



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Vårsemester 2017

## **«Jeg tenker meg at jeg er der med Valerie»:**

Om narrative strukturer og deres samspill med motiviske, tematiske og poetiske elementer i Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten*

Eira Einarsdatter Søyseth

## **Abstract**

This thesis explores the Swedish writer Sara Stridsberg's novel *Drömfakulteten – tillägg till sexualteorin* through the method of close reading with a theoretical foundation in Gérard Genettes narrative discourse. Stridsberg's novel is a fragmented and multifaceted text, and it will be analyzed with an emphasis on narrative techniques such as meta narration, repetition, chronological breaks, narration, intertextuality, transtextuality and collage. In addition, there will be a further exploration of the common motifs in the novel, specifically in connection with how they develop into dynamic tropes that fortify a connection between thematic and formal elements in *Drömfakulteten*.

**Takk til**

Takk til veilederen min, Ellen Mortensen, for tålmodighet, gode innspill og for å ha troen på meg. Takk til Kristina Leganger Iversen og Ida Svensson for endeløs faglig, emosjonell og moralsk støtte i arbeidet med denne oppgaven: takk for stadig nye inspirerende GIFs i innboksen! Takk til mamma og pappa for alltid å ha vært der for meg, og for stadig å være der.

# Innholdsfortegnelse

<b>Introduksjon</b> .....	<b>6</b>
Problemstilling .....	7
Primær- og sekundærmateriale .....	7
Teori og metode .....	8
Oppgavens struktur .....	8
<b>Kapittel 1 Forfatterskap og resepsjon</b> .....	<b>9</b>
1.1 Sara Stridsbergs forfatterskap .....	9
1.2 Resepsjon av Sara Stridsberg med vekt på <i>Drömfakulteten</i> .....	11
<b>Kapittel 2: Teori og metode</b> .....	<b>14</b>
2.1 Handlingsreferat av <i>Drömfakulteten</i> .....	14
2.2 Teoretisk gjennomgang .....	15
2.2.1 Narrativ: Diskurs, historie og narrasjon .....	16
2.2.2 Narrativ rekkefølge – anakronier .....	17
2.2.3 Hurtighet og rytme .....	18
2.2.4 Frekvens .....	21
2.2.5 Fokalisering .....	22
2.3 Intertekstualitet, transtekstualitet og <i>Drömfakultetens</i> kollasjeteknikk .....	23
2.4 Metalepse og <i>mise en abyme</i> .....	25
<b>Kapittel 3 Narrativ analyse</b> .....	<b>27</b>
3.1 Paratekst .....	30
3.1.1 «Jag tänker mig att jag är där hos Valerie» .....	31
3.2 Analyse av <i>Drömfakultetens</i> historie, diskurs og narrasjon .....	33
3.2.1 Historie i <i>Drömfakulteten</i> .....	33
3.2.2 Diskurs i <i>Drömfakulteten</i> .....	34

3.2.3 Narrasjon i <i>Drömfakulteten</i> .....	38
3.3 Det finns en berättelse – om fortellerstemmen(e) i <i>Drömfakulteten</i> .....	40
3.3.1 «Jag vill bara prata med dig, Valerie» – om Berättaren og Valerie .....	48
3.4 Kollasjstrukturen i <i>Drömfakulteten</i> .....	53
3.5 Intertekstualitet og transtekstualitet .....	57
<b>Kapittel 4 Motiviske og poetiske elementer .....</b>	<b>69</b>
4.1 «the lost highway».....	70
4.2 «the lost highway» som <i>mise en abyme</i> .....	76
4.3 Havet i <i>Drömfakulteten</i> : fra motiv til dynamiske poetiske troper .....	77
<b>Avslutning og konklusjon.....</b>	<b>83</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>87</b>

