en dissekerende og diagnostiserende avledning definerer manifestets taler Mannen som i en fundamental mangeltilstand, han er fra naturens side "an incomplete female", "a biological accident", "a walking abortion" (Solanas 2004:35). Dette manifestets faktum er noe Mannen ikke makter å forsone seg med og ifølge manifestets beskrivelse framstiller han tvangsmessig både seg selv og kvinner deretter. Således har han innprentet i samfunnet og i kvinners bevissthet et bilde av *Kvinnen* som den ufullkomne, som hans underordnede, som hans speilbilde. Den mannlige falske forestillingen om *Kvinnen* defineres i manifestets terminologi som "the male female" eller *Daddy's Girl*, hvilket vil si kvinner som er "nice, passive, accepting, 'cultivated,' polite, dignified, subdued, dependant, scared, mindless, insecure, approval-seeking" (ibid. 70). Og

det er først og fremst Daddy's Girls som er manifestets både utfordring og håp (i motsetning til Mannen kan hun forbedres), det er mellom dem, de falske kvinnene, og SCUM, de ekte kvinnene som ikke har latt seg lure, at den virkelige kampen vil stå (Solanas 2004:70-1): "When SCUM gets hot on their asses it'll shape up fast." (ibid.:75).

Ved å invertere og omskrive konsepter fra blant annet psykoanalytisk teori (mangel/kompensasjon, "pussy envy"/"penis envy", s. 37-8) parodierer manifestet til det ekstreme en misogyn historisk dramaturgi, og detroniserer en lang rekke ulike institusjoner, autoriteter og diskurser Mannen ifølge manifestet har skapt for å verne om sin makt, sitt verdens- og selvilde. Parallellene til den radikale nyfeminismens både bevisstgjørings- og ironiske strategier er tydelige, men manifestet drar den inverterte polariseringen, ikke minst voldsfantasiene, lenger enn de fleste: SCUM vil drepe alle menn som ikke deltar i SCUMs hjelpetropper, og lister dessuten opp spesielt utvalgte mål, "the most obnoxious and harmful types", fra voldtektsmenn til eiere av restauranter som spiller Muzak (Solanas 2004:74). Sagt med Mikhail Bakhtin er det "analysens, anatomiens, myrderiets estetikk som rår." (Bakhtin 2003a:136).

Foruten det kapitalistiske systemet, autoritative styresett, kjernefamilien, utdanningssystemet og så videre, lokaliserer teksten her blant andre filosofien, som faktisk innser at "mannlige mangler" eksisterer, men som fortsatt ikke innser "that they exist in men only", "So they label the male condition the Human Condition, posit their nothingness problem [...] as a philosophical dilemma." (Solanas 2004:53). Her finnes også konseptet "Great Art", et tomt begrep skapt for at noen skal kunne føle seg mer betydningsfulle enn andre, og manifestet omtaler den mannlige kunstneren som en "contradictions in terms": "How can he who is not capable of life tell us what life is all about? [...] A degenerate can only produce degenerate 'art.'" (Solanas 2004:60). Solanas avkler også hippiebevegelsen, ikke minst den mannlige rebellen: "The male 'rebel' is a farce; this is the male's 'society', made by him to satisfy his needs. [...] Ultimately, what the male 'rebel' is rebelling against is being male." (Solanas 2004:54-5). Også den seksuelle revolusjonen latterliggjøres i manifestet, som gjennomgående skriver seksualitet og kroppslige drifter inn i en negativ, undertrykkende og fordømmende sfære – som det uttrykkes er sex "the refuge of the mindless" og "the nicest women in our 'society' are raving sex maniacs" (Solanas 2004:60). Taleren setter i den forbindelse en satirisk pekefinger – karakteristisk for manifestet som helhet – på språkets rolle for denne kulturens eksistens, slik det rettferdiggjør, forskjønner og opphøyer:

being just awfully, awfully nice, they don't, of course descend to fucking – that's uncouth – rather they make love, commune by means of their bodies and establish sensual rapport; the literary ones are attuned to the throb of Eros and attain a clutch upon the Universe; the religious have spiritual communion with the Divine Sensualism; the mystics merge with the Erotic Principle and blend with the Cosmos, and the acid heads contact their erotic cells. (Solanas 2004:61)

Manifestets idealistiske og utopiske kjærlighetsbudskap utgjør sammen med det subversive momentet kjernen i manifestets motkulturelle handlingsappell, og betones som selve grunnlaget for et velfungerende og spennende samfunn. Det er også gjennomgående spesielt mangelfullt på emosjonell intelligens og humanistiske verdier som blir utslagsgivende for Mannens og Patriarkatets undergang. ”Fucking-up”, den kvinnelige funksjonen og hennes magiske verden representerer det eksisterende samfunnets totale opposisjon, dets skjulte side, dets fortrenge, dets håp, de er både virkemidler og mål i SCUMs og *SCUM Manifesto*s prosjekt.

4.2 Det kategorisk ikke-kategoriske. *SCUM Manifesto* i *Drömfakulteten*

*SCUM Manifesto*⁷¹ er et tilbakevendende samtaleemne i Berättaren-tråden, slik at et spørsmål om fortolkning av manifestet er uttalt i det fortalte.⁷² I rollen som en naiv og nysgjerrig leser oppfordrer Berättaren Valerie selv til å fortelle og forklare teksten og sitt prosjekt: ”Berätta om manifestet, berätta om SCUM” (72). Berättaren henviser også til Valeries offentlige kommentarer: ”Jag skulle vilja veta vad du menar med hypotetiskt. Du säger också att SCUM var ett litterärt grepp, att det inte finns någon organisation som heter SCUM.” (214). Berättaren framstår slik som en type leser som av nysgjerrighet eller i mangel på tekstlige holdepunkter søker svar hos forfatteren, men framfor å bekrefte/avkrefte hva hun mener med SCUM, gir Valerie forskjellige og til dels selvmotsigende svar som forlenger og forsterker uvissheten både manifestet og hennes tidligere kommentarer skaper:

En världsomspännande antivåldsorganisation. En utopi, en massrörelse, en skrattande blobb som långsamt breder sig ut över världen. Ett tillstånd, en attityd, ett sätt att röra sig genom staden. Alltid skitiga tankar, skitig klänning, skitiga låga avsikter. (72)

BERÄTTAREN: Vilka medlemmar?

VALERIE: Arroganta och själviska kvinnor i hela världen [...] Universumsregerare i alla länder... All världens kvinnor eller bara Valerie... (72)

⁷¹ Romanen oversetter manifestets tittel. Jeg bruker denne forskjellen for selv å skille mellom når jeg omtaler Solanas' manifest (*SCUM Manifesto*) og når jeg omtaler romanens omtale (*SCUM Manifest*).

⁷² Manifestet nevnes i nesten samtlige av de tolv kapitlene i Berättaren-tråden (s. 40, 72, 127, 213-14, 339), og når det ikke kommenteres direkte handler det om Valeries skriving (241), hennes synspunkter på for eksempel prostitusjon (184-5) eller identitet (311) – samtlige emner som er knyttet til å komme nærmere en forståelse av manifestet, Valeries feminisme og kritiske strategier, og i siste ende, Valerie selv.

Hon säger: Det är hypotetisk. Hon säger: Det är inte hypotetisk. Hon säger att hon inte tycker om aritmetik. (127)⁷³

Det var bara jag. Jag tycker inte om aritmetik. (214)

Med dette produserer samtidig teksten noen holdepunkter for dens representasjon av *SCUM Manifest*, selve måten Valerie svarer på antyder en fortolkning. Først og fremst merker jeg meg *selvmotsigelsene*. Framstillingen signaliserer slik illustrativt at *SCUM* ”betyr” ikke bare på flere måter, men på tilsynelatende *motstridende* måter – at *det* er selve det *litterære grepet*. Slik legges det grunn for et springende punkt i *Drömfakultetens* framstilling av manifestet, som er like viktig som det er grunnleggende: *SCUM Manifest* er og skal være en vanskelig kategoriserbar tekst og teksten frembringer spørsmål heller enn svar. Motsigelsene peker på og understreker litteraritet og evne til å forvirre.

Valeries første svar (72) er dessuten meddelsomt med tanke på å gi inntrykk av hva, hvilke elementer, en romanens lesning av manifestet vektlegger. Replikken, som faktisk er et sitat av Sara Stridsbergs forord til hennes svenske *SCUM Manifesto*-oversettelse (2003a:11-2), peker ut noen bestemte virkemidler, noen kritiske strategier i manifestet (”skrattande blobb”/latter, ”skitiga låga avsikter”/omdefinering, opposisjon) og framhever atskillige betydninger og funksjoner: fra det konkrete ”antivåldsorganisation”, via utopi og massebevegelse (som med ”blobb som långsamt breder sig utöver staden” også understreker den bokstavelige betydningen av massebevegelse) til tilstand og holdning, igjen beskrevet som bevegelse (”ett sätt att röra sig genom staden”). Her er selve beskrivelsen iøynefallende i seg selv. Hvis det er slik at selvmotsigelsene illustrerer et grep i manifestet, kan Valeries veksling mellom det konkrete og det allegoriske, utnytting både av ”bokstavelige” og overførte betydninger leses som et eksempel på hvordan *Drömfakulteten* representerer manifestet stilistisk, hvordan det utnytter og skaper slik flertydighet.

Eksemplene forteller dessuten om manifestets ideologi i sammenheng med dets form. Det gjentatte ”Jag tycker inte om aritmetik”⁷⁴ repeterer Valeries forord (som gjengis et annet sted i romanteksten) til hennes egen 1977-utgave av *SCUM Manifest*, hvor Valerie opplyser om at hun tillater hvem som helst å selge det, under betingelsene ”minimibeställning för säljare är 200 ex. Ingen kredit, ingen rabatt. Jag gillar inte aritmetik. Och lägg av med

⁷³ Replikken er Berättarens, men inngår i sammenhengen der den ”döda pratar med sig själv”, og henviser til uttalelser Valerie har gitt.

⁷⁴ Aritmetikk: læren om tallregning.

gångkrigen i andras distrikt. Det är inte trevligt.” (332).⁷⁵ I *Drömfakulteten* blir anti-aritmetikken et bilde som forteller om at Valerie og manifestet avviser det *kalkulerende* og *kategoriske*, og utnytter det ”overflødig” eller *overflødende* (vedhenget ”och lägg av med...”) og slik framstår det som at aritmetikk-bildet samtidig som det forklarer manifestets ”politikk”, også forklarer dets ”poetikk”, og resultatet er at det undergraver verdien av hele problemstillingen ”hva er/betyr *SCUM/SCUM Manifest*” – eller, det tydeliggjør hva det *ikke* er og hva det ønsker å bryte med: $1+1 = 2$.⁷⁶ Sammen med motsigelsene *hypotetisk/ikke hypotetisk*, *all verdens kvinner/bare Valerie* peker ”Jag tycker inte om aritmetik” på at det ligger en samfunns- og kulturkritikk i at manifestets målenheter befinner seg bortenfor det eksisterende samfunnets kultur og systemer. Aritmetikk-bildet er et punkt hvor ideologi og språklig strategi faller sammen, som aritmetikkens motsats står ”ødelegging”/”mislykking” og den kvinnelige funksjonens magiske verden, i betydninger som uoverskuelighet, mangfold, latter, overskudd, løssluppenhet, hvor de begge blir en vei til, og realiserer utopien i språkets ”her og nå”.

Når det gis inntrykk av at Berättaren søker et klart svar på spørsmålet om manifestets/forfatterens agenda og tekstens forhold til virkeligheten, kan det også leses som et spørsmål om å definere manifestet rent sjangermessig – er det egentlig et politisk manifest?⁷⁷ Med Berättarens spørsmål aktualiserer *Drömfakulteten* en eksisterende resepsjon

⁷⁵ Utsagnet er også gjengitt slik i dialogen på side 127: ”Valerie: Aritmetik... Ingen kredit ingen rabatt. Ingen kredit ingen rabatt. Jag gillar inte aritmetik. Och lägg av med gångkrigen i andras distrikt. Det är inte trevligt.” (127). Dette gjendikter Solanas anno 1977: ”Minimum orders for peddlers is 200. No credit, no discounts. I don't like arithmetic. And don't have gang wars over territories – that's not nice” (Solanas i Harron:xxix). To kapitler i *Drömfakulteten* bruker ordet aritmetikk i tittelen sammen med et temmelig annerledes ladet ord, representant for en annen verden, Valeries verden: ”Aritmetik och surfing I” (331) og ”Aritmetik och surfing II” (332).

⁷⁶ Ser vi denne framstillingen i lys av *SCUM Manifestos* doktriner klinger det av dets detronisering av Mannen som symbol og ansvarlig for et konformt og forutsigbart samfunn basert på opprettholdelse av sosiale forskjeller, selvopptatthet, sluhet og grådighet: ”He does not value knowledge and ideas for their own sake (they're just means to ends).” (Solanas 2004:54), ”The purpose of 'higher' education is not to educate but to exclude as many as possible from the various professions.” (ibid.:54), ”Men cannot cooperate to achieve a common end, because each man's end is all the pussy for himself” (ibid.:50).

⁷⁷ Manifestet som sjanger er ifølge Galia Yanoshevsky ikke klart avgrenset, verken ut fra diskursiv (synkron, systematisk) eller historisk, generisk innfallsvinkel, og det finnes ikke klare skillelinjer mellom politiske og kunstneriske manifeste. Noen framhever det politiske manifestet som ”utgangspunkt” for de litterære og kunstneriske, eller det framheves at alle manifeste er og må være politiske (i vid forstand), og på en måte som avhenger av kontekst i en offentlig sfære (Yanoshevsky 2009:261-72). Det finnes også forsøk på å trekke opp skillelinjer, for eksempel er det politiske manifestet blitt definert som ”action oriented and time bound – with deadlines for carrying out the political actions required – as opposed to the aesthetic manifest, which is value oriented and can transcend time”, dessuten ses det politiske manifestet som ”pragmatic and tied to circumstance, as opposed to a utopian manifesto that envisions immediate and total transformation or an artistic manifesto that articulates and affirms a limited number of values or principles” (Meyer, Lyon, i Yanoshevsky 2009:268-7). Martin Puchner framhever på sin side gjensidighet mellom det politiske og det kunstneriske manifestet: ”no art manifesto can exist without having established a relation to political manifestos and conversely, no political manifesto will have force without reflecting on its relation to art, to literature, to the poetry of revolution.” (Puchner 2007:182). Puchner er blant de som er særlig opptatt av det teatraliske og det performative ved *alle*

av Solanas' *SCUM Manifesto*, der problematikk omkring lesemåter, Solanas-biografien og opposisjonen alvor/ironi ofte ligger under i diskusjonene (Harrison 2007, Stridsberg 2003a). *Drömfakultetens* framheving av det motsetningsfylte og flertydige ved hjelp av tekstsitater, kan leses som at det går i samme retning som nyere lesninger av *SCUM Manifesto* som betoner manifestets overskudd og dets lek med det politiske manifestformatet og tradisjonen det skriver seg inn i. I *Manifestoes. Provocations of the modern* (1999) trekker Janet Lyon frem sjangerparodi som karakteristisk for *SCUM Manifesto*: "As a manifesto it advertises at every moment its subversive negotiations of a rhetorical form of revolutionary authority by parodying, in outrageous caricature, the formal aspects of the political manifesto" (Lyon 1999:173). Dette betyr likevel ikke at teksten "bare" er en parodi på det politiske manifestet, snarere opphever eller tilsidesetter *SCUM Manifesto* ifølge Lyon paradokser typiske for politiske manifeste:

From the interpellation of an audience of 'thrill-seeking females' arranged around a (literally) iconoclastic program of political, economic, social, and gender anarchy, to the utopian rendering of scientific biological determinism, offered specifically as a program of eugenics in extremis, Solanas stretches the manifesto form to its limits. The results are uncanny – *unheimlich* – from a generic perspective. *SCUM* splices the conventional incantatory hortatory prose of the manifesto with highly particularized renderings of inevitability, violence, and recalibrated centrality, thereby undoing the paradoxes of violent threat/static word and rationality/rage that characterize most political manifestoes. (Lyon 1999:173)

Katherine Harrison spinner videre på dette i sin lesning av *SCUM Manifesto* i teksten "Sometimes the meaning of the text is unclear" (2007). Med utgangspunkt i det hun oppfatter som overraskende enhetlige feministiske lesninger av manifestet trekker hun fram flere elementer i *SCUM Manifesto* som tar del i en innebygd motstand mot kategorisering. Gjennom å utnytte, leke med og utfordre formatets konvensjonelle rammer igangsetter teksten ifølge Harrison et overskuddsdrevet spill med "parodi og paranoia" som aktivt umuliggjør en klar, enhetlig lesning, enten den er innrettet mot politikk og ideologi eller alvor/ironi.⁷⁸

manifeste: de beskriver ikke bare "a history of rupture, but produces such a history, seeking to create this rupture actively through its own intervention" (Puchner i Yanoshevsky 2009:266). Det teatraliske er etter Puchners syn operativt til og med i det mest klassiske og mest politiske manifestet av dem alle, *Det kommunistiske manifest* (ibid.).