## Introduksjon

Sara Stridsbergs *Drömfakulteten – tillägg till sexualteorin* (2006) er en roman som griper fatt i en og røsker opp i forestillinger om hvordan man kan fortelle om et liv. Ved første lesning av romanen som attenåring forstod jeg ikke hvordan litteratur kunne skrives på denne måten, hvordan en roman kunne være så dystert, så gripende, så fragmentarisk og samtidig så levende. Etter endt lesning overrasket det meg hvor mange episoder i boken som satt igjen hos meg som lag på lag med mentale bilder plassert oppå hverandre: Valerie som oppildnet selger sitt *SCUM Manifest* på gaten dukker opp ved siden av en ung Valerie som blir voldtatt i hammocken av sin far mens hun ser opp på tretoppene. Valerie som har leppestift utenfor munnen fordi det er en politisk handling eksisterer parallelt med den døende Valerie på Bristol Hotel, enda ikledd sølvkåpen som skal beskytte henne mot verden. Jeg kommer til stadighet tilbake til disse klare bildene av Valerie og hennes omgivelser som stiger fram innimellom bokens fragmenterte og komplekse narrative struktur. Da jeg bestemte meg for å skrive denne oppgaven om *Drömfakulteten*, forstod jeg dermed at jeg ønsket å undersøke bokens narrative strukturer for å finne ut på hvilke måter disse og andre formelle element skaper et slikt poetisk portrett av Valerie Solanas. Jeg ville granske hvilke litterære grep som nettopp ligger til grunn for at *Drömfakulteten* fremstår som så intens og nærværende for meg som leser.

Stridsberg skriver seg i *Drömfakulteten* møysommelig inn i et allerede levd liv, Valerie Solanas' liv. Hun var en skribent og forfatter som både ble hyllet, utskjelt og misforstått i sin samtid, og som fortsatt blir det. I Solanas' hovedverk, *SCUM Manifest* (Solanas 1967) oppfordrer hun siviliserte, ansvarstagende og spenningssøkende kvinner til å styrte regjeringen, eliminere det økonomiske systemet, innføre total automatisering og ødelegge det mannlige kjønn, og det bare i løpet av manifestets første avsnitt (2003, 29). I forordet til den svenske utgaven av *SCUM manifest* (2003), som Stridsberg selv har skrevet og oversatt, skriver hun at Solanas' tekst er «en utopisk, romantisk text [...] en helt och hållet kompromisslös affär. Den tar sig rätten att vara orimlig. Den är helt rimlig» (Stridsberg 2003, 9). Gjennom intertekstuelle og transtekstuelle elementer veves både den hardtslående stemmen til Solanas i *SCUM Manifest*, og den beundrende Stridsberg i forordet inn i romanens tekst. De skrives begge inn som en del av romanens mange stemmer. I Stridsbergs fragmenterte og mangefasetterte utforskning av å skrive en litterær fantasi om Solanas,

berøres til stadighet fortellerproblematikken: Hvordan skal man konstituere seg selv som en forteller av en annens beretning? Her utforsker Stridsberg fortellerens upålitelighet, og skaper et spill mellom to fortellerposisjoner: Berättaren som er en karakter skrevet inn, som sitter ved Valeries side gjennom hennes siste uker før hun dør, og fortellerinstansen som affektivt lader landskapet rundt Valeries liv med et poetisk billedspråk som står i kontrast til Solanas' tone i manifestet.

*Drömfakulteten* er en roman som tar opp i seg så mange elementer at man skulle tro at dens fragmentariske form kunne ha forringet leseropplevelsen. Selv med varierte fortellerteknikker, kronologiske brudd og et poetisk billedspråk som ofte står i kontrast til de intertekstuelle stemmene som siver inn og tas opp i romanteksten, oppleves alle disse elementene som forbundet. Det er disse ulike forbindelsestrådene jeg ønsker å utforske i min lesning av romanen.

### **Problemstilling**

Jeg vil i denne oppgaven undersøke på hvilke måter narrative strukturer, motivkretser og poetisk språkbruk knyttes sammen tematisk i *Drömfakulteten*, og arbeide ut ifra en tese om at Stridsbergs utstrakte bruk av litterære grep skaper en fornemmelse av sammenhenger i en fragmentert romandiskurs. Med et teoretisk fundament i Gérard Genettes klassiske narratologiske teori, vil jeg undersøke romanens oppbygning, dens ulike fortellerstemmer og brudd i tid og rom. Videre vil jeg også studere romanens intertekstualitet, transtekstualitet og bruk av kollasj. Gjennom en nærlesning av utvalgte passasjer vil jeg i tillegg til den narratologiske analysen, undersøke motivkretser og poetisk billedspråk for slik å vise at det er en grunnleggende sammenheng mellom narrative strukturer, motiviske struktur, poetisk språkbruk og tematikk i *Drömfakulteten*. En annen tese denne oppgaven vil utforske er hvorvidt portrettet Stridsberg skaper av Valerie Solanas gjennom den fragmenterte strukturen i romanen også evner å fortelle historien om en enkeltskjebne i et større fellesskap.