⁷⁸ Genrekonvensjoner Solanas viderefører er ifølge Harrison provoserende påstander, militaristiske metaforer, en utopisk/dystopisk innstilling, en sterk, kritisk stemme og handlingsappell, *call to arms* (Harrison 2007:5). Utfordringen av formatets rammer skapes av Solanas' svært ekstreme krav (mannlig folkemord) innenfor "the format of recognisable 'call to arms'" og av det hyberbolske og "irrasjonelle" som utfordrer forestillingen om "seriøs intensjon" (ibid.). Solanas' stadige veksling mellom ulike *toner* og anvendelse av enkle retoriske virkemidler som repetisjon, alliterasjon og assonans, som skaper tempo, rytme og trykk i teksten, "leaving the reader breathless and overwhelmed" (ibid.), understreker sammen med bevisst provoserende bruk av affektivt

I en slik kontekst blir det mulig å lese *Drömfakultetens* Valeries ”hypotetisk”/”ikke hypotetisk” som en form for romanens iscenesettelse av *SCUM Manifestos* sjangeroverskridelse, eller sjangerovertagelse nærmest, dens bruk av både det politiske og det kunstneriske/utopiske manifestet, hvor spillet med leserforventninger og leseemønstre (personifisert i Berättaren) blir en del av budskapet. Det er fristende å trekke dette videre: Hvis det er slik at Berättaren personifiserer en leser, kan det at hun nærmest blir dominert av Valerie i Berättaren-tråden også leses som en illustrativ eller praktiserende lesning av *SCUM Manifestos* maktdemonstrasjon, dets måte å yte mostand på ved å omplassere seg selv (fra periferi til sentrum), dets voldsomme overtagelse og overtalelse, dets intenderte effekt på leseren og lesningen. Som vi har sett markerer Valeries anarkistiske ”ikke” i samtalene med Berättaren avstand, hun vanskeliggjør Berättarens fortolkning og motsetter seg hennes forsøk på å etablere et fellesskap mellom de to. Motstanden kan ses i forlengelse av *SCUM Manifesto* som ikke på samme måte som tradisjonelle politiske manifeste ”forhandler” med sitt publikum. Janet Lyon påpeker at *SCUM Manifesto* “is separatist on enough fronts to make it a kind of hyper-manifesto: it seeks to polarize rather than negotiate its audiences; it fractures and diminishes its audience beyond coherence” (Lyon 1999:175). Med det begrensede vi’et i manifestet, ikke bare polariseringen mann-kvinne, men mellom kvinnetyper, bryter også teksten bånd til den totaliseringen av det kvinnelige publikumet som radikalfeministiske manifesters henvendelse til ”alle kvinner” kan innebære:

In her negotiations of the manifesto’s daunting pronoun, Solanas ultimately sacrifices collective politics, except in the most fantastic sense of the phrase, and this entails a dichotomizing of the terms of election and address (“we”/“you”) that takes place *within* the category of “women” (Lyon 1999:176).

Med dette i tankene blir det også mulig å lese det inverterte autor-helt-hierarkiet som en forlengelse av *SCUM Manifestos* inverterte kvinnehierarki – *SCUM-Daddy’s girls*⁷⁹ – Valerie kaller på et tidspunkt, ikke uten ømhet, Berättaren for ”lilla Daddy’s girl” (Stridsberg 2006:339). Slik framstår Berättaren-Valerie-forholdet ikke bare som en romanens delvis mislykkede (ambivalente) realisering av en feministisk nærhets- eller subjektivitetspolitikk, men også som en *fucking-up* i forlengelse av *SCUM Manifesto*. Vi har allerede sett at

språk, vulgærspråk og muntlig sjargong kontrasten til ”the rational argumentation of a ’traditional manifesto’” og plasserer teksten i en aktivistisk heller enn akademisk eller teoretisk feministisk sammenheng (ibid. 6). Dette berører både manifestets evne til å provosere og problematiske sider i den radikalfeministiske kanoniseringen av det, som Harrison hevder avhenger av en leseemønstre som i liten grad er basert på teksten. Sistnevnte baserer Harrison på en lesning av forordet til en utgivelse av manifestet ved Matriarchy Study Group i 1983, og ulike radikalfeministiske aktivistiske grupperings annektering av manifestet i politisk øyemed (Harrison 2007:2-8).⁷⁹ Se Solanas 2004:70. I manifestets parodiske omgang med det politiske manifestet, ikke minst dets avvisning av tradisjonelle protestformer (demonstrasjon, streik, sivil ulydighet), sparer det verken kvinnebevegelsen eller andre motkulturelle og revolusjonære grupper/institusjoner.

Berättaren ønsker å plassere fortellingen i forlengelse av Valeries *fucking up*-imperativ. Slik sett framstår selvbevisstheten som en forlenget realisering av et kritisk moment i *SCUM Manifesto* som kategorisk avviser "solidaritet" som dekorum, figur, løgn, som synliggjør feminismens eller kvinnebevegelsens problematiske "vi" og at Berättarens fantasier og idealisering av Valerie mest av alt uttrykker Berättarens privilegerte posisjon. "Vad spelar det för roll om berättaren ljuger?" (59) er som vi vet ett av spørsmålene som stilles i Berättarna-alfabetet; den løgnaktige forfatteren er blant de spesielt "obnoxious and harmful types" som er framhevet i *SCUM Manifestos* dødsliste (Solanas 2004:73-4).

Lyon påpeker at *SCUM Manifestos* gjennomgående lek med formatet og med forventninger, gjør at det framstår som en tekst hvor det er dets *overskudd* heller enn *engasjement* som utmerker seg (Lyon 1999:175). Her går *Drömfakulteten* en litt annen vei. Som vi så i forbindelse med forfattermotivet er romanen gjennomgående opptatt av den utenforposisjonen Valerie taler fra og hennes usvikelige lojalitet med sine "egne", "utanför den andra vågens kvinnorörelse" (Stridsberg 2006:212), og slik betoner teksten nettopp politisk og sosialt *engasjement*, men ikke i den tradisjonelle kollektive feminismens ånd.⁸⁰

Teksten driver en lesning av seg selv i forlengelse av Valerie/*SCUM Manifesto* – dens stadige oppmerksomhet om dens egen fortellehandling blir noe vi kan lese i sammenheng med *SCUM Manifestos* posisjon i teksten: Samtidig som fortellingen eksplisitt og implisitt produserer fortolkninger, ikke minst gjennom kontekstualiseringer, gjør den vold på dem, utfordrer og stiller spørsmål ved deres gyldighet. Berättaren-trådens selvrefleksivitet, og dens oppmerksomhet om seg selv som en diskurs som tar Valerie som sitt objekt, som taler *om* Valerie, framstår som en av flere måter manifestet taler med i teksten, som en andre stemme, en indre *motstemme*, rede til å parkere *enhver* objektiverende eller sannhetshevdende diskurs, inkludert romanens egen.

4.3 Omdefinering og omvendelse. Valerie-Cooper

I det følgende vil jeg se litt nærmere på hvordan romanen kan sies å fortolke og bearbeide strategier og innhold i *SCUM Manifesto*. *SCUM Manifestos* anarkistiske utnyttning av gjenkjenning/forvringning i forhold til det politiske manifestets formale konvensjoner, kan også sies å betegne funksjonen av at manifestet ironisk anvender og reformulerer en rekke mektige og normative teoretiske diskurser, spesielt psykoanalytisk teori og genetik/biologi,

⁸⁰ Eventyret Valerie forteller for moren Dorothy kan for øvrig ses på som en omskriving av *SCUM Manifestos* innhold.

for sine egne politiske mål – en utbredt strategi i nyfeministisk kritikk (Moi 2002:40)⁸¹. Solanas snur diskurser som tar Kvinnen som objekt og vender dem mot Mannen, og både anvender dem som maktmiddel og undergraver diskursenes objektive status og definisjonsmakt. I Valerie-trådens dramatiserte dialoger framstilles en Valerie som betrakter og tar del i verden så å si gjennom *SCUM Manifestos* inverterende blikk. Valerie behandler sine samtalepartnere gjennomgående på måter som repeterer måtene *SCUM Manifesto* i samme moment kritiserer autoritative fortolkningssystemer, tilrøver seg deres autoritet og unndrar seg endelig fortolkning, for eksempel i Valeries møter med Doktor Ruth Cooper, psykiateren Valerie henviser til på Elmhurst Psychiatric Hospital:

VALERIE: Kom igen nu, Cooper. Berätta vem jag är. Jag är van vid spåkvinnor.

DOKTOR RUTH COOPER (*ler & sedan allvarlig*): Jag tror att du lever i en vanföreställning och att du för närvarande befinner dig i en schizofren reaktion av den paranoida typen.

VALERIE: Jaså. Och jag kan berätta för dig om mäns flagranta underlägsenhet. Om naturens vederbörliga ordning. Det finns ingen anledning att blanda in mushannar. Musflickor kan få musbarn med varandra. Jag kan berätta för dig om min laboratorieforskning.

DOKTOR RUTH COOPER: Trots att du gör energiska ansträngningar att framstå som en hård, tuff och cynisk misantrop är du i själva verket bara ett skräckslaget deprimerat barn.

VALERIE: Kalla det vad du vill. Mitt riktiga namn får du aldrig veta.

DOKTOR RUTH COOPER: Det är mitt intryck. Ett litet skräckslaget barn. Full av rädsla. Full av självförakt.

VALERIE: Mitt intryck är att du är en skräckslagen liten manns kvinna. Mitt intryck är att dina ansträngningar är helt meningslösa. Mitt intryck är att du är en riktigt enfaldig liten kuksugare. Men det är inte ditt fel. Allting beror på din olyckliga bakgrund i patriarkatet.

DOKTOR RUTH COOPER: Vi talar alltså om en schizofren reaktion av den paranoida typen med en djup depression och med stor potential för destruktivt utagerande.

VALERIE: Jag är inte sjuk.

DOKTOR RUTH COOPER: Du är väldigt sjuk, Valerie. Det betyder inte att du inte är en mycket begåvad och egensinnig kvinna.

VALERIE: Det är ingen sjukdom. Jag upprepar mig. Mitt tillstånd är inte ett sjukdomstillstånd. Det är snarare ett tillstånd av extrem klarhet, av starkt vitt operationsljus på alla ord och ting och kroppar och identiteter. Bara ett simtag eller ett skrik bort från dig, Doktor Cooper, ser allting annorlunda ut. Din såkallade diagnos är en exakt beskrivning av kvinnans plats i masspsykosystemet. Schizofrenin, paranoian, depressionen och potentialen för destruktivt utagerande. Varje flicka i patriarkatet vet att schizofrenin och paranoian och depressionen inte alls är en beskrivning av ett individuellt sjukdomstillstånd. Den är en fulländad diagnos av ett samhällsbygge och ett statskick baserat på ständiga förolämpningar mot halva befolkningens hjärnkapacitet, baserat på våldtäkt. (108-10)

Valerie gjør vold på Coopers diagnostisering gjennom å omplassere og endre fortolkningens objekt (også på en måte som foregriper/parodierer momenter i den overhengende analysen av

⁸¹ Som tidligere nevnt er en del av *Drömfakultetens* rekontekstualisering av materialet å plassere det i kontekst av *second wave feminism*. Moi framhever ironi som et viktig virkemiddel i noen av inspirasjonskildene for den "første fasen" i amerikansk, feministisk kritikk på 1970-tallet (*Images of Women' criticism*): Mary Ellmanns *Thinking About Women* (1968, utgitt samme år som Solanas' *SCUM Manifesto*) og Germaine Greers *The Female Eunuch* (1970) (Moi 2002:31-41). Det finnes også en strategisk eller motivisk likhet mellom *SCUM Manifesto* og *The Female Eunuch*: også Greer leser "the incomplete Y gene of men as indicative of the 'greater vulnerability of males' (see Germaine Greer 1993:13). It would seem that both [...] use genetics to first, evoke its cultural capital, and second, to construct the idea of the 'incompleteness' [...] of the male sex, constructions that ape theories of woman as incomplete men" (Kvistad 2010:4).

hennes selv – ”Det är mitt intryck”/”Mitt intryck”, ”Mitt intryck”, ”Mitt intryck”), hun unndrar seg og ufarliggjør det diagnostiserende blikket (”Jag är van vid spåkvinnor”, ”Jaså”, ”Mitt riktiga namn får du aldrig veta”), og ignorerer innholdet i Coopers påstander inntil hun vender dem tilbake på Cooper og hennes posisjon, og på samfunnsmessige, sosiale, politiske og historiske forhold som analysen ser bort fra. Innholdet i Valeries analyse bærer preg av innhold, uttrykksmåter og tone i *SCUM Manifesto*.⁸² *Drömfakultetens* framheving av *SCUM Manifestos* motstand mot kategorisering som en del av dets ”ideologi” blir også her lesbart i og gjennom personframstillingen, noe vi har sett også er betegnende for Berättare-Valerie-forholdet.

Valerie-Cooper-forholdet viser fram flere sider av måtene romanen fortolker manifestets både strategier og innhold, for eksempel som her:

DOKTOR RUTH COOPER: Och relationen till din mor?

VALERIE: Vi jagade genom öknerna efter våra drakar. Vi var unga och vilda och fria. Jag är ledsen Doktor Cooper, men jag måste fucka upp era teorier. Dorothy var en glödlampa och ett glimmer.

[...]

DOKTOR RUTH COOPER: Din uppväxt har beskrivits som kärlekslös och våldsam. Ditt språk och ditt sätt att tänka på präglas av en stark övergivenhetskänsla.

VALERIE: Moderskapets potensial för samhällsförändring. Det är mödrarna som har byggt allting av värde. Dorothy byggde ett hus utan pengar. Hon gav mig mat i femton år. Och solsken och blod.

[...]

VALERIE: Hey hey hey hey Cooper vad vet du om kärlek? (219-20)

Valeries idylliske framstilling (”unga och vilda och fria”) og plasseringen av morsrollen som en endrende kraft og politisk størrelse – i opposisjon til psykoanalysens negative ”morsfiksering” – kan forstås som del av en *Drömfakultetens* videreutvikling av *SCUM Manifestos* idealisering av Kvinnen og angrep på Patriarken, blant annet under overskriften ”Fatherhood and mental illness” hvor taleren sier at ”Mother wants what’s best for the kids; Daddy only wants what’s best for Daddy” (Solanas 2004:42). Utover dette omtaler faktisk ikke *SCUM Manifesto* i særlig grad Morens rolle respektive Farens katastrofale; manifestet framhever familielivets negative innvirkning på frigjøringen, og forutser at kvinner etter revolusjonen ikke vil ønske seg barn: ”No, Virginia, women don’t just adore being brood mares, despite what the mass of robot, brainwashed women will say.” (Solanas 2004:68).⁸³

⁸² For eksempel: ”skräckslagen liten manns kvinna”, ”Musflickor kan få musbarn med varandra”, ”enfaldig liten kuksugare”, ”Allting beror på din olyckliga bakgrund i patriarkatet”, ”ett samhällsbygge och ett statskick baserat på ständiga förolämpningar mot halva befolkningens hjärnkapacitet, baserat på våldtäkt.”

⁸³ Manifestet framhever også at Faren trenger pengesystemet for å kunne innta en falsk omsorgsrolle, pengene er et ”kjærlighetssubstitut”: ”Unable to give love or affection, the male gives money. It makes him feel motherly. The mother gives milk; he gives bread. He is the Breadwinner.” (ibid.: 41).

På den ene siden leser *Drömfakulteten* dermed *SCUM Manifesto* på en måte som tydeligere markerer tekstens kvinnebildes relasjon til ”klassisk” nyfeministisk og feminsitisk psykologis oppvurdering av det tradisjonelt sett kvinneliges domene (omsorgsrollen, moderskapet), på den andre siden er verken romanens eller Valeries bilde av moren rosenrødt: det ligger en ambivalens i ”Solsken og blod” som er karakteristisk for portrettet som helhet. Romanens fokus på mor-datter-forholdet framstår som del av en bearbeiding av *SCUM Manifesto* som uttrykker en form for ambivalens i forhold til manifestets grunnleggende frikjenning av kvinnen/Moren (”trained from an early childhood”, Solanas 2004:56), men som først og fremst kobler tekstportrett og personportrett på en måte som ikke bare handler om bekreftelse av kjærlighetsbudskapet og *the female female*, men også av *Daddy’s girl* og en ”mislykket” sådan: Dorothy og ”hennes sätt att fortsätta vara offer for olyckliga omständigheter” (13), Dorothy som brenner ned rosenhager, setter fyr på seg selv, som forsøker å drukne seg i elva, som blir hos den voldelige mannen og som alltid igjen blir forlatt av Han eller Han. På dødsleiet er Valeries lengsel etter moren tydelig, og i tilbakeblikkene kretses det omkring en kontrast mellom drøm og virkelighet med tanke på oppveksten:

I drömmarna är det Dorothy som bär dig genom öknen, Dorothy som jagar gråtande efter dig genom Amerika, Dorothy som hittar dig och hämtar hem dig. Den vackraste är den där Dorothy har tatuert sitt gamla efternamn på överarmen som en bildekal och ditt namn vid sitt vänstra bröst som ett nödrop innanför klänningen. Valerie. Havsfågel. Solanas. (101)

Dorothy fortsätter att glömma saker, först glömmen hon sina löften, sedan glömmen hon sitt barn, det solbrända arga barnet som bare tänker på böcker, och till slut glömmen hon sig själv. (89)

Framstillingen går slik langt i å underbygge også Coopers analyse, og det går dessuten fram at Dorothy selv har vokst opp uten mor (77-8) – en kjærlighetssorg går så å si i arv. Føllet og hoppen som vi husker fra romanens forsidecollage hentes fram igjen i en Dorothy-scene, her med henvisning til Dorothys selvmordsforsøk, hun som velger datteren bort:

när hon somnar på stränderna vid Alligator Reef så drömmen hon om hon som inte längre ville vara någons mor och hon vaknar varje gång med drunknande hjärta och våta salta tovor i munnen. Hennes hand rör sig i sanden och i drömmen och undervattenslandet finns inget intorkat föl som vet om att det ska dö, men som vägrar och som fortsätter att vara klistrigt klistret runt sin mor och låter sig sparkas bort varje gång för den där ljumma smaken av hennes mjölk som en vattenstämpel i pälsen och munnen full av svartmyror. (82)

Igen blir helhetsinntrykket dobbelhet, ambivalens – lojalitet med Valeries perspektiv, men også åpninger i narrativet som peker mot andre fortolkninger enn hennes egen uttalte, men likevel ikke fortolkninger som nøytraliserer eller utelukker hverandre, fortolkninger som

ligger på samme nivå. Barndomsskildringen og mor-datter-forholdet er ikke preget av verken-eller ulykke/lykke, men den kjærligheten framstillingen skriver fram er dobbel, den velger ikke: ”DOROTHY: I love you Valerie. Så mitt hjärta går sönder.” (78), eller som her, på Valeries dødsleie, med en Tracey Emin-omskrivningen til slutt, påhengt *love*:

Du drömmer att hon kastar slängkyssar till dig genom öknen och decennierna, du drömmer att hon står utanför sitt plåthus i en klänning som hon har sytt av den amerikanska flaggan och en mentalsjuk hatt i getingmönster och vinkar till dig. *Welcome to my garden of horror and love.* (upag. [349])⁸⁴

Dobbelheten i mor-datter-forholdet tydeliggjør at framstillingen, også når den aktivt fortolker og bearbeider materialet, gjør det på en måte som er lojal overfor den innskrevne lesningen av materialet som motsetningsfylt, uten at den umyndiggjør hovedpersonens narrativ.

Men får Valeries innstendige motstand mot Coopers analyser noen virkning? Gjennom samtalene avværner Valerie gradvis Cooper, blottlegger og politiserer hennes diskurs og lykkes etter hvert i å minimere Coopers distanse. Cooper framstilles som at hun begynner å identifisere seg med Valerie, hun blir en engasjert diskusjonspartner, en deltager i *Valeries* diskurs, heller enn en distansert analytiker: ”Det finns likheter mellan dig och mig. Vi är båda kvinnor, vi har båda läst psykologi vid universitetet. [...] Du kan bli vad du vill.”, ”Saker förändras. Kvinnor accepterar inte längre att leva som andra klassens medborgere.”, ”Ensam är en utopi. Två som tänker samma sak är en realitet. De kanske läser ur ditt manifest.” (138). Og senere:

Du har klättrat upp på Doktor Coopers blanka sexiga skrivbord (*det är strikt förbjudet att klättra på sjukhusets möbler*) och plockat av henne glasögonen (*det är strikt förbjudet att röra vid sjukhusets personal*). [...] Hon är ingen utan sina mörka, smarta bågar. Doktor Ruth Cooper skrattar sitt stillahavsskratt, det är salt och tång och havsrosor i det, hon är mycket dålig på att spela Doktor Sträng. (220)

DOKTOR RUTH COOPER: Jag ljög förut. Jag drömmer om att skjuta alla män jag träffer. Jag hatar deras sätt att fråga efter samlaget om de kan göra något för mig.

VALERIE: Ta av dig glasögonen, Cooper.

DOKTOR RUTH COOPER (*tar av sig glasögonen*): Jag vill inte vara psykiatriker längre.

VALERIE: Det ordnar sig, doktorn. Konstruera dig nu så du inte förlorar ännu mer pengar.

DOKTOR RUTH COOPER: Jag vet ingenting sedan du kom hit.

VALERIE: Allt vi vet är att du har ett exceptionellt underutveklat pokerface, Doktor Cooper. Men det är okej, Doktor Cooper. Det finns ingen anledning att tala sanning när det är så enkelt att ljuga. (222)

Effekten av Valeries motstand og forførelse av Cooper blir ikke dermed at analysen opphører (PSYKIATRISKA KLINIKEN overtar, s. 251), det er heller ikke slik å forstå at fortellingen med

⁸⁴ I Tracey Emin's verk, lappeteppet *Garden of horror* (1998) går de to nederste ”versene” slik: ”Welcome to my garden of horror/And you know I love you.” (reprod. Lamoni 2011:183). Også den siste frasen repeteres i *Drömfakulteten* i sammenheng med mor-datter-motivet.

dette for eksempel trekker den psykiatriske diagnosen eller Coopers analyser av hovedpersonen som sådan i tvil (på dødsleiet beskrives Valerie dessuten som et slags ”skræckslaget barn”), men fortellingen lar Valerie lykkes i først å *bremse* og så stanse progresjonen i det analytiske arbeidet til Cooper, slik *SCUM Manifesto* både motsetter seg fortolkning og inverterer hierarkier.

Motstanden får også en direkte konsekvens: Cooper slutter som annonsert – Valeries påtrykk resulterer tilsynelatende i en ”oppvåkning” (”Jag vet ingenting sedan du kom hit”). Hvor dette kan leses som at det aktualiserer feminismens historiske ”funksjon” og nyfeminismens bevisstgjøringsarbeid, kan det saktens leses som en innfallsvinkel til problematikken omkring den innlevende posisjonen og avstand/nærhet, slik Coopers forsvinning blir en form for avvisning av en vitenskapelig diskurs og samfunnsinstitusjon som Valerie, i forlengelse av *SCUM Manifesto*, markerer som viklet sammen med en undertrykkende samfunnsordning (”Psykoanalysen, en uppfostringsanstalt för kvinnor. En straffkoloni.”, 196). Coopers forsvinning blir likevel ikke en seier for Valerie, snarere et svik: ”som alla andra glömmer hon att ta farväl” (250), ”Allt du önskar dig nu har med döden att göra.” (252). I Coopers sted inntreer halluscinasjonen Sister White, som spiller rollen som ”Sjuksköterska och ängel på gränsen till min mor. På gränsen till en mörk famn eller en sömn.” (271). Som en morsfantasi – igjen *Moren og kjærlighetsbudskapet* – representerer hun en betingelsesløs omsorg som kontrasterer Coopers posisjon (og Dorothis, som tross sine anstrengelser bortprioriterer Valerie), hun yter ikke Valeries livs- og selvbilde særlig motstand, men får en plasterfunksjon, opphever hennes ensomhet, tillater hennes galskap.

Cooper-forholdet er altså et godt eksempel på hvordan romanen driver en bearbeiding og omfortolkning av *SCUM Manifesto*, og i forlengelse av denne fortolkningsprosessen presenterer perspektiver på det fortalte som går i andre retninger enn hovedpersonens egne. Samtidig representerer dette et tekststed hvor narrasjonen nærmest blir revet med av dens egen fantasi, i en tematisering nettopp av nedbryting av distanse mellom fortolker/fortolket, subjekt/objekt: Hvor framstillingen i Valerie-trådens dialoger ellers framstår som forsiktig med å la hovedpersonens motstand få resultater, faktisk påvirke handlingsgangen på fiksjonsnivå, framstår dette forholdet som ”sluppet fri”; i mindre grad en deskriptiv manifestasjon av Valerie i relasjon/opposisjon til noe, og i større grad en framstilling klart i forlengelse av Valeries fantasier, og i forlengelse av *SCUM Manifestos* revolusjonære fantasier. Narrativets bearbeiding av materialet framstår sett gjennom Cooper-forholdet på den ene siden som en bearbeiding som befinner seg på en viss avstand, og på den andre siden som en bearbeiding som er forført av Valeries/manifestets forføring. Bruken av *SCUM*

Manifesto innebærer distanse, på den andre siden er det en bearbeiding som er åpen for å gripes av materialets utstrakte arm, ”smittes”, holdes fast, omdannes.

4.4 ”Mörkerskratt”

Som nevnt framhever Valeries beskrivelse av SCUM særlig to virkemidler i *SCUM Manifest*: motstand og kritikk gjennom *latter* (”skrattande blobb”) *omdefinering* (”skitiga låga avsikter”). De to virkemidlene kan også ses på som to sider av samme sak: Bruk av latter kan innebære eller medføre en omdefinering, en ombytting av posisjoner. Slik Mikhail Bakhtin viser når han sporer romansjangerens røtter til middelalderens karnevalstradisjon, opphever anvendelse av latteren som et virkemiddel episk og samtidig ”hierarkisk, betydningsskapende og distanserende avstand”, her fra essayet ”Epos og roman” (1941):

Latteren [...] bringer gjenstanden inn i en sone av rå kontakt, hvor den hemningsløst kan beføles fra alle kanter, dreies, vrenses, betraktes ovenfra og underfra, avkles sitt utvendige hylster, tittes inn i, betviles, analyseres, dekomponeres, blottstilles og avsløres, fritt utforskes, eksperimenteres med. Latteren tilintetgjør angsten og pieteten overfor objektet. Ved å oppheve distansen og derved bryte ned respekten for objektet, overgir latteren det så å si til eksperimentets fryktløse hender – både vitenskapens og kunstens – så vel som til den fritt eksperimenterende oppfinnsomhet (Bakhtin 2003a:135).

I nyfeministisk kritikk har latter ikke minst spilt en viktig rolle som kritisk virkemiddel, som Toril Moi påpeker med henvisning til Bakhtin: ”anger is not the only revolutionary attitude available [...]. The power of laughter can be just as subversive.” (Moi 2002:40).

Er det noe som utmerker seg i romanens framstilling av Valeries opposisjon er det nettopp hennes lattervekkende formuleringer og betraktninger, hennes intense kritiske og humoristiske tilstedeværelse. Valeries språk er også utover steder som siterer manifestet direkte, preget av slang og sjargong, ofte uttaler hun seg i sterkt ironiske og satiriske vendinger, og hun blander gjerne ”høyt” og ”lavt”, og leker med og overskrider tabuer og normer, for eksempel i rettssalen:

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Behöver du en advokat?
VALERIE: Jag behöver en kyss. (27)

VALERIE: Hette han kuken sa du den där domaren?
FLORYNCE KENNEDY: Dickens heter han, Valerie, i rätten heter han Dickens och ingenting annat.
VALERIE: I min rätt heter han kuken. [...]
VALERIE: (*viskar*): - - - k u k e n - k u k e n - k u k e n - - - (85)

Her klinger det av *SCUM Manifestos* utnytting av det Melissa D. Deem omtaler som skatologisk diskurs (obskønt språk) som gjennomgående underbygger manifestets reduksjon av Mannen til kropp og seksualitet (Deem 1996:528): "Big Man with a Big Dick tearing off a Big Piece" (Solanas 2004:37)⁸⁵. Et annet eksempel er Valerie i møte med Andys kompanjong Morrisey på Fabriken. Her er Valeries harselas enda mer direkte og den repeterer tydelig *SCUM Manifestos* latterliggjøring av "Great Art" (Solanas 2004:58-60):

MORRISEY: Ett tips är att visa lite respekt. För Andy. För konsten. För Fabriken. Ja, för oss alla till exempel. Det är stor konst som produceras här.

VALERIE: Ja, ni brukar säga det. Stor konst, det ska jag komma ihåg. Det är bara att buga och bocka och ta av sig hatten. Det är fantastiskt... (*bugar och bockar mot strålkastarljuset*)... för 'Stor Konst'. Var den nu behagar befinna sig i dag... (*ser dig omkring*)... Jaja. Oavsett var den är så bugar jag och bockar. Har du en macka och något att dricka? (Stridsberg 2006:280)

Valeries karnevalistiske måter, hennes stadige omdannelse eller utspilling av situasjoner til et "teater" retter blikket mot den bestemte situasjonens eller institusjonens (rettsmøtets, Fabrikens) normer, former og vendinger – hun omdanner dem til et skuespill, en komedie – en komedie som underbygges ved hjelp av "sceneanvisningene", romanens teatraliske dramatisering. Framstillingen av Valeries harselas med formene forlenger *SCUM Manifesto*, der latteren, både brølet og den bitende ironien, altså er et viktig synliggjørende og kritisk virkemiddel.⁸⁶ Valeries karnevalistiske måter representerer én måte *Drömfakulteten* repeterer et svært viktig element i både det undergravende og det skapende, det fremtidsrettede i *SCUM Manifesto*. Som Bakhtin skriver: "Latteren frigjør ikke bare fra ytre sensur, men først og fremst fra den store indre sensor, fra den tusenårige frykt som mennesket er blitt oppdratt til, frykten for det hellige, for det autoritære forbud, for fortiden og for makten", latteren åpner "øynene for fremtiden og det nye." (Bakhtin 2003c:72).

SCUM Manifesto representeres som nevnt også "direkte" i romanteksten, i gjendiktet versjon. Lengre passasjer finnes i framfantaserte samtaler med Cosmogirl, hvor høytlesning fra *SCUM Manifest* er en aktivitet som gir Valerie et øyeblikks flukt fra dødsleiets misere:

COSMO: Vill du att jag ska läsa lite för dig?

VALERIE: Läs för mig när jag försvinner.

⁸⁵"[...] the male is psychically passive. He hates his passivity, so he projects it onto women, defines the male as active, then sets out to prove that he is ('prove that he is a Man'). His means of attempting to prove it is screwing (Big Man with a Big Dick tearing off a Big Piece). Since he's attempting to prove an error, he must 'prove' it again and again. Screwing, then, is a desperate compulsive attempt to prove he's not passive, not a woman; but he is passive and does want to be a woman." (Solanas 2004:37).

⁸⁶ I manifestet underbygges også budskapet av visualisering, en grotesk dramatisering av kroppens herredømme over Mannen: "he'll swim through a river of snot, wade nostril-deep through a mile of vomit, if he thinks there'll be a friendly pussy awaiting him." (Solanas 2004:37).

COSMO (*öppnar manifestet*): Livet i det här samhället är – i bästa fall – skittråkigt, och ingen aspekt av det är överhuvudtaget relevant för kvinnor. För civiliserade, ansvarstagande, spänningssökande kvinnor återstår bara att störta regeringen, eliminera det ekonomiska systemet, införa total automatisering, och förstöra det manliga könet.

VALERIE: Och förstöra det manliga könet.

COSMO: Vi har nu tekniska möjligheter att reproducera oss utan mäns hjälp eller för den delen kvinnors och att producera endast kvinnor. Vi måste omedelbart börja göra detta.

VALERIE: Vi måste omedelbart börja göra detta.

COSMO: Omedelbart. Att behålla mannen har inte ens ett mycket tvivelaktigt biologiskt syfte. Mannen är en biologisk olycka: Y-genet är en ofullständig X-gen, det vill säga en gen med en bristfällig uppsättning kromosomer. Med andra ord, mannen är en ofullständig kvinna, ett vandrande misslyckande, strandad redan på genstadiet. Att vara man är att vara bristfällig, känslomässigt begränsad. Manlighet är en bristsjukdom och män är känslomässiga krymplingar. (55-6)

Her er det ingenting som gjør det klart at det dreier seg om direkte sitat fra en eksisterende tekst som finnes *utenfor* romanuniverset (selv om de aller fleste lesere nok vil vite om Solanas' *SCUM Manifesto*); sitatet er forberedt innenfor fiksjonens logikk ("Vill du att jag ska läsa lite för dig?", "*öppnar manifestet*"). Det passasjen sentrerer er selve *høytlesningen* – Valeries gjentagelser understreker elementer i innholdet, men skaper ikke minst et teater; Valerie spiller selvhøvedende ut en rolle som tilskyndet tilhører, den potensielle disippelen manifestets overtalende tale henvender seg til. Dermed realiserer også scenen noen av manifestets karakteristiske kjennetegn, den suggestive, bydende talehandlingen, det teatraliske momentet, og den befester manifestets (begrensede) "vi": Valerie og Cosmogirl, hennes "egen".

Valeries gjentagelser, til tross for det urovekkende imperativet de understreker (men også i forlengelse av den selvfølgelige skråsikkerheten i *SCUM Manifest*: "i bästa fall–skittråkigt", "återstår bara att", inte ens ett mycket tvivelaktigt", "strandad redan på genstadiet"), tilfører også scenen noe sorgløst som kontrasterer den gravalvorlige situasjonen samtalen utgår fra. Dette framhever *latteren* i *SCUM Manifest* som noe som også skaper henrykkelse og velvære, og dessuten som noe som i forlengelse av et slags overlevelsesinstinkt berører latterens doble klang: scenen innskriver noe nifst som årsak til den og i den ("Vi måste omedelbart börja göra detta."/ "Vi måste omedelbart börja göra detta."/ "Omedelbart."), slik at *SCUM Manifests* latter framstilles som et kaoskraftens "mörkerskratt" (Stridsberg 2003a:9, 18).⁸⁷ Dobbelheten, spillet med latter og raseri,

⁸⁷ Stridsberg framhever latteren i forordet til *SCUM Manifest*: "du skrattar högt och hest, det är ett mörkerskratt, det ekar mellan höghusen där du går" (Stridsberg 2003a:9), "SCUM får dig att skratta helvetesskratt. SCUM får dig att gråta slut på alla dina tårar." (ibid.18), "Läs SCUM, bli SCUM, skratta hest (som en häxa och en hora) mellan höghusen" (ibid. 28). Også Avital Ronell (2004) framhever latteren i *SCUM Manifesto*, i forbindelse med spørsmålet om deltagelse/tilskuer i forhold til den undergangen manifestet foreskriver mannen: "echoing the laugh of the Medusa, [Solanas/SCUM] not so much (or only) poses herself as the agent of man's demise, but witnesses the workings of an autoimmunitary apparatus that is responsible for the elimination of man." (Ronell 2004:12).

henrykkelse og elendighet, klarsyn og villfarelse, det underliggende alvor et forbundet med "ikke-stedet" latteren/skriket kommer fra, framhever *Drömfakultetens* fortelling gjennomgående: "Cosmo skulle ha skrattat åt hans låtsaskonst och häktningsförhandlingen och det är en förhandling som känns som att ha hans silverparuk nerkörd i halsen." (33), "och Dorothy kastar med håret och skrattar sitt desperadoskratt i cigarettröken som om inga faror fanns" (89), "Jag skrattade och flög rakt in i ljuset" (104), "skrattet ersätter gråten på samma sätt som ordet ersätter skriket" (261). Sistnevnte utsagn er i utgangspunktet Valeries eget og er myntet på harselas med Doktor Ruth Coopers uttalelse til rettergangen – harselas med Coopers idealisering:

SISTER WHITE: Du har gjort intryck på Doktor Ruth Cooper.