### **Primær- og sekundærmateriale**

Primærmaterialet i denne oppgaven vil være Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten* (2006). Sekundærmaterialet vil være Valerie Solanas' *SCUM Manifest* i svensk oversettelse ved Sara Stridsberg og andre intertekster. Jeg kommer også til å gå i dialog med utvalgt svensk og norsk resepsjonslitteratur omkring *Drömfakulteten*, samt teoretiske bidrag i forbindelse med andre narratologiske begreper som oppgaven utforsker.

## **Teori og metode**

Teori- og metodematerialet vil ta utgangspunkt i Gérard Genettes *Narrative Discourse* (1980) med støtte i Petter Aaslestad's *Narratologi – En innføring i anvendt fortellesteori* (1999).

Genette er en teoretiker som forsøker å skape et helhetlig rammeverk og begrepsapparat for litterær analyse, og det blir en fruktbar teori å anvende for å definere og diskutere de forskjellige nivåene og sprangene i tid og rom som Stridsberg foretar i romanen. Jeg vil forsøke å kartlegge heterogeniteten i *Drömfakultetens* mange stemmer, temporaliteter og fortellerteknikker. Hvis man går inn i verket og analyserer romanens bruk av blant annet rekkefølge, tempo, frekvens, stemning og stemme, vil det kunne fasilitere en grundig tekstnær litterær analyse av romanen og de narrative grepene som anvendes. Flere av disse elementene vil jeg se nærmere på i Stridsbergs roman, med spesielt fokus på det fortellertekniske, og på romanens mange tidsforstyrrelser og sprang. Stridsbergs tekst innbyr også til å se nærmere på sammenhengen mellom romanens diskurs og bruk av ulike fortellerstemmer, samt de mange sjangerblandingene og forstyrrelsene som Stridsberg gjør bruk av i *Drömfakulteten*.

## **Oppgavens struktur**

Jeg har valgt å strukturere oppgaven i fire kapitler. I det første kapitlet greier jeg ut om Sara Stridsbergs forfatterskap generelt, og gjør rede for primært norsk og svensk akademisk resepsjon rettet inn mot *Drömfakulteten*. Teorikapitlet utgjør det andre kapitlet i denne oppgaven, og begynner med et handlingsreferat av *Drömfakulteten*. Dette fordi jeg allerede i den teoretiske gjennomgangen kommer til å foregripe episoder fra romanens handling ved å anvende utdrag som eksempler i flere av de narrative grepene jeg gjennomgår. I dette kapitlet vil jeg først gjennomgå narratologiske begreper fra Gérard Genette som vil være sentrale for den videre analysen. Deretter vil jeg belyse andre vesentlige begreper i min analyse, nemlig intertekstualitet, transtekstualitet, *mise en abyme* og kollasj.

Den narrative analysen utgjør det tredje kapitlet, der jeg etter å ha gjennomgått den narrative gangen i *Drömfakulteten*, først gjør en tekstnær lesning av romanens paratekst. Dette for å vise de mange episodiske og motiviske anslagene som forekommer allerede før romanens egentlige begynnelse. Videre analyserer jeg *Drömfakultetens* strukturer gjennom Gérard Genettes tredeling av begrepet om narrativitet, nemlig historie, diskurs og narrasjon. Kollasjstrukturen i romanen er det neste som gjennomgås, og etter dette utforsker jeg fortellerstemmenes posisjonering og betydelige innvirkning på romanens struktur. Til sist



undersøker jeg *Drömfakultetens* intertekstualitet og transtekstualitet, der jeg blant annet finner et første utgangspunkt for en lesning som innebærer at det skapes en forbindelse fra Valerie Solanas' enkeltskjebne opp mot et fellesskap av utstøtte.

I det siste kapittelet utforsker jeg de motiviske og poetiske elementene i romanen, og igjen begynner jeg kapittelet med en nærlesning, nærmere bestemt av et tekstfragment som kan leses som et dikt kalt «the lost highway». Der jeg i forrige kapittel så på paratekstens mange anslag, er målet for den narrativt funderte diktanalysen jeg her vil foreta meg, å undersøke på hvilke måter diktet kan leses som en fortettet versjon av *Drömfakultetens* narrativ. Dette vil jeg gjøre gjennom å vise hvordan de ulike poetiske bildene i diktet knytter seg opp mot flere av romanens sentrale motiv og episoder. Etterfølgende denne analysen, vil jeg undersøke om det er mulig å lese diktet som *mise en abyme*. Til sist i dette kapittelet kommer jeg til å vise hvordan motiver i *Drömfakulteten* utvikler seg til dynamiske poetiske troper, ved hjelp av romanens beskrivelser av havet. I denne delen kommer jeg til å trekke linjer til den narrative analysen i det tredje kapittelet for å se på hvilke måter det finnes forbindelser mellom narrative strukturer, poetisk språkbruk og tematikk i *Drömfakulteten*.

## **Kapittel 1 Forfatterskap og resepsjon**

### **1.1 Sara Stridsbergs forfatterskap**

Sara Stridsberg er en svensk forfatter født i 1972, som med *Drömfakulteten* ble tildelt Nordisk Råds litteraturpris i 2007. Romanen er opprinnelig utgitt i 2006 på Bonniers forlag.

*Drömfakulteten* tar opp i seg livet til den biofaktiske personen Valerie Solanas, og Stridsberg har i tidligere så vel som seinere arbeider anvendt lignende litterære grep. I debutromanen *Happy Sally* (2004) innlemmer hun elementer fra den engelske kanalsvømmersken Sally Bauers dagbok inn i romanens struktur og i *Darling River* (2010) trekker hun ut romanfiguren Dolores Haze fra Vladimir Nabokovs *Lolita*, inn i romanens beretning.

Stridsberg er også dramatiker og oversetter, og har blant annet gitt ut teaterstykket *Valerie Solanas ska bli president i Amerika* (2008), som er en dramatisering som tar opp i seg mange av de samme elementene som vi finner i *Drömfakulteten*, og *Medealand* (2009) som er en moderne gjendiktning av Euripides' fortelling om den tragiske heltinnen Medea. Disse

scenetekstene, pluss stykket *Dissekering av ett snöfall* ble utgitt samlet i *Medealand och andra pjäser* i 2012. I 2017 utkom *Nelly Sachs kommer aldrig fram till havet*, en lignende samling, som inkluderer tre skuespill som har hatt urpremierer ved svenske teater i løpet av de siste to årene, *Nelly Sachs kommer aldrig fram till havet*, *Konsten att falla* og *American Hotel*. Verdt å merke seg i denne sammenhengen, er at *Nelly Sachs kommer aldrig fram till havet* er en omskrivning og dramatisering av Stridsbergs roman *Beckomberga* og at *American Hotel* er en dramatisering av novellen *American Hotel*, utgitt i 2016. *Konsten att falla* er et teaterstykke med utgangspunkt i ett år i livene til Little Edie og Big Edie, kjent fra dokumentarfilmen «Grey Gardens» fra 1975. I likhet med det Stridsberg gjør i de fleste sammenhenger der hun skriver om biografiske personer, innledes stykket med en erklæring vedrørende stykkets forbindelse til virkeligheten: «*Denna pjäs utgår från amerikanskorna Edith & Edith Bouvier Beales liv, men är inte trogen deras biografi och öde*» (Stridsberg 2017, 243). Å studere sammenhenger og forskjeller mellom Stridsbergs dramatiske adaptasjoner av sine romaner er en svært interessant problemstilling, spesielt med tanke på sjangerblandingene som allerede oppstår i *Drömfakulteten*. Men jeg kommer i denne oppgaven til å avgrense inkorporeringen av Stridsbergs andre tekster til spørsmål vedrørende transtekstuelle elementer som vi finner igjen i *Drömfakulteten*.

I denne sammenhengen er også Stridsbergs svenske oversettelse av Valerie Solanas' *SCUM manifest* fra 2003 svært sentral for oppgaven, fordi at den tydeliggjør at Stridsberg har vært fascinert av Solanas over lengre tid og i flere former. Ikke bare har Stridsberg i sitt forfatterskap arbeidet som eksplisitt forholder seg til Solanas og hennes liv som det vil være aktuelt å utforske videre, men det finnes flere tematiske fellestråder gjennom store deler av hennes forfatterskap. Stridsberg undersøker ofte kvinnerollen, spesifikt gjennom kvinner som befinner seg utenfor fellesskapet, og fokuserer ofte på karakterer som ikke håndterer den tradisjonelle omsorgsrollen satt for kvinner. Dette kan komme til uttrykk gjennom et enefokus på egne ambisjoner slik det kommer til gjør i *Happy Sally*, desillusjonering vedrørende egen rolle i samfunnet som i skuespillet *Konsten att falla*, eller som i *Drömfakulteten*, der Valerie blir en del av et utenforskapet fordi hun ikke passer inn i kategoriene satt opp for henne i samfunnet.