VALERIE: Det är fantastiskt av Doktor Ruth Cooper att hon har producerat det där pappret. Själv har jag arbetat på mitt utlåtande om Doktor Ruth Cooper hela sommaren. Om du tar fram stenografiblocket, Sister White, så kanske vi kan få med det i rätttegången också.

SISTER WHITE: Jag vill gärna höra ditt utlåtande.

VALERIE: Fram med blocket... häng med nu Sister White... *Valerie är fantastisk*. Doktor Ruth Cooper får tiden att gå på den tråkiga psykiatriska kliniken. *Valerie har ett fantastiskt språk*. Doktor Ruth Cooper antecknar i journalen och tror att det en gång skal bli en roman eller diktsamling. Grundkurs i psykiatri. Alla psykiatriker är misslyckade psykopater och psykpatienter. *Valerie har en storslagen humor*. Doktor Ruth Cooper borde ha betalat för sig. Hon har dessutom en allvarlig tendens att ta miste på skratt och gråt. Grundkurs i psykiatri och lingvistik. Skrattet ersätter gråten på samma sätt som ordet ersätter skriket. *Valerie är besatt av kön*. [...] (260-1)

Slik fortolker framstillingen også selv latteren og dens egen lesning av latteren som dobbel – gjennom Valeries gjennomgang av Coopers journal understrekes det, på "nivå" av "grundkurs i psykiatri og lingvistik", at latteren ikke bare er et grep eller et uskyldig utslag av "fantastisk humor" – *Valerie/SCUM Manifest* kan ikke defineres i termer av enten alvor eller ironi; latteren ikke som enten glede eller fortvilelse.

4.5 "Håller du min hand när jag dör?" Volden, døden og kjærligheten

Latteren i *Drömfakulteten* er en dobbel latter: forbundet med kjærlighetsbudskapet, forbundet med volden. *Drömfakultetens* tematisering av skriften og kjærligheten er akkompagnert av tematiseringen av tausheten og volden: Volden Valerie utsettes for, volden hun utfører og volden i manifestet. *SCUM Manifestos* voldsfantasi, dets bebudelse av mannens endelikt, er et ømt punkt i manifestets resepsjonshistorie – igjen, *alvor eller ironi?* Eller som *Drömfakultetens* Daddy's favorittflicka Gloria forteller Valerie på en "kvinnekafé": "Utan männen har vi ingen kvinnorörelse" (305). Slik aktualiserer *Drömfakulteten* kvinnebevegelsens vanskeligheter for manifestets separatisme og fortellingen kretser også

omkring det ”kontroversielle” voldsimperativet, for eksempel som her da Andy Warhol intervjuer Valerie foran kamera på Fabriken.⁸⁸

ANDY: Och våldet?

VALERIE: Jag tycker vi tar en paus nu. [...]

ANDY: Säg bara något om våld.

VALERIE: Jag hatar våld. Våld är en helt manlig kvalitet.

ANDY: Och imperativet att mörda, ska vi förstå det som allvar eller som ironi?

VALERIE: Nerblodat alvar. En kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra och att meningen med livet är kärleken...Hundratusen mördade kvinnor och utopier flyter i land på stränderna.

Nu tar vi en paus [...]

ANDY: Bara en fråga till –

VALERIE: – En kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra och att meningen med livet är kärleken. (285)

Med replikkene ”nerblodat allvar”, ”hundratusen mördade kvinnor och utopier flyter i land på stränderna” i kombinasjon med gjentagelse av kjærlighetsbudskapet gir passasjen en fortolkning av manifestet som forlenger den vi har sett Valerie gir overfor Berättaren: heller enn et spørsmål om *enten* alvor *eller* ironi dreier det seg om bevisst antagonisme uten å oppløse i motpoler, dessuten fokus på situasjonen, innsikten og drømmen det tales fra/på vegne av (”Hundratusen mördade kvinnor”, ”meningen med livet är kärleken”). Ettersom Warhol i denne scenen filmer Valerie – hennes replikker er del av en forestilling i handlingen så vel som overfor leseren – underbygges også at fortellingen bruker manifestet med blick for det teatraliske – en teatralitet romanens dramatiserte dialoger viderefører.

Samtidig underbygger fortellingens innhold gjennomgående betoningen av posisjonen det tales fra og manifestets vold som relativ til mannens vold mot kvinnen, noe som blir en form for eksplisittgjørende bearbeiding av *SCUM Manifesto: Hvor Mannens vold mot Kvinnen*, fysisk, psykisk, symbolsk, finnes i alle nivåer av kritikken i *SCUM Manifesto*, er den ikke egentlig utførlig skildret – men den er del av Mannens grunnleggende mangeltilstand, han er ”eaten up” av irrasjonelt, ikke-måltrettet hat (Solanas 2004:64), hvor ”gratuitous violence, besides ’proving’ he’s a ’Man’, serves as an outlet for his hate and [...] provides him with a little sexual thrill” (Solanas 2004:64-5). I *Drömfakultetens* fortelling er volden overalt i Valeries omgivelser, hennes verden er framstilt som en voldskultur, preget av rasjonalisering, likegyldighet og fascinasjon for vold og voldsutøvelse, hvor alle personer og

⁸⁸ Heller enn voldsimperativet diskuterer Valerie gjerne ”Mäns flagranti underlägsenhet. Naturens vederbörliga ordning” (108, 256) og Berättaren beundrer Valeries arbeid, er interessert i hennes ”relation till det emancipatoriska projektet”, manifestets kontekst, hennes liv, hva hun mener om prostitusjon, ”din värld”, ”ditt vilddjurspråk” osv. (71, 184, 213).

hendelser blir symptomer på, repetisjoner av eller spill for hverandre og for et samfunn.⁸⁹ Slik beveger teksten seg også i retning av å kartlegge et fenomen. ”I varje man sitter ett runkande litet självupptaget spädbarn med extremt sadistiska impulser. Psykoanalysens uppgift är att återupprätta det sadistiska mansbarnet. [...] Titta inte på hennes barndom, titta på hennes plats i begärsystemet, på hennes olyckliga barndom bland sadister och kvinnohatare”, sier Valerie en gang i en diskusjon med Professor Robert Brush på University of Maryland (210). Alfabetet *Psykoanalytikerna* spinner videre på problematikken:

A. Doktor Den och Den. Alla doktorer äter mogadon och skitkorvar till frukost. Jag känner mig som en jävla hora. Vilka tider kan en kvinna vistas ute? Inga tider. Språket är bara en struktur, säger Doktor Fuck och blåser en våldtäcktsvind i mitt ansikte. (180)

I Valeries fortelling om farens seksuelle overgrep blir hans handlinger et symptom på mannens og samfunnets natur, slik Faren også beskrives i *SCUM Manifesto*:⁹⁰ ”*alla fäder [...] vill [alltid] knulla med sina döttrar och de flesta gör det och bara ett fåtal avstår*” (32). Berättaren er opptatt av ”det djupt tragiska i att du hatar män och tvingas selja dig till dem hela livet” (214), mens Valerie korrigerer:

Ta betalt för våldtäkt. Organiserad våldtäkt. Systematiserad våldtäkt. Våldtäkt som går att förutsäga. Suga strukturerat. Knulla formaliserat. Ta betalt för våldtäkt. Våldtäkt är inte gratis. Det går inte att våldta någon som gör det frivilligt. Alla gifta kvinnor är prostituerade. Bara riktiga horor är riktiga kvinnor och revolutionärer. Jag säljer inte mitt hjärta jag säljer inte min hjärna jag säljer några minuter och en kroppsdel som inte är min egen. (214)

Valerie omtaler prostitusjonen som en form for solidaritet med sine søstre (selv om hun understreker at det ikke finnes noen ”goda offer”) (185), og den framstår som en protest og en foregripelse av den mannlige volden (”Ta betalt for våldtäkt.”). Slik framstilles det som at manifestets ironi er blitt en konkret, kroppslig strategi, en ekstrem inversjon, et ”rollespill” som finner sted på hennes kropp, i kroppen, med kroppen, en repetisjon av mannlig vold mot kvinnen som uunngåelig blir en utslettende vold – for Valerie politikk og realitet, for

⁸⁹ Farens overgrep, moren Dorothy som bankes opp av Red Moran og som driver en form for vold mot seg selv og som brenner ned ”rosenträdgårdar”, Cosmo som prostituerer seg og ender med å ta sitt eget liv, Cosmos mor som henrettes av staten for arsenikk-mord ”på två av sina brudgummar” (172), Silkespojken som prostituerer seg og som blir voldtatt og funnet død på stranden (”drunkningsolycka eller knarkolycka”), Mister Biondi som ”körde på djur med flit på vägarna” (145), Valerie som prostituerer seg, som har ”strypmärker” på halsen, som forsøker å drepe Warhol, oppramsinger av ”mördade prostituerade flickor” (144), ”Massprostitution. Massmord. To meet is murder. Hey. Wait. Mister.” (290), ”vampyren” Warhol, ”screentryck, skärmar, tortyr” (290), ”han firade sin födelsedag på Hiroshimadagen” osv. Romanens historiske nedslagsfelt er også en turbulent tid: Kapiteltitlenes historiske plassering av det fortalte går fra slutten av andre verdenskrig til kald krig til vietnamkrig, atomvåpen, prøvesprengninger, streiker, demonstrasjoner, drapet på Kennedy, drapet på Martin Luther King, Stonewallopprøret, Hiroshimamarsjen, osv.

⁹⁰ ”His daughter, in addition, he wants sexually – he gives her hand in marriage; the other part is for him.” (Solanas 2004:42).

Berättaren en tragedie og et paradoks, i kulturen og i psykologien blir det del av en diagnose og et kvinnesyn. Den ”historiske” kvinnelige skammen, selvutslettelsen, underkastelsen, ”den kvinnelige masochismen” (”Ta allting ifrån mig, gör det, jag vill det. Jag borde ha lärt mig att säga nej”, 322) framstår som et av de underliggende narrative Valerie opprør er rettet mot, samtidig som Valeries strategi hvor hun også utnytter en av kvinnefiksjonene, den farlige Andre, *madwoman*, kaoskraften, blir til virkelighet på liv og død. Dette innebærer altså ikke at romanen vurderer verdien eller effekten av Valeries ”strategier” i termer av en ”vei for feminismen” eller for Valeries politikk – som vi så i forrige kapittel går fortellingen inn i de kroppslige konsekvensene og det kroppslige uttrykket.⁹¹ Oppmerksomheten om de kroppslige, vemmelige detaljene i dødsleieskildringene og bruk av obskønt språk (”fittblod och tårar”, 16) i den lyriske prosaen, kan leses som at det refortolker *SCUM Manifestos* hyperpolitiserte, diagnostiserende og satiriske kropporienterte språk. Den stilistiske forskjellen mellom *SCUM Manifesto* og de fortellende partiene er iøynefallende, samtidig som den gjennomgående bearbeidingen av *SCUM Manifesto*, både volden og kjærligheten ser ut til å bli en del av dette språket. Og spiller ikke dette språket en viktig rolle i måten romanen, til tross for, eller egentlig gjennom lidelsesfortellingen, skaper en *magisk värld*?

Betoningen av volden skaper en ramme og kontekst for hovedpersonens voldshandling. Valeries attentat mot Andy har en viktig plass i *Drömfakultetens* handling. Spørsmålet ”Varför sköt du Andy Warhol?” er tilbakevendende (213). Valerie gir aldri noe klart svar, det klareste er kanskje ”Jag vet faktisk inte.” (340). Attentatets betydning i fortellingen underbygges av komposisjonens makronivå (de fem hoveddelene), som bolkevis ordner den fortalte livshistorien i kronologisk rekkefølge. Fortellingen i de tre første delene (Bambiland, Oceanerna og Laborarieparken) dekker en forholdsvis stor del av historiens tidsspenn, årene mellom 1945 og 1966⁹², mens fortellingens tid utvides dramatisk i forhold til historiens tid i romanens to siste deler, del fire og fem (Fabriken og Love Valerie), hvor det i hovedsak er fokus på årene 1967-9. Denne bremsingen av tidsforløpet blir en form for utsettelse, den underbygger en ”motvillig” retning i narrativet mot de skjebnesvangre årene på slutten av 60-tallet og til sist attentatet mot Andy Warhol 3. juni 1968, som først beskrives

⁹¹ ”Det fins inte ett hotell i den här torskstaten där du inte har blivit våldtagen och fått betalt för det, allt du önskar nu är att du aldrig hade gett dig in i den här hajbranschen, att döden inte skulle komma så fort, inte så här, och inte till dig.” (111)

⁹² I de fem delenes fortidsfortellinger springes det riktignok fram i tid innenfor hver del, slik at spesielt 1968 og 1988 er representert romanen gjennom, men det springes aldri fram og tilbake i tid på fortidshistoriens nåtidsplan. For eksempel: Del 2, som er konsentrert om årene 1951-55 har kapitteltitler datert 1968 og 1988, men aldri før 1951 som er en tid som er ”tilbakelagt” i del 1. Mentale tidssprang bakover forekommer derimot, men fra 1988-nivå, fra nåtidsplanet.

”idet det skjer” i to kapitler i femte og siste del, helt mot slutten av romanen (s. 323-8). Som lesere vet vi at attentatet vil komme, det er en konstant faktor gjennom fortellingen, slik også Valeries død er (allerede i første kapittel etter det første Berättaren-Valerie-møtet stilles spørsmålet ”Varför sköt hon Andy Warhol?”, s. 13), og etter skytingen er det i hovedsak bare Valeries død som gjenstår, dette er utgangspunkt og ”mål” for en parallell retning i narrativet; døden og skytingen kobles til hverandre.⁹³

Attentatet skildres på tre forskjellige ”virkelighetsforvridende” måter: først som en drøm, ”drömlig”, som til dels foregriper, ser hendelsen fra en annen tid, deretter i en utstrakt øyeblikksskildring rett før Valerie skyter, og til sist en beskrivelse av Valerie mens hun skyter, men under tittelen ”Filmsekvens, den sista frå fabriken” (s. 323-328). Måten å beskrive hendelsesforløpet på gjør at hendelsen glir over i det ikke-virkelige, noe som spiller på og underbygger Andy Warhol-imaget og Valeries mentalt oppløste tilstand. I drømmefortellingen er perspektivet dobbelt, en filmatisk visualisering av et determinert hendelsesforløp der det indre og ytre som også ellers glir over i hverandre:

Och det är en underlig stiltje i Fabriken [...] bara ensamma sprakande glödlampor, bara du och jättekostparasiten Andy Warhol, och Andy Warhol har redan de tre skotten utmärkta på överkroppen. *Det verkade överkligt. Som att se på film. Bara smärtan tycktes verklig.* Filmstjärnorna på väggarna är dina karaktärsvittnen, de stirrar förhåxade ur sina ramar. [...] en enda brinnande sekund önskar du att du kunde rädda honom, men skotten är redan utmärkta på hans kropp, det finns bara ett enda manuskript, och allt du behöver nu är koncentration och tunnelseende. Och just i det här ögonblicket i drömmen (& det är alltid samma dröm) försvinner alltid hörseln och på din kappa växer svarta blodfläckar och en gigantisk filmduk med Andys repliker faller ner från taket. En kristallisk klarhet breder ut sig i rummet. Andy håller silverperuken mot hjärtat.

Nej nej Valerie... gör det inte...

(323-4)

I den videre skildringen av hendelsen er tempoet ytterligere nedsatt. I en oppbremset skildring forsøker en rekke stemmer å stoppe Valerie – gjenkjennelige som Cosmogirls stemme (”*För i helvete, Valerie. Gå därifrån. [...] Kom ihåg att staten har dödsstraff för mord*”), Dorothys (”*Men lilla hästen. Vad gör du här?*”), Silkespojken (”*Kom Valerie... om du släpper pistolen lovar jag att jag ska lära mig alfabetet...*”) og Berättarens (”*Du håller ditt liv i din hand. Du är en flicka, inte ett djur.*”, 326). Teksten bruker her sitater fra *SCUM Manifest* mot Valeries handling:

⁹³ Selv om dødsleiefortellingen og Berättaren-tråden går som en parallell historie ved siden av fortidsfortellingen, er også disse kronologisk ordnet.