Stridsberg spiller også på det komplekset forholdet mellom mennesket og natur og i *Drömfakulteten* står ørkenen og havet som motpoler og utgjør sentrale motiver som viser seg gjeldende gjennom hele forfatterskapet. Begge disse naturelementene gjør seg tydelig

gjeldende i hennes litterære utforskning av Valerie Solanas' liv og virke, men forekommer også i flere andre av hennes andre romaner, noe jeg vil komme tilbake til i forbindelse med analysen av inter- og transtekstualitet i *Drömfakulteten*.

## 1.2 Resepsjon av Sara Stridsberg med vekt på *Drömfakulteten*

I skandinavisk sammenheng har det i løpet av de siste årene blitt skrevet stadig flere studier om Sara Stridsberg, og mer spesifikt om *Drömfakulteten*. Jeg vil først gjennomgå norske masteroppgaver skrevet om romanen, for så å gå nærmere inn på utvalgt svensk sekundærlitteratur, samt noe resepsjon i media. Det har i norsk sammenheng blitt skrevet fire masteroppgaver om Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*, i allmenn litteraturvitenskap og i nordisk. En av de fire oppgavene er en komparativ oppgave, der hennes bok sees i lys av to andre verk, men er relevant å se på i denne sammenhengen i forbindelse med dens tematikk. Snorre Seim Rustad skrev først masteroppgaven «'Jag hatar mig själv och jag vill inte dö' – En lesning av Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva» (Rustad, 2010). Rustad tar utgangspunkt i det han ser på som en mangelfull resepsjon av romanen i den skandinaviske pressen. Han kritiserer resepsjonen for ikke å ta innover seg kompleksiteten i mor-datter-forbindelsen mellom Dorothy og Valerie og at den heller ikke problematiserer Stridsbergs innskriving av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Av teoretisk materiale anvender Rustad henholdsvis Mikhail Bakhtins teorier om romanens flerstemmighet, samt Julia Kristevas teori vedrørende sorgprosessen for å undersøke disse elementene. Han tolker *Drömfakulteten* som en terapeutisk tekst, som for Stridsberg har fungert som en bearbeidelse av sorgen over den virkelige Valerie Solanas.

I 2011 utkom «'Ge upp är inte svaret, fucka upp är det' Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten* lest som feministisk, intertekstuell metafiksjon» (Fonnaas Nilsen, 2011) skrevet av Marianne Fonnaas Nilsen. Hun anvender også klassisk narrativ teori på verket og har i likhet med denne masteroppgaven en tekstnær forankring i *Drömfakulteten*, men har, til forskjell fra meg, som formål å finne en lesning av tekstmaterialet som kan «finne fram til en lesning som går inn i utvekslingsforholdet mellom det poetiske, det selvbevisste og det politiske i *Drömfakulteten*» (Fonnaas Nilsen 2011, 101). I 2016 ble det publisert to masteroppgaver som omhandlet *Drömfakulteten*, begge skrevet ved Universitetet i Oslo. Sandra Theting Aarstrand skrev «'Kom ihåg att jag är den enda kvinnan som inte är galen här' – Subjektets tilsynekomst i en romandiskurs. Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* (2006)» (Aarstrand 2016) der hun med utgangspunkt i Michel Foucaults diskursbegrep ser nærmere på

hvordan romanen både konstituerer og kritiserer Valerie Solanas som subjekt. Spesifikt ser Aarstrand på de ulike rollene som Solanas tildeles av karakterene rundt seg: den gale kvinnen på Elmhurst Psychiatric Hospital, den lovende kunstneren i New York og hvordan dette kan leses inn i en større kontekst. I forbindelse med hennes utlegning om forholdet mellom *Drömfakultetens* fortellerstemmer, kommer jeg til å gå i dialog med hennes lesning.

Andrea Petrine Aurdal undersøker tvetydige leserkontrakter i oppgaven:

«Uavgjørighetssonen: En studie av tvetydige leserkontrakter i tre skandinaviske samtidsromaner» romanene *Drömfakulteten* (2006) av Sara Stridsberg, *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591-1896* (2013) av Dag Solstad, og *Claus Beck-Nielsen (1963-2001): En biografi* (2003) av Claus Beck-Nielsen» (Aurdal, 2016). Alle de tre romanene befinner seg i det Aurdal beskriver som en uavgjørighetssone (Aurdal 2016, III) med tanke på hvordan tekstene forholder seg til spillet mellom fiksjon og virkelighet. I denne utlegningen støtter Aurdal seg blant annet opp mot Poul Behrendts teori om leserkontrakter. Aurdal anvender også biografien *Valerie Solanas: The Defiant Life of the Woman Who Wrote SCUM (and Shot Andy Warhol)* (Fahs, 2014) skrevet av Breanne Fahs for å se på Stridsbergs innskrivning av karakteren Valerie Solanas versus den virkelige Solanas. Selv om mitt fokus i denne oppgaven ikke krever en samme type undersøkelse av spillet mellom fiksjon og fakta i like stor grad som Aurdal, vil det være tilfeller hvor jeg også støtter meg til Fahs' biografi om Solanas for å avklare hvorvidt Stridsbergs innskrivninger er fakta, eller bare illuderer fakta.

De fleste av disse masteroppgavene kan være en støtte i denne oppgaven, spesielt med tanke på at flere av dem anvender noen av de samme teoretikerne, dog med et annet formål enn det denne oppgaven tar for seg på grunn av en annen teoretisk vinkling. I den akademiske resepsjonen av romanen i norsk sammenheng argumenteres det for at det i pressen har vært en manglende resepsjon av kompleksiteten i Sara Stridsbergs spill med fiksjon og fakta. I anmeldelsen som Liv Riiser skrev for *Vårt Land* (14.05.2008) skriver hun riktignok om romanens spenning med biografisk materiale, men ender også opp å anmelde boken uten å problematisere Stridsbergs informasjon om Solanas. Dette blir for eksempel tydelig når Riiser oppsummerer Solanas' liv: «Da vet en at Valerie Solanas var født i 1936 og vokste opp i en ørkenby sammen med moren og hennes vekslende menn». Her differensierer ikke Riiser mellom Stridsbergs Solanas og den faktiske Solanas, da Stridsberg har skrevet sin Valerie Solanas inn i en ørken som Solanas aldri har bodd i. Den samlede datidige resepsjonen av Sara Stridsbergs håndtering av biografisk materiale er det flere av masteroppgavene som

problematiserer, og undersøker gjennom ulike perspektiv.

Det er en vid akademisk resepsjon av *Drömfakulteten* i svensk sammenheng, og generelt er det i større grad en interesse for å sette romanen og dens karakterer inn i et teoretisk perspektiv som forholder seg til det grenseoverskridende politiske og kroppslige ved Stridsbergs skrift, og da med flere forskjellige utgangspunkt. I Johanna Hillerbrand Rune sin oppgave «Skitiga tankar, skitig klänning – Sexualitet, respektabilitet och makt i *Drömfakulteten*» (Rune, 2012) undersøker hun *Drömfakultetens* strukturer ut i fra et normkritisk perspektiv med særlig fokus på makt og motstand i et interseksjonelt perspektiv. Rune forankrer seg i en tekstnær lesning av *Drömfakulteten*, men i stedet for å trekke linjer til den historiske Valerie eller generell resepsjon, undersøker hun Valeries motstandsstrategier i et queerperspektiv der hun leser Valeriekarakteren opp mot både Judith Butlers kjønnsbegrep og Michel Foucaults begrep om makt og motstand.

Johanna Lindmo ser i oppgaven «Att fly sin kropp. En studie om gränsöverskridning i Sara Stridsbergs prosa» (Lindmo, 2013), på det grenseoverskridende ved Stridsbergs karakterer, motiv og skrift. Med en betydelig teoretisk forankring, spesifikt i Rosi Braidottis begrep om det nomadiske subjektet, og Astrida Neimanis begrep om hydrofeminisme, foretar Lindmo en svært interessant lesning av tre av Stridsbergs romaner, *Drömfakulteten*, *Happy Sally* og *Darling River*. I denne oppgaven kommer jeg også til å undersøke de ulike aspektene knyttet til vannmotivet i *Drömfakulteten*, men med en mer tekstnær forankring i havet som motivkrets. I en annen sammenheng hadde det vært svært interessant å inkorporere Lindmos teoretiske betraktninger i undersøkelsen av vannmotivet i romanen.