Det är bara att konstatera att du har gått alldeles vilse nu. Minns du, Valerie? Minns du hur vi skrev i manifestet? En kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra. Det enda som är fel är att skada andra... minns du Valerie... och att meningen med livet är kärlek... (326)

Berättarens stemme framhever dessuten Valeries begavelse, og framtiden, den framtiden hun går glipp av:

Det här är början till slutet, Valerie. [...] Det finns så många möjligheter, du har en värld att vinna utanför om du bara släpper vapnet och går därifrån. Kom ihåg det, Valerie, det är New York, det är 1968 och du har din universitetsutbildning och ditt vilda hjärta och din djupa begåvning av rå poesi och en fantastisk humor. Du kan göra vad du vill.[...] Det kommer att växa fram en radikal kvinnorörelse och en radikal sexualpolitik. Det kommer att finnas plats för dig, Valerie. Den nya tiden kommer att vara din tid. (327)

Grensen mellom manifestets tekstlige vold og Valeries voldshandling befestes slik ved hjelp av å framheve manifestets kjærlighetsbudskap. Når Valerie overskrider grensen, når hun tyr til vold framstilles det som motsatsen til en realisering av manifestets maning til handling og endring. Med tanke på forholdet mellom *SCUM Manifesto* og Solanas' voldshandling er nyere lesninger gjerne opptatt av å ivareta et klart skille mellom tekst og biografi (Harrison 2007), eller som James M. Harding (2001), nylese *voldshandlingen* som tekst, en ekstrem performance. Som biografisk metafiksjon gjør *Drömfakulteten* det "motsatte": Valeries voldshandling framstilles i lys av manifestet, ikke som en bekreftelse, men som en handling som strider mot *SCUM Manifestos* budskap og manifestet som symbol for litterær aktivisme, for revolusjon i og med språk. *Drömfakultetens* framstilling av Valeries voldshandling blir slik en skildring av det kritiske punkt hvor fantasi og virkelighet smelter sammen (Valerie som skyter), og på et annet nivå det kritiske punkt hvor tekst og liv, litteratur og virkelighet, må skille og skiller lag.

Med dette etablerer framstillingen også en forbindelse mellom volden og skrivningen som verktøy, som opprør. Som vi så i forbindelse med forfattermotivet framstiller romanen skrivningen, forfattergjerningen, nærmest som ensbetydende med liv for Valerie, en uadskillelig del av hennes identitet. I framstillingen kobles også undergangsmotivet til Valeries sammensmeltning med hennes opprørske og inverterende begrepsbruk, med motfiksjonene hun skaper, slik at et manglende skille mellom metaforer og virkelighet også blir en viktig del av den eksistensielle problematikken Valeries livshistorie genererer. Berättaren tar til motmæle mot Valeries tenkning, slik at det blant annet pekes på at teksten søker å gjeninnskrive forskjellen mellom Valerie og ordene som beskriver henne, som hun beskriver seg selv med:

BERÄTTAREN: Och varför slutade du att skriva?
VALERIE: Däggdjurens tystnad.
BERÄTTAREN: Du är en flicka, inte ett djur. (241)

Fortellingen som skriver livet – de uendelige mulighetene for overskridelse i og med narrativer – tar etter hvert form av en slags omvendt selvoppfyllende profeti, en selvdestruktiv bevegelse inn i narrativenes vold. Idet Valerie skyter Andy framstilles det slik også som en totalavvisning ikke bare av manifestets politiske budskap, men også dets symbolske budskap om et opprør i språket, begrepene og ideene. Slik blir voldshandlingen et slags ikke-punkt som forbinder den politiske kritikken og refleksjonen over litteraturens muligheter – den framhever at kritikken, volden, kampen for endring må lokaliseres i teksten, i språket, dette er den ”muligheten” teksten foreskriver Valerie, og det er ikke minst ved hjelp av fantasiens uendelige muligheter fortellingen selv produserer en annen slutt for Valerie.

Samtalene mellom Valerie og Cosmogirl på dødsleiet er som vi vet fantasier (Cosmo er død i historien) og medfører at hovedpersonens isolasjon på dødsleiet synliggjøres, men enda viktigere, at den i praksis *oppheves*, slik fortellerinstansenes nærvær også innebærer. Betydningen av dette underbygges av at Cosmogirls stemme som leser høyt fra manifestet er det siste Valerie hører før hun dør, i fortellingens siste scene, i kapittelet med tittelen ”Ett sista upplyst rum, en exploderande lilja i mörkret”:

VALERIE: (*på väg in i sömnen*): Fortsätt. Jag vill veta hur det slutar.
COSMO: Kvinnors uppgift är att forska och upptäcka världen, att lösa problem och uppfinna och skoja och göra musik, att skapa en magisk värld. Varje kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra och att meningen med livet är kärlek... Valerie?
VALERIE: - - -

Cosmogirl håller dig i sina armar och hennes famn är en svart sammetsrymd att störta ner i och slukas upp av. [...] När Cosmo märker att du inte är vaken längre slutar hon läsa och tar av sig sin vita kappa och sveper den över dina axlar. Sedan slår hon försiktigt igen boken. (356)

Det er ikke tilfeldig at Cosmo sitter ved Valeries side og leser når døden kommer, ei heller at manifestets utopiske kjærlighetsbudskap får avslutte fortellingen. Passasjen Cosmo leser her er faktisk ikke et direkte sitat, men blander to forskjellige tekststeder til ett, de to i *SCUM Manifesto* som handler om kjærlighetsbudskapet, hvilket i effekt ytterligere understreker framstillingens betoning av dette i lesingen av *SCUM Manifesto*.⁹⁴ Hvis vi tenker tilbake på prologens politirapport er det tydelig at både manifestet og Cosmos tilstedeværelse er en

⁹⁴ Originalen (sv. oversettelse) går slik: ”Kvinnors uppgift är i själva verket att utforska och upptäcka, att uppfinna, lösa problem, skoja och göra musik – och allt med kärlek. Med andra ord, skapa en magisk värld.” (Solanas 2003:49) og ”En kvinna tar inte bara sin identitet och individualitet för given, hon vet också instinktivt att det enda som är fel är att skada andra och att meningen med livet är kärlek.” (ibid.56)

vesentlig del av romanens alternative dramaturgi. Ved å gi Valerie selskap på dødsleiet skriver fortellingen fram en annen slutt, men på en måte som samtidig ivaretar prologens eksplisittgjøring av at fortellingen er og finner sin styrke i å være en *fantasi – slik* kan den overskride materialets rammer. Med Valeries fantasisamtaler repeteres og betones denne forutsetningen for fortellingen på nivå av fiksjonen: fantasien, og i forlengelsen litteraturen som et rom for overskridelse og endring.

Et viktig element i måten *Drömfakulteten* skriver en ”annen slutt” er åpenbart ikke kun å framstille Valerie i konflikter og i opposisjon, men i vennskapsforhold og i selskap av likesinnede, både i en større historisk kontekst og på personnivå, som del av en romanens omsorgsfulle fortolkning av Valeries ”tragedie”, det fundamentalt menneskelige som fortellingen lar komme til overflaten på dødsleiet. Også Berättaren foreslår en gang for Valerie at hun kan lese fra manifestet: ”Jag kan sortera dina papper och tankar. Om du vill kan jag anteckna åt dig. Eller läsa högt ur manifestet.” (127). Slik etableres en tydelig sammenheng mellom rollen Cosmo spiller i narrativet og Berättarens ønske om å hjelpe, bidra, utgjøre en forskjell for den døende Valerie. På dødsleiet, erindringens utgangspunkt, er det nettopp spesielt savn av de nære, Dorothy, Silkespojken, Cosmogirl, som opptar Valerie:

Du önskar att någon du älskade för länge sedan var där hos dig, du längtar efter Cosmogirl, men alt du har är osorterade meningslösa minnen.

Cosmo?

Ingen Cosmo, bara ett blodig moln av allt det som inte är viktigt att minnas nu [...] (163)

Den Valerie Cosmo samtaler med på dødsleiet er den desillusjonerte Valerie: ”Manifestet har forsvunnet i lakanen, där är bara smutsfläckar och den brunaktiga vätskan som sipprar ur ditt underliv och ändtarm, en svidande illaluktande flod av ensamhet som forstätter rinna och förödmjuka dig in i det sista.” (21). Som vi har sett gir Valeries desillusjon seg utslag i at hun ikke lenger tror på skriveingen, på språket. Cosmos høytlesning fra manifestet, Valeries skrift, Valerie *som* skrift, ”den enda text som är värd att läsa” (212), blir slik noe av det som imøtegår denne siden av Valerie og som imøtegår overgivelsen til mørket, den gir liv til drømmen om ”att det i ingen grammatik finns en fråga om döden” (113). Det er som om fortellingen gjennom Cosmos høytlesning forsøker å mane fram fortidsskildringens ”naive” Valerie, ”*forfattaren forskaren jag*”.

Cosmos høytlesninger fra manifestet understreker i dobbel forstand fantasi- og overskridelses-tematikken: Når hun leser i manifestet artikulere og virkeliggjør hun for den døende Valerie hennes gamle verden, hennes ”tapte” tekst, fortidens framtid, og framstår slik som om hun henter fram et ”glemt” ideal – oppfinnelsen, litteraturen, kunsten, framtiden – ”the female function”, *att skapa en magisk värld*. Ved å la manifestet og Valerie selv spille en viktig rolle i å skrive en annen slutt, skrive Valerie ut av ensomheten og desillusjonen, og tilbake inn i troen på språket og fantasien, forteller romanen om noe den finner i *SCUM Manifesto*: en romantisk og overskridende kjærlighetsutopi i den fantastiske skriften, i eventyret, sammenfiltret med engasjementet for den andre, de andre, det frammannte fellesskapet av tilfredse, lystige og skapende kvinneidentiteter. I kontekst av manifestets egen forbindelse av kreativitet og kjærlighet re-presenterer teksten hovedpersonen for potensialet i hennes egen visjon, en både forsonende og oppørsk kraft hun delvis har glemt eller forlatt. Hvis dette kan leses slik, kan vi også si at det kaster lys over *Drömfakultetens* idealisering av Valerie og fortellingens utforsking av litteraturens muligheter og virkefelt.

Ambisjonen om å endre Valeries møte med døden, å etterkomme lengselen etter ”någon du älskade för länge sedan”, underbygges ikke minst av romanens siste alfabet, titulert ”På andra sidan alfabetet”, som skiller seg klart fra de andre alfabetene innholdsmessig. Dette siste alfabetets tittel signaliserer alternativet, noe som befinner seg bortenfor den fortalte historien som et ”alfabet av dåliga erfarenheter” (121), og innholdet framstår cut-up-aktig som en instruks i forbindelse med et dødsleie. Slik er dette alfabetet knyttet nærmere enn de andre alfabetene til Valeries tilstand på dødsleiet og fortellehandlingens omfavne av den ensomme døende:

- A. Den döende är ofta medvetlös de allra sista timmarna.
- B. Det betyder emellertid inte att det saknas betydelse att ni är där. Det betyder inte att hon inte kan höra er tala eller röra er i rummet. Det allra sista som försvinner är hörseln och känseln.
- C. En nära släkting eller vän bör nävara de sista timmarna, är inte det möjligt bör en sköterska övervaka den döende. Den döende bör inte lämnas ensam.
- D. Håll gärna den döendes hand, tala till henne, rör vid henne, snart är hon borta.
(345)

Teksten praktiserer så å si tilgivelse, stiller seg åpen for Valerie, ikke ved overbærenhet, men noe som mer nærmer seg ”den betingelsesløse kjærligheten”. Slik plasserer den seg ikke bare som en etterkommer av Valerie, men realiserer i dens omsorg også en foreldrerolle (jf. dessuten romanens omslag, katten som bærer sin kattunge, hoppen med føllet). Det er som

nevnt nettopp Dorothy som står for det første interne kjærlighetsimperativet, og da Valerie oppmuntrer Berättaren, gir henne en oppskrift på en alternativ fortelling, en annen slutt på ”berättelsen”, er det med henvisning til Dorothys destruktive impuls:

VALERIE: Du får skriva nya saker, babywriter, du får hitta på nya slut. Det kommer nya rosenträdgårdar. Dorothy bränner ner en rosenträdgård och blommorna som växer upp igen är några helt andra. En trädgård full av fittor och rosor och textfragment och glömska. (311)

Slik kan vi koble romanens omfavnende fortellehandling, og dens levendegjøring av Valerie, av fortiden, de døde, med *Dorothy* og den moren som elsker ”naivt” og som med sitt ødeleggende-skapende imperativ blir en premissleverandør for narrasjonen. Fortellingen kan slik leses som en realisering av *SCUM Manifestos* utspeilte kjærlighetsutopi – fortellingen realiserer det den framstiller som Valeries egentlige prosjekt: *mislykkes og ødelegge, for med kjærlighet, å skape en magisk verden.*

Spørsmålet om hva og hvordan manifestet betyr er altså et uttalt emne. I tillegg representerer romanen, gjennom siteringer, gjenbruk av motiver og problemstillinger, store deler av innholdet i *SCUM Manifesto*, slik at det innenfor fiksjonen utgjør en kontekst om livshistorien og personportrettet som gir inntrykk av å være Valeries egen. *Drömfakultetens* gjenbruk av viktige virkemidler i *SCUM Manifesto* kan tyde på at romanen leser eller reagerer særlig i forlengelse av manifestets ”poesi”, mer enn dets doktriner, og at et aktivt smitteforhold er viktig i dens egen fortelling.⁹⁵ Samtidig er det ikke slik at det ene må utelukke det andre, og det er heller ikke nødvendigvis så enkelt å skille disse fra hverandre. Dessuten er tekstens biografisk-sosiale lesning av *SCUM Manifesto*, dens fokus på Valeries ikke-posisjon, og det gjensidig belysende forholdet i *Drömfakulteten* mellom ”tekstportrettet” og personportrettet, av stor betydning. *Drömfakultetens* dialog med *SCUM Manifesto* framstår gjennomgående som del av en vektlegging av avsenderens sosiale, mentale og politiske tilstedeværelse i teksten, framstillingen lar manifestets språk og tilstanden og posisjonen Valerie taler fra belyse hverandre. Som tidligere nevnt speiler også for eksempel Berättaren og Cooper hverandre, og Valeries harselas med Coopers lettvinde framstilling av henne peker også på Berättarens idealisering, og i forlengelsen romanens, som i siste ende nettopp innreflekterer dobbelheten, Valeries og manifestets både-og. I denne lesende framstillingen blir også den i en viss forstand uoppløste spenningen som drives fram i

⁹⁵ Tanken låner jeg fra Martin Puchner som med utgangspunkt i en analyse av det kommunistiske manifestet (selve ”urmanifestet”) undersøker hvordan dets retorikk har infiltrert modernistisk estetikk, hvilket gir seg utslag i det han kaller ”manifesto art”, collage, skuespill, dikt og teatralisk performance-kunst som ikke er basert på doktriner og teorier manifestet proklamerer, men manifestets *formale innflytelse*, dets ”poesi” (Puchner i Yanoshevsky 2009:260).

rommene mellom idealisering, utlevering og innlevelse (en spenning som særlig skapes formalt), noe av det som gjør at *Drömfakulteten* selv bedriver en form for "fucking-up": den fullender ikke fortolkningen, den lar ikke dens egen framstilling av Valerie låses helt verken til det ene eller det andre sett av forklarende rammer.

Manifester kan sies på en særlig måte å synliggjøre et smitteforhold mellom teorien og dens emne (Yanoshevsky 2009:260), noe Stridsbergs forord til *SCUM Manifest* (2003a) er et godt eksempel på. Yanoshevsky skriver at manifeste gjerne genererer nye manifeste, og at deres smitteeffekt på teorien om dem er slående: "in a way which makes theory start seeing itself, too, as real, as event, with a history and ideological and social underpinnings of its own." (Yanoshevsky 2009:260).⁹⁶ Kanskje kan det lojale, men likevel ambivalente forholdet til hovedpersonen som fortellesituasjonen i *Drömfakulteten* genererer og det spillerommet anarkismen og den autoritære Valerie får ses som en variant av et slik mimetisk, stilistisk og formende forhold mellom teksten og omtalen av den, og en respons på, en utøvelse, av manifestets oppfordring til å innta stilling og til å handle.

⁹⁶ Claude Abastado er ifølge Yanoshevsky en sjangerteoretiker som tillemper en svært åpen tilnærming til manifestet som sjanger når han sier at "manifest" betegner enhver tekst som anvender en voldsom innstilling og produserer en affektiv bydende relasjon mellom tekstens produsent og dens publikum. Framfor en strikt sjangerdefinisjon foretrekker han betegnelser som "*écriture manifestaire*" og "texts with a manifesto function" (Yanoshevsky 2009:263, 265). Ifølge Yanoshevsky finner dette spesiell resonans i forskning på manifeste i form av forord (Dumasy og Massol), men også kunstverk (Puchner) og romaner (Winkiel), ved at de trekker veksler nettopp på det *manifestære* heller enn på "the manifesto proper" (Yanoshevsky 2009:265).

Kapittel 5. "Hur hittar jag vägen tillbaka i mörkret?"