Amanda Mjörnman undersøker i «Intermedial analys av Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*» (Mjörnman, 2014) *Drömfakulteten* ut ifra to forskjellige litteraturanalytiske rammer, nemlig intermedialitet og Arthur W Franks teori om kaosnarrativet (som forøvrig også Johanna Lindmo utforsker). Det intermediale blir for Mjörnman sentralt fordi at det muliggjør for henne en dypere narrativ analyse av Stridsbergs spill med ulike uttrykksformer. Mjörnman ser videre på hvordan relasjonen mellom det intermediale og kaosnarrativet fortøner seg, og konkluderer med at kaosnarratologien tydeliggjøres og stiger frem gjennom *Drömfakultetens* intermediale karakter.

Annika Paananen bruker *Drömfakulteten* som ett av tre hovedverk hun tar for seg i oppgaven «Spegel, spegel på teksten där – En studie i mise en abyme som dekonstruktiv praktik i skönlitteraturen» (Paananen, 2014) i 2014. Hun ønsker å utforske på hvilke måter «det metafiktiva greppet *mise en abyme* kan användas i fiktionen för att dekonstruera människans tro på helhetsförklaringar av världen samt syn på språket som sanningsbärande och entydigt» (2014, 3). Paananens oppgave blir spesielt interessant for min oppgave, da jeg også kommer til å utforske *mise en abyme* i *Drömfakulteten*, dog med noen andre nedslagsfelt enn Paananen. I hennes utlegning om *mise en abyme* vektlegger hun i stor grad Brian McHales utlegning om at speilingen må ha inneha et bånd til rammefortellingen for å kunne være *mise en abyme*. Dette er også noe jeg tar med meg i min undersøkelse av «the lost highway» som nettopp en slik speiling.

Nora Simonhjells artikkel «en flod av ensamhet att drukna i» (Simonhjell, 2007), er særlig relevant for denne oppgaven med tanke på måten Simonhjell i artikkelen utforsker de narrative rammene som Stridsbergs poetiske språkføring befinner seg innenfor, og måten hun reflekterer rundt romanens tematikk. Simonhjells svært tekstnære tilnærming til romanen, og betraktninger vedrørende *Drömfakultetens* voldsomme poetiske kroppslighet berører også flere av spørsmålene denne oppgaven fokuserer på.

Et mer kritisk blikk på Sara Stridsberg, og mer spesifikt på hennes behandling av biografisk materiale til fordel for egen tematisk vinkling artikulerer Mads B. Claudi (Claudi, 2016) i litteraturtidsskriftet *Vinduet*. Claudi ser spesifikt på Stridsbergs behandling av den biografiske personen Sally Bauer i hennes debutbok *Happy Sally*. Hans innvendinger vil jeg gå i rette med i den litterære analysen som omhandler inter- og transtekstualitet, da ett av spørsmålene jeg undersøker er hvordan skal man forholde seg til Stridsbergs svært frie anvendelse av biografiske menneskers liv. På hvilke måter utøver hun makt over andres biografier, og hvordan skal man forholde seg til disse elementene i en narrativ analyse av romanen? Før jeg begynner på det teoretiske kapitlet, vil jeg inkludere et handlingsreferat av *Drömfakulteten* for å kontekstualisere det teoretiske utvalget jeg har gjort.

## **Kapittel 2: Teori og metode**

### **2.1 Handlingsreferat av *Drömfakulteten***

*Drömfakultetens* narrative struktur er svært kompleks, opererer på ulike diegetiske nivå og ikke minst skjer det stadige hopp i den narrative tiden. Karakterer som ikke blir en del av en kronologisk tidslinjen før midt i boken, har allerede blitt nevnt fra første kapittel. Jeg ser det dermed som oppklarende først å oppsummere hvilke deler av historien om Solanas som Stridsberg velger å presentere i en kronologisk rekkefølge, altså ikke i rekkefølgen den opptrer i romanen. Denne struktureringen vil forhåpentligvis resultere i at dypdykket i narrative strukturer og tider i *Drömfakulteten* fremstår som mer tilgjengelig.