5.1 "Jag tror på den som broderar"

Ulike måter å utøve motstand gjennom alternativ språkpraksis og alternative narrativer er som vi har sett en viktig problematikk i *Drömfakultetens* fortelling. Hva slags tekst- eller språkideal representerer Valerie og fortellingen om henne? Kan vi si at fortellingen stiller seg bak dens fortolkning av Valeries skrift og strategier eller representerer den noe annet? Får en kritisk eller polemisk bruk av språket plass i *Drömfakultetens* egen fortellemåte? Et av romanens mange alfabet-fragmenter kommenterer på en kritisk måte et litterært ideal som kan minne om nyfeminismens "kvinnelitteratur" med en forlengelse i våre dagers "chick-lit":⁹⁷

Snön, vi kan kalla den texten, skulle inte censureras. Det fick gärna vara sentimentalt och smutsigt. Det var till och med ett ideal. Vad tjänade det till? Det blev bara skitiga texter. Vad tjänade det till? Det blev bara skitiga flickor. Orena, svulstiga, alltför rytmiska. Jag drömde om rena vita papper och rena vita människor. (59)

Svarene, de skitne tekstene og skitne "flickorna" klinger nesten like mye av Valeries stemme som av den typiske kritikken av "kvinnelitteraturen" som feministisk kanonkritikk har framhevet som et produkt av en dobbeltstandard i den litterære institusjonen (Iversen 2002:19, 51).⁹⁸ "Rena vita papper och rena vita människor" framstår som det ekstrem-utopiske, et klinisk ideal: snøen, en tekst uten trykksverte, uten bokstaver, uten kontekst, en utrensket, utslettet tekst, en agenda for "Evigheten och Utopia"; utopia som stedet hvor det ikke finnes noen beretning, hvor beretningen er gjort overflødig. Sett i sammenheng med bildene som anvendes i romanen for Valeries blikk og språk, et "starkt vitt operationsljus på alla ord och ting" (109), ord som "blixtrar" og "glasklarhet" i tekstene, framstår den "hyper-sensurerte" teksten, eller ikke-teksten, som et ekko av en Valeries darwinistiske og biologistiske utrensking i *SCUM Manifest*.

⁹⁷ Et annet sted henvises det kritisk til den feministiske klassikeren Erica Jongs *Fear of flying*. "Chick-lit" kan sies å aktualiseres i Valeries utsagn "läppstift och litteratur" (307), noe også Dorothys bokvalg den ene gangen i sitt liv hun skal forsøke å lese en bok, "tjock och rosa", gjør (80). Dorothy ser ut til å personifisere *Drömfakultetens* tilknytning til den romantiske sentimental-/trivallitteraturen, dens blanding av "høyt" og "lavt". Ikke minst er *Drömfakultetens* omslag rosa.

⁹⁸ For eksempel skriver Elaine Showalter i historisk perspektiv i *A literature of their Own* om "the double critical standard" hvilket innebærer at "litteraturen er definert som noe mandig og kraftfullt, som kvinner ikke behersker" (Iversen 2002:19). Gilbert og Gubar skriver i *The madwoman in the attic* om at kvinnelige forfatteres litteratur er blitt lest overflattisk for å kunne beholde merkelappen "domestic realism" (ibid.:20), mens Jane Tompkins skriver om nedvurderingen av det sentimentale (ibid.:51).

Drömfakultetens språkproblematikk kunne kanskje i fortolkningen av den politiske konteksten Valerie representerer tenkes å innebære en lengsel etter en ”ren” tekst, en tekst som ikke er smittet av ”strukturen”, av konteksten, av mennesket. For Mikhail Bakhtin ligger romanens styrke og dens subversive mulighet i dens dialogisitet og ”urenhet”, dens kontakt med nuet, med en uavsluttet samtid (Bakhtin 2003a:122, 125, 129), og han vektlegger den historiske og sosiale konteksten, teksten og språket i prosess og i relasjoner, framfor et avsluttet, abstrakt og systematisk hele:

Talaren er ikkje ein bibelsk Adam som berre har å gjere med jomfruelege, enno namnlause ting, og som gjev dei namn for første gong. [...] ytringa er ledd i ei kjede av talekommunikasjon og kan ikkje lausrivast frå dei føregåande ledda som definerer henne både utanfrå og innanfrå, og som fyller henne med direkte svarande reaksjonar og dialogiske gjenklangar. (Bakhtin 2005:37-8).

Lengselen etter et ”rent” tekst, en ”ren” tanke framstår sånn sett som noe som innebærer en ”flukt” fra en makt hos konteksten, det bebodde språket, framfor en bearbeiding eller utnyttning av det. Samtidig er det bearbeiding Valerie praktiserer i fortellingen og *Drömfakultetens* fortelling tematiserer også et ambivalent forhold til en slik ”kvinnelitterær” tradisjon som alfabet-oppføringen ser ut til å omtale. Valeries rene tekst handler kanskje mest om en utrenskning av det kroppslige, av seksualiteten – en utrenskning som blir den ekstreme versjonen av skepsis overfor en forfinelse eller sublimering av seksualiteten.

Karakteristisk nok forvansker eller oppløser *Drömfakulteten* også dens egen selvlesning. En annen alfabet-oppføring både undergraver og underbygger tanken om en flukt fra konteksten:

Det kom att prägla en hel uppväxt. Det växte igen omkring huset i Venter. Textil. Yta. Text. Teater. Kulisser. Tyg. Det var inte arkitektur, det var rena vita tankar. Det var inget riktig liv, det var en erfarenhet. Textens textila karaktär. Det var bara fiktiva karaktärer, en fiktiv flicka, fiktiva figuranter. Det var en fiktiv arkitektur och en fiktiv berättare. Hon bad mig brodera hennes liv. Jag väljer tro den som broderar. (106)

Oppføringen framstår som en eneste stor selvmotsigelse – for eksempel gir de to setningene ”Det var inte arkitektur, det var rena vita tankar. Det var inget riktig liv, det var en erfarenhet” motstridende signaler, og som ellers i romanen framheves det flertydige. Oppføringen framstår som at den i forlengelse av Valeries lengsel etter et ubebodd språk tematiserer kontekstualiseringenes negative forvanskinger og usynliggjøringer, nedgraving av ”virkeligheten” – også når begrepene snus, inverteres, brukes som del av en motstand. Sammenlignet med ”textens textila karaktär” framstår ”den som broderar” som en metafor for

en skrift som søker å unnsnippe teoretiseringenes forviklinger, eller som plasserer den i forhold til en annen referanseramme. Håndarbeidet kan sies å aktivisere det skapende subjektets språk, et språk som handler. I *Mytologier* skriver Roland Barthes om et revolusjonært språk med utgangspunkt i det produserende menneskes språk: ”i alle forbindelser hvor mennesket taler for å omdanne virkeligheten og ikke bare for å bevare den i et bilde, i alle forbindelser hvor det knytter sitt språk til å frembringe ting, blir metaspråket tilbakevist til et objektspråk, myten blir umulig” (Barthes 1999:200). Den som broderer livet, hva gjør hun? *Utsier og frembringer* hun ikke nettopp ”livet” heller enn å tale *om* det?

Som vi har sett framstiller romanen gjennomgående Valeries språk som politisk, men hvordan er det med fortellerens språk, *Drömfakultetens* sanselige prosa? Har den noen politisk innebyrd? Motsetningen som tematiseres i teksten mellom teoretisk/vitenskapelig diskurs og litterær, noe som både dreier seg om et spørsmål og ”sannhet” og ”løgn”, en kroppslig realitet og om ulike kritiske eller subversive virkemåter av kunsten, er et eksempel på at teksten selv innskriver noe subversivt i det poetiske språket. En oppføring i alfabetet *Psykoanalytikerna* (180-3) klinger umiskjennelig av Valeries anti-systematiserende og anti-teoretiske stemme: ”Det finns en psykologi för allt. Torskpsykologi. Torskteori. Min teori är att det inte finns någon teori. Kapital. Kvinnor. Kukar. *Det* är en korrekt beskrivning.” (183). Valeries dekonstruerende eller oppsplittende strategi kan leses i lys av Luce Irigarays perspektiv som framhever en feministisk kritikk hvor det handler om ”att bromsa själva det teoretiske maskineriet, att hejda dess pretentioner på att producera en alldeles för entydig sanning och mening” (Irigaray 1994:69), noe andre alfabet-utsagn, for eksempel som dette alfabetet *Arkitekterna* går i samme retning som:

I [...] Det är inte längre möjligt att registrera och katalogisera sexuella fenomen utan ambition att skapa en övergripande teori. Den livshotande förbindelsen mellan barn och mördar, mellan spädbarn och ammor. Tillägg till sexualteorin. Hey wait mister. (Stridsberg 2006:103)

I alfabetet ”Psykoanalytikerna” plukkes tematikken omkring den alternative fortellingen og ikke-fortellingen fram i forbindelse med terapien, og her tematiseres beskrivelsen, det å beskrive, i forhold til *ikke* å *ville* beskrive, ikke å ha noe å beskrive og et hypotetisk å *kunne* beskrive. Alfabetet artikulerer at en kime til kritikk eller endring, ved siden av Valeries ironi og avvisning av kontekstualiseringen, er investert i det rent hypotetisk *likevel* å *beskrive*, på andre premisser, med en annen eller forskjøvet referanseramme:

G. Jag vill inte beskriva den.
H. Om du skulle göra ett försök?

- I. Jag vill inte.
- J. Hur skulle du beskriva den där natten?
- K. Störtande svarta fåglar. Brinnande, blödande däggdjursfoster. Slutet på historien. (181)
- U. Hur vill du beskriva fenomenet?
- V. Jag vill inte beskriva fenomenet.
- W. Hur skulle du beskriva fenomenet?
- X. Hajar i alla tankar. Smaken av död. Grynig vit vätska i alla drömmar. Abjektion. (183)

Det hypotetiske *skulle du følges* av en beskrivelse som står i kontrast til ”paranoida associationer”, ”opassande liknelser”, slik den nyttiggjør seg poetisk billedbruk og slik den uttaler det sansende subjektet idet det sanser, slik det sanser, et språk som så å si utsier selve beskriveshandlingen, talehandlingen, slik at diskursen er rettet mot ”fenomenet” og mot utsigelsen av det, objektet for diskursen er multiplisert. Stemmen som taler i K- og X-oppføringen representerer en stemme som minner om fortellerstemmen i tekstens fortellende partier, hun som går inn i og henter ut eller utsier hovedpersonens tilstand og sansning, og samtidig multipliserer den, gjør den til noe annet. Samtidig framstår det som at de to oppføringene fortsatt representerer den erfaringen som Valerie-stemmen i T-oppføringen er opptatt av å la utsi ”seg selv” i enkeltord strippet for annen meningsskapende kontekst enn den de selv produserer (”Kapital. Kvinnor. Kukar”).

Alfabetets perspektiv på å beskrive/ikke beskrive og den beskrivelsen det foreslår gjør det mulig å lese det som at romanen selv presenterer dens fortellemåte som et alternativ, arbeidet med språket og perspektivet som et slags romanens ”hypotetiske” tilsvarende til Valeries/*SCUM Manifestos* krystallklare ironi, og som et språk med en polemisk brodd overfor spesielt teoretisk og vitenskapelig diskurs. Teksten leser så å si seg selv som at den plasserer seg i forlengelse av Valeries opprør blant annet ved *motvillig* å beskrive ”fenomenet” *innenfra* og i fragmenter, og unngå overordnede, fortolkende eller teoretiserende perspektiver (forskjellige framstillingsformer, metakommentarer, hovedpersonens blikk og sansning) – la ”materialet” utsi seg selv.

Hvor metanivået og handlingen ivaretar og forklarer den valgte og/eller påtvungne stillheten, ”jeg vil ikke beskrive det”, framstår den lyriske prosaens orientering om den sansende bevisstheten som romanens svar på det hypotetiske, ”hvordan kunne du beskrive det?” Det poetiske språket blir veien ut av ”mørket” som *Drömfakulteten* forsøker å realisere. Hvis vi trekker inn Stridsbergs uttalelse om en sannhet utenfor normalspråket, kan kanskje én finnes i Valeries energiske, humoristiske og drepene strofer, og en annen i den omfavnende, fortettede, sanselige og billedrike prosaen og i det narrative overskuddet vi finner i *Drömfakulteten*. Denne måten å transformere materialet på, framstår som *Drömfakultetens*

svar på både Valeries, Dorothys og jeg-fortellerens imperativer. Jeg har vært inne på at dette språket er svært forskjellig fra Valeries språk, dessuten at den energien, det ”håpet” som ligger i det både kontrasterer og omplasserer den tragiske livshistorien og bygger oppunder en dobbelhet i portrettet. Når fortellingen framhever Valeries stemme, strategi og språk er det i en fortolkning av affekten, kjærligheten, latteren og det voldelige som positive, skapende krefter hvis utgangspunkt og mål er endring, bemektigelse og fellesskap. Med tanke på at framstillingen framhever Valeries skrivelyst, hennes skaperglede, og både latteren og sinnet i hennes utopiske skrift, kan det som synes som to forskjellige ”verdener” i Berättaren-tråden likevel ligge nær hverandre. *Drömfakultetens* fortelling realiserer visjonen på en annen måte Valerie, men samtidig på en måte som viderefører det den beundrer hos henne.

Hélène Cixous’ ”intertekstuale” kvinneskrift i ”Medusas latter” synes å være beskrivende for noe av det som står på spill i *Drömfakulteten*:

Det er mens hun skriver fra og i retning av kvinnen, og mens hun tar utfordringen fra den fallosstyrte diskursen, at kvinnen bekrefter kvinnen på en annen måte enn på det stedet som er reservert for henne i og av symbolet, dvs. tausheten. [...] I kvinnens tale, som i skriften, vil alltid det vi tidligere har gjennomgått, klinge, det som rørte oss umerkelig, dypt, som fortsatt har makt til å påvirke, *sangen*, den første musikken fra den første kjærlighetens stemme, som lever videre i alle kvinner. [...] *Kvinne for kvinnene*: I kvinnen finnes alltid den produktive kraften til den andre, særlig den andre kvinnen. I henne, livmoderlig, vuggendegivende, hun er selv sin mor og sitt barn, hun er selv sin datter-søster. Du sier til meg: Og hun som er det hysteriske avkommet til en dårlig mor? Alt skal forandres, når kvinnen gir kvinnen til den andre kvinnen. I henne, latent, alltid rede, finnes kilden og stedet for den andre. [...] I kvinnen møtes alle kvinners historie, den nasjonale og internasjonale med hennes personlige historie. (Cixous 2008:273-5)

Sissel Lie skriver at Cixous framhever kjærligheten både som en måte å ”forholde seg til den andre, til skriving og til livet overhodet, den er gave som ikke krever gjengave og derfor ikke setter den elskende i gjeld. Skrivingen blir slik en kjærlighetshandling med moderligheten, synonymt med det kvinnelige, i oss som kilde.” (Lie 1996:14). Fra en romantisk, ”kvinne-feministisk” verden, med utgangspunkt i minst tre innskrevne fantasier, Valerie, Dorothy og Berättaren, skrives det fram en fortelling i et språk og i en struktur i *Drömfakulteten* som omfavner Valerie og som leser-skriver hennes skikkelse og tekst for å ivareta hennes mangfoldighet. *Drömfakulteten* svarer på og gir seg ut for å svare på tekst, en annen stemme, en ”henvendelse” fra *SCUM Manifesto*, en utstrakt arm fra ”underjorden” og ”undervattensbefolkningen”, og driver med Valerie en ”artificiell historieskrivning. Horans story och sinnesjukdomens. Den amerikanska undervattensbefolkningens” (311), som er preget av et overveldende overskudd på omsorg så vel som betydninger og bilder. Slik framstår romanen som en festens og kjærlighetens ikke-økonomiserende utfoldelse og utforsking, en tekst som ikke ”vet” og kan som det leses gjennom Cixous’ ord: ”Elske, se-

tenke-søke den andre i den andre, avteoretisere avspekulere. [...] Og det er dette som gir livet næring, en kjærlighet som ikke [...] vil utslette det fremmede, men som fryder seg over utvekslingen som mangfoldiggjøres.” (Cixous 2008:285). Om ikke *Drömfakultetens* skrift skal leses som en *écriture féminine* i Cixous’ betydning, kan den i hvert fall beskrives som en *kjærlighetens skrift*, og det er en skrift som dramatiserer og tematiserer denne kjærligheten, kanskje kan vi kalle den en fortelling om en ”cixousk” omfavelse av den andre kvinnen.

Den som broderer, håndarbeidet, aktiviserer en ”kvinnelig” tradisjon. Med tanke på artistisk praksis og intertekstualitet kan dette leses som at det henviser til en tradisjon med røtter i slutten av 1960-tallets gryende nyfeminisme, hvor tradisjonelle ”kvinnelige” teknikker og sysler, som forskjellige former for håndarbeid, broderi, veving og tekstilkunst, ble brukt av kunstnere for å feire formødrene og oppvurdere tradisjonelt sett ”kvinnelige” aktiviteter og håndverk, for å formulere et felles standpunkt og for å undergrave det etablerte hierarkiet mellom ”høy” og ”lav” kunst innenfor modernismen og et mannsdominert kunstsystem (Lamoni 2011:179). Jeg har vært inne på at hvis *Drömfakultetens* broderi-bilde er et bilde på skrivemåten i *Drömfakulteten*, både dens språk og struktur, blir romanen lesbar som et kollektivt, pågående ”håndarbeid” som kommuniserer med den nyfeministiske bruken av det tradisjonelt sett ”kvinnelige” og en ”feminin” teknikk og estetikk, som slik finner styrke og fellesskap i tenkning gjennom mødrene.

Slik Hélène Cixous definerer kvinners skriving på måter som passer kvinnekroppen og det ”kvinnelige” forstått som marginalisert, konstituerer også intertekstualitetskonseptet (og ordet *tekst* i seg selv), med dets assosiasjoner til nett og veving, en mulighet for en form for ”feminisering” av skriveaktens symbolikk (Allen 2009:146). Intertekstualiteten og det dialogiske innebærer dessuten en ”dobbel” strategi av distanse-nærhet, brudd-kontinuitet, som kan assosieres med og innreflektere kvinners sosiale og kulturelle marginaliserte posisjon.⁹⁹

Et element som helt konkret underbygger at roman-utsagnet går i dialog med det vi kan kalle en feministisk eller gynosentrisk intertekstualitetstradisjon, er at det også finnes referanser til den britiske kunstneren Tracey Emin, kjent for sine selvbiografiske og tabuorienterte utleverende verker, og hennes *appliqué blankets* i *Drömfakulteten*. Utsagnene

⁹⁹ Oppfatningen av kvinneidentiteten som ”dobbel” i samfunnet og dermed kvinneskriften som ”dobbel” kan også relateres til de sosiale posisjonene postkoloniale teoretikere har søkt å beskrive – teori som ifølge Graham Allen i stor grad slekter på Bakhtin. Med henvisning til postkoloniale teoretikere fra Frantz Fanon (*Black skin, White masks*), Homi K. Bhabha (*The Location of Culture*) til Gates (*The Signifying Monkey*) hevder Allen at ”a return to Bakhtin helps retain not only a notion of subjecthood, of the struggle for identity and agency, but also that of inevitably ’double-voiced’ or intertextual nature of the speech and writing of such marginalised, ’othered’ subjects.” (Allen 2008:163).

”trädgård av skräck” (349), ”Welcome to my garden of horror and love” (349) og det tilbakevendende ”You know I love you” (19, 353) siterer Emins verk *Garden of Horror* (1998). Dermed forholder teksten seg også til et oppdatert, samtidskunstnerisk blikk på tradisjonen, og etablerer en forbindelse til postmodernismens kunstneriske tenkning gjennom feministiske mødre, som kjennetegnes av at den både trekker veksler på og fristiller seg fra den aktuelle tradisjonens estetikk og tankegods. Giulia Lamoni¹⁰⁰ viser at Emins lappetepper reaktualiserer og fornyer denne tradisjonen, blant annet gjennom at hennes tekstilarbeider åpner for en farlig og fremmed monstrøs kvinnelighet som gjennom å representere ”violent sex narratives, coarse language, and ’bad’ writing”, konstant underminerer den bekreftende sfæren som det ”kvinnelige” mediet frambringer (Lamoni 2011:182). Samtidig er Emins abjeksjons-estetikk i *Garden of Horror* også en “aesthetics of immediacy”, skriver Lamoni, “one that coexists with naïve speech about love and other feelings that have the same confessional tone as a teenager’s secret diary.” (ibid.).¹⁰¹ Hvor Emins ”monstrøse kvinnelighet” skrives inn i en kontekst av seksuelle relasjoner og forholder seg kritisk til 70-talls-feminismens romantikk, er *Drömfakultetens* tematisering av kaoskraften politisk på en annen måte, den blir en bemektigelse av en radikal tradisjon bortenfor det sex-fikserte, som fjerner seg fra 90-tallets feministiske kunst, og både forlenger og problematiserer 70-talls-romantikken.

Amelie Björck påpeker at 1970-tallets bølge av erfaringsbasert skriving (i Sverige representert av blant andre pionér Sonja Åkesson, Kerstin Thorvall og Sun Axelsson) innebar en kraftig energi-innsprøyting for ”kvinnelitteraturen”. Når SKAM i *Lyrikvännen* tar fram Frigga Haugs ”minnesarbeite” oppdaterer de nettopp spørsmålet om hvorvidt noe tilsvarende kan gjøres for dagens litteratur (Björck 2005:24). Björck observerer at SKAMs minnetekster preges av en felles språkhåndtering som ”svävar och drar mellan det kryptisk impressionistiska och det välvalt banala” (25) – ikke ulikt Tracey Emins spill med den naive

¹⁰⁰ PhD i kunsthvitenskap ved Ecole Doctorale d’Arts Plastiques et de Sciences de l’Art, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

¹⁰¹ Lamoni beskriver tekstilarbeidet *Garden of horror* slik: ”The explicit statement ’You don’t fuck me over’ is followed by ’You gently lift me out of bed/lay me on the floor/and make love to me,’ the threat ’Lie and I’ll kill you ha ha ha’ is followed by ’don’t underestimate my love,’ and, finally, the terrible invitation ’Welcome to my garden of horror’ is followed by ’and you know I love you.’ In this potent blanket, little flowers and little skulls are placed side by side as love, speech and dangerous threat coexist. Through these juxtapositions, Emin reveals the illusionary character of the transparency staged by her work and challenges the univocal and coherent identities. Furthermore, in naming these works ’blankets’, the artist calls attention to their primary function: to rest themselves on and protect someone’s body. [...] Because of their colorful assemblage of many different fabrics, Emin’s textile works serve as a simulacrum of the naïve and cheerful world of childhood, confirming their infantile connotations as well. But this imaginary world is immediately disrupted by the text grafted onto the blankets. Instead of protecting what lies inside of them, these blankets reveal intimate contents to the outside world, and, as in Philomela’s myth, the reassuring and ’virginal’ technique of weaving or quilting covers up, and then uncovers, the narrative of aberrant violence.” (Lamoni 2011:182, 185 [ill. 183,184]).

bekjennelsen, ei heller ulikt *Drömfakultetens* vekslning mellom det naive, det sentimentale og det ironiske. Selv om minnetekstene er skrevet under en anonym tredjepersonsform, bryter innimellom et jeg gjennom, slik at den kollektive teksten også berører en problematikk om en negativ fortrenkning av det individuelle i likhetens navn. Björck spør hvorvidt de aktuelle tekstenes rikdom er en ”frukt av metoden eller ett minimytteri mot dess tro på likhetens kraft och konsolideringens nödvändighet?” (Björck 2005:28). Slik jeg ser det kan kanskje nettopp ambivalensen, ”minimytteriet”, ses som SKAMs svar, et svar *Drömfakulteten* forlenger, på den kvinnefeministiske tradisjonens tilkortkommenheter, for eksempel i form av en naiv tro på fellesskapet. Her defineres både forskjell og likhet som ”utilgjengelige” posisjoner, noe kollektivet i samme stund ignorerer og aktualiserer slik at det skapes en gjennomgående dobbelhet som både forsterker og nedbryter prosjektet.

I en av *Bangs* utgivelser skriver Stridsberg selv om en arbeidsmåte som handler ”om att hitta sin flock, om det ensamma geniets död, om att allting du gör det gör du i relation till dina medsystrar, medpatientar och medmänniskor.” (Stridsberg, sitert i Haugen 2007:88). Slik Karin Haugen påpeker, er det kanskje mulig å lese dette som en poetikk også for *Drömfakulteten* (2007:88). Avmystifiseringen av forfatteren og kollektiviseringen av hovedperson som vel som fortellerinstans, vibrasjonen mellom hennes samtidige autonome og kollektive subjektivitet, kan ses i forlengelse av både det ensomme geniets død og solidariteten. Haugen ser poetikken i sammenheng med hovedpersonens provoserte reaksjoner på Berättarens svermerier, som en metode som ligner Valeries forslag om ikke bare ”å forgape seg i ett ikon, men å forsøke å forstå et fenomen.” (Haugen 2007:88). Romanen spiller på svært mange strenger og åpner samtidig for svært mange lesninger. Og her er det viktig ikke å miste av syne at framstillingen gjennomgående betoner Valeries prinsipielle kritikk av nettopp *kontekstualisering*, systematisering og etablering av overgripende sammenhenger.

Teksten retter som jeg har vært inne på også oppmerksomhet mot dens egen forstillelse, dens selvhenførelse: ”Hon kommer alltid att vara död. Hon är den enda jag tänker på. Lögn. Det enda jag vill är att vara med henne. Idioti. Vad spelar det för roll om berättaren ljuger?” (59). Slik blir søstersolidariteten også et motiv og en drøm framstillingen problematiserer, men ikke mindre er det en drøm som praktiseres eller fortolkes i tekstens struktur, den iscenesatte polyfonien og i den omfavnende andrepersonsfortellingen. Å insistere på en ”flokk” kan anses for risikabelt *politisk*, hvilket i sin tur kanskje gjør at det å hente fram flokken, fremme ”det ensamma geniets död”, i feministisk sammenheng nærmest igjen blir bemektigende og opprørsk?

5.2 For en fri litteratur!

I begynnelsen er det en slutt. Ikke vær redd: Det er din død som dør.

Siden: Alle begynnelsene.

- Hélène Cixous, "Å komme til skriften", s. 46

Målet for denne oppgaven har vært å finne fram til en lesning som går inn i utvekslingsforholdet mellom det poetiske, det selvbevisste og det politiske i *Drömfakulteten*, dessuten en lesning som på et eller annet nivå kunne ta konsekvensen av en leseopplevelse av den sorten som gjør stum. Kombinasjon av analyser av romanens fortellerinstans og av tekstens terskler har vært et viktig grep for å forankre lesningen i teksten. Undersøkelse av romanens begynner-ord har medført at jeg har kommet nærmere tekstens metafiktive nivå og dens selvframstilling. Med utgangspunkt i en tanke om at teksten som en feministisk, intertekstuell metafiksjon reflekterer over sin status og rolle som deltager i en større sosial og historisk kontekst, har jeg forsøkt å vise at den både etablerer forbindelser til og problematiserer "kvinnelitterære" og feministiske tradisjoner gjennom dens dialog med Solanas-materialet. I tillegg har jeg vært opptatt av at *Drömfakultetens* romantiske og poetiske bearbeiding gjør krav på egenverdi bortenfor pragmatikk og politisk forpliktelse, men at det sanselige språket, utsigelsen av den kroppslige erfaringen og den siterende skrivemåten kan ha en politisk rekkevidde.

Drömfakultetens begynner-ord viste seg å gi signaler om dens problematikk, signaler jeg fant gehør for i teksten ellers, både formalt og innholdsmessig. Teksten peker blant annet på tre "autoriteter" som det fortalte utgår fra: prologens jeg-forteller, hovedpersonen selv og moren Dorothy. Jeg-fortellerens fantaserende praksis, Valeries opprør og Dorothys kjærlighetsimperativ både speiler og utfyller hverandre. Hvor dette tilfører det fortalte et preg av indre nødvendighet, medfører den utstrakte bruken av andre tekster at verkets grenser åpnes, ikke minst gjør metanivået gjennomgående oppmerksom på fiksjonens forhold til historien. Overskudd framfor økonomisering og det å unnsnippe kategorisering blir en fellesnevner for tekstens ulike "viljer", og var noe jeg gjenfant på innholdsmessig og formalt nivå; som noe narrativet realiserer gjennom metatekster, dens ekspanderende intertekstuelle og repetitive struktur, i den stilistiske og fortelle tekniske variasjonen, og i det motsetningsfylte personportrettet. Mangfold er betegnende også for de feministiske posisjonene og motivene fortellingen skriver seg ut fra og opp mot. Dermed fant jeg en gjennomgående framheving av det som mangfoldiggjør, unnslipper, ikke lar seg kategorisere,

som del av narrativets framelsking av det fristillende og livgivende opprøret, et opprør som spesielt romanens heltinne Valerie tar opp i seg og kanaliserer. Med sine negasjoner blir Valerie et alternativt ideal for romanens narrasjon og skrivemåte: Anarkisme framfor demokrati, fragmentering framfor systematisering, ikke-tilhørighet framfor tilhørighet.

I undersøkelsen av romanens dialog med *SCUM Manifesto* lokaliserte jeg denne opprørspoetikken i et dynamisk forhold mellom et skapende og et undergravende moment. I lys av dialogen med Solanas' manifest ble også de tre premissleverandørene lesbare som at de som del av tekstens selvframstilling peker i retning av dialogen med manifestet. Slik framstår det som at *Drömfakultetens* bearbeiding av *SCUM Manifesto* og manifestets smitteeffekt spiller en svært viktig rolle. Her kommer også fortolkningsmomentet tydelig inn, og i den forbindelse romanens relasjoner til motiver og strategier med tilknytning til en omfortolkning av en nyfeministisk tradisjon. Møtet mellom Berättaren og Valerie, og mellom det fortellende jeg'et og det beskrevne du'et er et referansepunkt her. I feministisk kontekst kan romanens iscenesettelse av den narrative situasjonen leses som en fortolkning av et søstersolidaritetsmotiv og et nærhetsprinsipp i produksjon av mening og viten. Den intertekstuelle strukturen i romanen, dens tømte fortelling og dens oppløste eller kollektiviserte subjektivitet kan dessuten ses på som variasjoner over intersubjektiviteten jeg fant manifest i SKAMs kollektivtekster og minnearbeid – en fortsettelse av en feministisk historiografi og en kontinuerlig ”gjenerobring” av skriften og den kvinnelige felleserfaringen. Slik skapes det samtidig noe motsetningsfylt, en indre spenning i narrativet: en kontrast mellom tekstens fortelling og Valeries vilje.

Mye feministisk litteraturkritikk framhever kvinners skrijving som orientert mot tradisjonen på en spesiell måte, fra Virginia Woolfs tanke om å tenke gjennom mødrene til Sandra M. Gilbert og Susan Gubar's kritikk av Harold Blooms konfliktorienterte, freudianske syn på skrivehandlingen som drevet av en ”anxiety of influence” og et ”fadermord”, i deres berømte *The madwoman in the attic* (1979). Ifølge Gilbert og Gubar er Blooms syn androsentrisk og irrelevant for kvinner; kvinners diktning og forholdet mellom kvinners tekster er derimot preget av et behov for og et ønske om en levedyktig tradisjon, noe som medfører at påvirkning blir et spørsmål om å autorisere og legitimere heller enn en opplevelse av ”emasculated belatedness” (Allen 2008:146).¹⁰²

¹⁰² Gilbert og Gubar hevder at kvinners diktning preges av en ”angst for pennen”: I samfunn der kvinner tradisjonelt har vært ekskludert fra ”seriøs” litteratur og formell utdannelse er den kvinnelige forfatterens angst ”concerned first and foremost with the culturally dominant images of women which would deny her access to intellectual and aesthetic achievement, which would marginalize her as an ’angel in the house’ or as a dangerous ’other’ (witch, madwoman, whore).” (Allen 2008:145). Dette får konsekvenser for forholdet mellom tekster

Å autorisere og legitimere er betegnende for noe av det som står på spill i *Drömfakultetens* framheving av møtet og beundringsmotivet, i måten teksten sentrerer aktiv dialog med Valerie og dessuten lar hennes ”tekst” bre seg ut i romanen. *SCUM Manifesto* er ikke bare en sterkt politisk tekst, den er også overtalende og tilskyndende, noe som blant annet får gjenklang i det inverterte autor-helt-forholdet. Manifestet har en aktiv rolle i romanen, slik at både den biograferte selv og teksten i teksten tilskrives innflytelse: *Drömfakulteten* framhever et respons- og påvirkningsforhold mellom subjekt og objekt, mellom tekst og leser, tekst og tekst. Slik framstår skrivemåten som del av en relasjonsbevisst og relasjonsskapende tenkning om tekst, kultur og kritikk, i større grad enn den er klart polemisk posisjonierende, politisk eller litterært, samtidig som at teksten i en leserposisjon nærmer seg litteratur- og kulturkritikkens felt. Romanens oppmerksomhet om dens bruk av et materiale som allerede eksisterer kan ses i sammenheng med at *Drömfakulteten* framhever og nyttiggjør seg fenomenet intertekstuelle forbindelser som del av en utforsking av litterære møter, på en måte som framhever tekstens vilje eller evne til å gripe inn i andre tekster og i leseren. Jeg har vært inne på at manifestet som sjanger gjerne frambringer nye manifeste og manifestære tekster, og at det ofte gjør seg gjeldende et mimetisk forhold mellom tekst og lesning i studiet av manifestsjangeren – kan vi kanskje si at *Drömfakulteten* antar manifestære trekk? Overskuddet kan være ett slikt trekk, og kanskje er det også noe i *Drömfakultetens* massivitet, de uendelige forbindelseslinjene og repetisjonene som kan assosieres med det manifestære, det bydende eller overveldende, forførelsen, teksten som tar leseren inn i sin vold. Du-formen er noe av det som bygger oppunder det suggererende, som tar med leseren inn i verket, gjør henne til en deltaker. Plassert i en leserposisjon nærmest sniker teksten seg inn i leserens domene – skaper romanen en ideell leser for seg selv? Jeg skal ikke kalle romanen et manifest, men romanens sjangerblanding, dens ekspandering av romanformatet og måtene den ”manipulerer” lesningen av seg selv er noe av det jeg gjerne kunne sett nærmere på.¹⁰³

Ettersom den teksten romanen legger til grunn så tydelig og definitivt uttaler ”jeg”, oppstår et paradoks når fortellehandlingen så tydelig insisterer på et ”vi”, et fellesskap, et kollektiv. *SCUM Manifesto* representerer også i en viss forstand en monologiserende diskurs, en overtalende tale som nærmest setter seg fore å utslette den andres ord og som bemektiger sin egen (om enn marginale) posisjon og tale gjennom å forstumme en annen. Dette er et av

skrevet av kvinner: ”The son of many fathers, today’s male writers feels hopelessly belated; the daughter of too few mothers, today’s female writer feels that she is helping to create a viable tradition which is at last definitively emerging.” (Gilbert og Gubar 1984:50).

¹⁰³ Som intertekstuell, sjangeroverskridende, tverrestetisk og metafiksjonal kan det også sies at *Drömfakulteten* framstår som en typisk postmoderne roman, men uten den typen ironi som gjerne forbindes med den postmoderne romanen (Se for eksempel Hans H. Skei, *På litterære lekeplasser*).

flere elementer som utfordrer troverdigheten til en lesning som framhever dialogen med Valerie og fortiden som del av et politisk argument. Konflikten mellom ”mor” og ”datter” i Berättaren-tråden, forbildets avvisning av etterkommerens både idealisering og snylting kaster dessuten et skjevt blikk på den ”romantiske” feminismens idealisering av kollektivet og felleserfaringen. Når teksten romantisk framhever fellesskapet og oppretter en relasjon til fortiden gjør den det samtidig på en måte som framhever at dette bare er mulig i fantasien, den synliggjør en slik fortelling som en fiksjon (noe som kan romme både negativ kritikk og noe positivt). Her har vi omsorgsmotivet, den innskrevne morslengselen, den skrivende som ser tilbake på fortiden og som omfavner Valerie. Med Valerie framstilt tilsynelatende uten både formødre og søstre (Berättaren nevner for eksempel at Valerie er før sin tid¹⁰⁴), oppretter innskrivingen av Berättaren, Cosmogirl, Silkespojken, Sister White, ikke minst en rekke historiske kvinneskikkelser, et beskyttende fellesskap om heltinnen. Valerie og hennes *SCUM Manifest* får funksjon som en annerledes mor eller søster for Berättaren og, i forlengelsen, selve romanprosjektet – møtet med Valerie gir legitimitet til en poetologi både av ”skamløshet”, utopisme og kjærlighet.

Jeg har spurt på hvilken måte *Drömfakulteten* skriver en annen slutt og har pekt på tematiseringen av ”dødsmanuskriptet” den kvinnelige opprørerskikkelsen er underlagt. Gjennom å oppheve Valeries ensomhet på dødsleiet og lytte til hennes stemme etablerer forfatterfiguren og narrativet en alternativ dramaturgi og gjenoppliver en skikkelse som blir objekt for dets lengsel etter en kvinnelig kaoskraft, bortenfor den organiserte feminismens rammer, bortenfor det politisk korrekte. Berättaren personifiserer den kvinnelige forfatteren som henvender seg til tradisjonen, men låner kraft i en stemme fra ”undervattensbefolkningen”, en ikke-posisjon som bringer med seg en egenartet kompromissløshet som teksten kan trekke veksler på. Ved å henvende seg til denne stemmen, til *SCUM Manifesto*, bemektiger narrativet og Berättaren seg en skamløshet, dessuten på en måte som kan gi politisk eller sosial legitimitet til romanens ”autonome” poetiske fortelleprosjekt. Med metafiksjonens underliggjøring av tekstens tilblivelsesprosess retter teksten gjennomgående oppmerksomhet mot konstruksjonen, og slik kommer også bemektigelsen til syn som gjenbruk av et grep. En lesning som entydig fokuserer på den bemektigende henvendelsen til tradisjonen eller på den feministiske etikken som del av en etisk eller politisk poetikk med pragmatiske eller ideelle implikasjoner eller formål blir slik

¹⁰⁴ ”Vet du, Valerie, att musflickor till slut fick barn med varandra. Den lilla japanska Kaguya. Och människoflickorna lärde sig att göra barn med varandra. Kvinnorörelsen är en självlysande flock som rör sig långsamt genom städerna och allt de drömmer om är vildhästar och fred.” (339)

vanskeliggjort. Heller synes teksten å gå i dialog med tradisjonens former, gjøre intertekstualiteten eksplisitt gjennom gjenbruk, uten at det dermed peker på et politisk prosjekt. Teksten synes å insistere på dens rett til ikke å velge, til å la det autonome og det heteronome vibrere mot hverandre, vektlegging av indre lov og litterær egenverdi side om side med ytre vilkår og målenheter. Og igjen kan vi vende tilbake til Valerie og *SCUM Manifesto*; anarkismen og opprørets kompromissløshet i forhold til mangfoldiggjøring, det som unnslipper og utvider. Dersom *Drömfakulteten* formulerer en poetikk for seg selv og/eller litteraturen må det være en oppørets og frihetens poetikk: For en fri litteratur!

6. Litteratur

- Allen, Graham. 2008. *Intertextuality* [2000]. Routledge. London/New York
- Baer, Freddy. 1991. "About Valerie Solanas". *The SCUM Manifesto*. A.K. Press. San Francisco
- Bakhtin, Mikhail M. 2003a. "Epos og roman: Om romanstudiets metodologi" [rus. orig. 1941]. Norsk overs. Jostein Bjørtnes. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Universitetsforlaget. Oslo, s. 119-141
- . 2003b. "Dostojevkijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken" [rus. orig. "Problemy poetiki Dostojevskogo"]. Norsk overs. Audun Johannes Mørch. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Cappelen akademisk forlag. Oslo, s. 148-234
- . 2003c. "François Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen" [rus. orig. "Tvortsjestvo Fransua Rable"]. Norsk overs. Audun Johannes Mørch. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Cappelen akademisk forlag. Oslo, s. 29-147
- . 2005. *Spørsmålet om talegenrane* [rus. orig. 1953/79]. Norsk overs. Rasmus T. Slaatelid. Ariadne. Oslo
- Barthes, Roland. 1999. *Mytologier* [fr. orig. 1957]. Norsk overs. Einar Eggen [1975]. Gyldendal. Oslo
- Beckman, Åsa. 2006. "Sara Stridsberg: 'Drömfakulteten'". Anmeldelse i Dagens Nyheter nettavis (www.dn.se). <<http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/sara-stridsberg-drömfakulteten-1.574060>>. Nedlastet 25.11.2010
- Björck, Amelie. 2005. "Tänker jag på dig eller på min bild av dig". *Lyrikvännen*, nr. 5/2005. Stockholm, s. 19-28
- Björkman, Stig. 2005. *Joyce Carol Oates. Samtal med Stig Björkman* [2003]. Alfabeta bokförlag. Stockholm
- Braidotti, Rosi. 1998. "Sexual difference theory". *A Companion to Feminist Philosophy*. Alison M. Jaggar og Iris M. Young (red.). Blackwell Companions to Philosophy. Massachusetts/Oxford, s. 298-306
- Bruhn, Jørgen. 2005. *Romanens tænker. M.M. Bachtins romanteorier*. København
- Cixous, Hélène. 1996. "Å komme til skriften". Norsk over. Sissel Lie. *Nattspråk*. Pax forlag. Oslo, s. 22-56
- Cixous, Hélène. 2008. "Medusas latter" [Fr. orig. "Le rire de la Méduse", 1975]. Norsk over. Sissel Lie. *Moderne litteraturteori. En antologi*. (1991, 2. utg. 2003) Red. Atle Kittang m.fl. Universitetsforlaget. Oslo, s. 268-286

- Deem, Melissa D. 1996. "From Bobbitt to SCUM: Re-memberment, scatological rhetorics, and feminist strategies in the contemporary United States." *Public Culture* 3/vol.8. University of Chicago, s. 511-537
- Eco, Umberto. 2009. *Rosens navn* [it. orig 1980]. Norsk overs. Carsten Middethon [1984]. Tiden pocket. Oslo
- Firestone, Shulamith. 1970. *The dialectic of sex. The case for feminist revolution*. New York
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar. 1984. *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* [1979]. London
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo
- Hallström, Ann og Jenny Tunedal. 2005. ["hej lyrikvän"]. Forord ved redaktørene i *Lyrikvännen. Tidskrift för FiB:s Lyrikklubb*, nr. 5/2005. Stockholm
- Harding, James M. 2001. "The Simplest Surrealist Act. Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities". *The Drama Review* vol. 45, nr. 4, vinter 2001, s. 142-62
- Harrison, Katherine. 2007. "'Sometimes the Meaning of the Text is Unclear': Making 'Sense' of the *SCUM Manifesto* in a Contemporary Swedish Context". Artikkel utviklet for Network of Interdisciplinary Women's Studies in Europe (NOISE) summer school 2007. <<http://www.bridgew.edu/SoAS/jiws/Mar09/Harrison.pdf>> Nedlastet 25.11.2010
- Harron, Mary. 1996. "On Valerie Solanas". *I Shot Andy Warhol*. Mary Harron og Daniel Minahan. Bloomsbury publishing. London, s. vii-xxxii
- Haugen, Karin. 2007. "Livsleksjoner". *Vagant* nr. 2/2007. Bergen, s. 84-8
- Hedelius, Anna. 2007. "Valerie Solanas finns överallt". Intervju med Sara Stridsberg. *Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst och industri*. Årg. 83, nr. 3/2007, s. 289-92
- Holter, Karin. 1990. "Les incipit". *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner* [doktoravhandling, 1989]. Studia Humaniora 1, Universitetsforlaget. Oslo, s. 53-74
- Horney, Karen. 1993. *Feminine psychology* [1967]. New York
- Irigaray, Luce. 1994. *Könsskilnadens etik och andra texter*. Red. og overs. til svensk ved Christina Angelfors. Brutus Östlings bokförlag symposion, Stockholm
- Iversen, Irene. 2002. "Innledning". *Feministisk litteraturteori*. Red. Irene Iversen. Pax forlag. Oslo, s. 9-63
- Kelman, Harold. 1993. "Introduction". *Feminine psychology* [1967]. New York, s. 7-31

- Kent, Leticia. 2010. "Andy Warhol Is Alive and Well" [1968]. *The Village Voice*, 12. september 1968. Intervju med Andy Warhol. Publisert online av Tony Ortega 24. mai 2010. <http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2010/05/andy_warhol_is.php?print=true> Nedlastet 28. mars 2011
- Kristeva, Julia. 1987. "Word, dialogue and novel". *The Kristeva Reader* [1986]. Red. Toril Moi. Oxford, s. 34-61
- Kvistad, Ivar. 2010. "The charms of the renegade: Valerie Solanas' SCUM Manifesto". *Double Dialogues*, nr. 12, vinter 2010. <http://www.doubledialogues.com/issue_twelve/Kvisatd.html> Nedlastet 28. mars 2011
- Lamoni, Giulia. 2011. "Philomela as Metaphor: Sexuality, Pornography, and Seduction in the Textile Works of Tracey Emin and Ghada Amer". *Contemporary Art and Classical Myth*. Red. Isabelle Loring Wallace og Jennie Hirsh. Ashgate publishing. Farnham, s. 175-197
- Lie, Sissel. 1996. "Innledning. Kropp som lar det fremmede passere". *Nattspråk*. H  lene Cixous. Norsk overs. ved Sissel Lie. Pax forlag. Oslo, s. 7-21
- Lindquist, Karin. 2011. "Sara Stridsberg: 'Dr  mfakulteten'   r som en gammel passion". *Dagens Nyheter*. Bokl  rdag. 24. sept. 2011, s. 11
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (red.). 1999 [1997]. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Lyon, Janet. 1999. *Manifestoes. Provocations of the modern*. Cornell University Press. New York
- Meisingset, Kristian og Marius F. Mohaugen. 2010. "Lengselen etter    holde en d  d kvinnes h  nd. M&M intervjuer Sara Stridsberg". *Bokvennen* nr. 3/2010. Oslo, s. 24-30
- Midttun, Birgitte Huitfeldt. 2011. "Speilhistorier". Intervju med Sara Stridsberg. *Vi er tiden. M  ter med kvinner i skandinavisk litteratur*. Humanist forlag. Oslo, s. 221-48
- Moi, Toril. 2000. "'Jeg er en kvinne': Det personlige og det filosofiske" [1998]. Utdrag i *Agora* nr. 4/00-1/01 ("Feminisme og biografi"). Red. Ingeborg W. Ovesen. Oslo, s. 90-117
- . 2002. *Sexual/textual politics* [1985]. 2. utg., New Accents. Routledge. London/New York
- Oates, Joyce Carol. 2009. *Blonde* [2000]. Harper Collins Publisher/Ecco books. New York
- Olsen, Ole Andkj  r og Simo K  ppe. 1985. "Indledning". Freud, Sigmund. *Afhandlinger om seksualteori*. Da. overs. Lars Andersen m.fl. Hans Reitzels forlag. K  benhavn, s. 9-32
- Puchner, Martin. 2007. "Five theses on the future of the manifesto". *Rett Kopi dokumenterer*

- fremtiden*. Red. Ellef Prestsæter og Karin Nygård. Oslo, s. 182-3
- Rhodes, Jaqueline. 2005. *Radical feminism, writing and critical agency*. State University of New York Press. Albany
- Ritzén, Jessica. 2006. ”’Jag har svårt för verkligheten.’ Sara Stridsberg skriver om döden igen”. *Aftonbladet*, nettavis
<<http://www.aftonbladet.se/wendela/ledig/article343826.ab>> Nedlastet 25. november 2010
- Ronell, Avital. 2004. ”Deviant payback: The aims of Valerie Solanas.” *SCUM Manifesto*. Valerie Solanas. Verso. London/New York, s. 1-31
- Rustad, Snorre Seim. 2010. ”*Jag hatar mig själv och jag vill inte dö*”. *En lesning av Sara Stridsbergs Drömfakulteten i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva*. Masteroppgave nordisk litteratur. Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium, Universitetet i Bergen
- Showalter, Elaine. 2010. *A jury of her peers. American woman writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* [2009]. Vintage Books. New York
- SKAM. 2002. ”S.K.A.M. Litterært manifest No 1”. *Bang* nr 4/2002, s. 33
- . 2003. ”S.K.A.M. Litterært manifest no 2”. *Bang* nr. 3-4/2003, s. 63-65
- . 2004. ”S.K.A.M. Gå rakt förbi elden brinner”. *Bang* nr. 4/2004, s. 58-61
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Universitetsforlaget. Oslo
- Smith, Howard. 2010. ”Andy Warhol Shot by Factory Actress Valerie Solanas” [1968]. *The Village Voice*, 6. juni 1968. Publisert online av Tony Ortega, 4. mai 2010.
<http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2010/05/andy_warhol_sho.php?print=true> Nedlastet 28. mars 2011
- Solanas, Valerie. 2003. *SCUM Manifest* [Am. orig. 1967/8]. Svensk overs. Sara Stridsberg. Modernista. Stockholm
- . 2004. *SCUM Manifesto* [1967/8]. Verso. New York/London
- Spjeldnæs, Kari J. 2000. ”Biografi og feminisme. Om Fittstim-bølgen og biografens betydning for feminismen”. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4/00-1/01: Feminisme og biografi. Ansv. red. Ingeborg W. Owsen. Aschehoug. Oslo, s. 192-206
- Stridsberg, Sara. 2002. ”Craving Valerie – craving SCUM. Sara Stridsberg förklarar sin kärlek til Valerie Solanas”. *Bang* nr. 4/2002, s. 48-52
- . 2003a. ”Förord”. *SCUM Manifest* [am. orig. 1967]. Valerie Solanas. Svensk overs. ved Sara Stridsberg. Modernista. Stockholm, s. 7-29

- . 2003b. "Pomperipossa och jag". *Bang* nr. 3-4/2003, s. 33-7
- . 2004. *Happy Sally*. Bonnierpocket, Albert Bonniers förlag. Stockholm
- . 2005a. "Jag tror jag har en sjudundrande jet-lag efter två års resa mot upprättelse". Kollektivtext, skrivekurs for voldtatte kvinner på Alla kvinnors hus i Stockholm 2004. *Bang* nr. 1/2005, s. 40-44
- . 2005b. "Hope was never a thing with feathers". *Lyrikvännen. Tidskrift för FiB:s Lyrikklubb* nr. 5/2005 (gjestered. SKAM). Stockholm, s. 104-12
- . 2006. *Drömfakulteten – tillägg till sexualteorin*. Bonnierpocket. Albert Bonniers Förlag. Stockholm
- . 2010. *Darling River. Doloresvariationer*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm
- Suleiman, Susan Rubin. 1990. *Subversive intent. Gender, politics and the avant-garde*. Harvard University Press
- Söderling, Fredrik. 2006. "Hennes kvinnor lever bortom konventionen". Intervju med Sara Stridsberg. *Dagens Nyheter*, nettavis. <<http://www.dn.se/dnbok/hennes-kvinnor-lever-bortom-konventionen-1.574065>> Nedlastet 25. november 2010
- Thune, Henriette. 2007. "Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* - et Bakhtinsk møte - en estetisk hendelse". [Paper] i forbindelse med doktoravhandling under produksjon. Universitetet i Stavanger] <<http://den-estetiske-hendelsen.uib.no/papers/HenrietteThunePaper.pdf>>. Nedlastet 25.11.2010
- Woolf, Virginia. 1999. *Et eget rom* [Eng. orig. *A room of one's own*, 1929]. Norsk overs. Daisy Schjelderup. Bokklubben Dagens Bøker. Oslo
- Yanoshevsky, Galia. 2009. "Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre". *Poetics Today* vol.30/no.2, summer 2009. Porter Institute for Poetics and Semiotics, s. 257-286
- Aaslestad, Petter. 2003. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori* [1999]. LNU/Cappelen Akademisk Forlag. Oslo
- "Bedömningskommitténs motivering". 2007. Nordisk råds litteraturpris 2007. <<http://www.norden.org/no/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/litteraturprisen/tidligere-prisvinnere-og-nominerte/prisvinner-2007/bedoemningskommittens-motivering>> Nedlastet 25. november 2010