*Drömfakulteten* sirkler seg inn mot Valerie Solanas dramatiske liv og virke gjennom en fortellerskikkelse som skriver seg inn i livet hennes fra dødsleiet på Bristol Hotel i San Francisco. Parallelt med hallusinatoriske og utspørrende sekvenser fra de tre siste ukene av Valeries liv, fortelles historien om Valerie fra begynnelsen. Det hele starter med hennes barndom med en mor-som-ikke-kan-være-mor i Dorothy, og en far som voldtar henne i hammocken fra hun er syv år gammel og fortsetter videre gjennom et liv preget av utenforskap. I romanen er det to viktige karakterer, Silkespojken og Cosmogirl, som står Valerie nær i hennes ungdomstid, og som representerer et mulig fellesskap, men Valerie ender opp med å forlate dem begge for å fortsette livet for seg selv. Silkespojken møter hun ved strendene ved Alligator Reef på femtitallet, etter at hun og Dorothy har rømt fra ørkenen, og Cosmogirl møter hun ved universitet i Maryland når hun studerer der. Hun blir kjent med Andy Warhol i New York i en tid preget av optimisme, der hun blant annet også møter forleggeren Maurice Girodias. Når Andy ikke vil sette opp hennes teaterstykke *Up Your Ass*, og etterhvert ikke vil vedkjenne seg henne, brytes hun ned. Valerie skyter Andy og blir plassert på en psykiatrisk institusjon etter mordforsøket. Her er det spesielt samtaler med psykologen Ruth Cooper som vies oppmerksomhet, og etter hvert samtaler med den mer hallusinatoriske karakteren Sister White. Som leser følger man videre Solanas-karakteren gjennom de siste tre ukene før hun dør i Tenderloin-distriktet i San Francisco, i en tilværelse preget av rusmisbruk og prostitusjon. Å skrive seg inn i et liv så voldsomt som Solanas', kunne ha blitt moraliserende eller fordømmende eller ha gått i andre fallgruver. Gjennom Stridsbergs særegne stil, og hennes insistering på at hun ikke forholder seg til biografi, men skaper en litterær fantasi ut ifra et biografisk materiale, evner forfatteren å skape en nærhet til og en innlevelse i en historie om en fascinerende kvinneskikkelse.

## **2.2 Teoretisk gjennomgang**

Jeg kommer til å benytte meg av nærlesning som metode i denne oppgaven, der jeg spesifikt kommer til å gjøre dykk i enkeltpassasjer i *Drömfakulteten* for å undersøke romanen som narrativ. Med støtte i klassisk narrativ teori, kommer jeg til å benytte meg av ulike metodologiske grep som innebærer arkivstudier av faktagrunnlag, historiske hendelser og biografisk materiale. Jeg går også inn i dialog med tidligere akademisk Stridsbergresepsjon. Jeg har valgt å bruke Gérard Genettes narrative teori fordi den gir meg verktøy til å foreta grundigere og mer systematiske nærlesninger. I denne oppgaven har jeg primært valgt å holde meg til hans strukturalistiske metode fordi jeg opplever metoden som svært klargjørende i møte med et fragmentert narrativ og et mangfold av ulike litterære grep.

Gjennom bøkene *Narrative Discourse* (1980) og *Narrative Discourse Revisited* (1983) legger Gérard Genette frem en svært systematisk narrativ teori, der han steg for steg tar for seg ulike elementer innen narrative tekster. I *Narrative Discourse* tar Genette et analytisk utgangspunkt i Marcel Prousts verk *Recherche du temps perdu*, som er et verk som byr på mange utfordringer når det kommer til narrativ strukturer. Som støttelitteratur til Genettes verk, og for å følge etablerte norske oversettelser av Genettes terminologi, vil jeg også anvende Petter Aaslestadts lærebok *Narratologi – En innføring i anvendt fortelle-teori* (1999). I dette verket tar Aaslestad for seg de store hovedlinjene innenfor narratologi på et metodisk vis, med formål om å tilby et begrepsapparat for tekstanalyse. I den teoretiske utlegningen som følger, vil det gjøres et utvalg fra Genettes teoretiske begreper. Først vil jeg gi en innføring i Genettes tredeling av begrepet «narrativ», henholdsvis diskurs,<sup>1</sup> historie og narrasjon, for så å se nærmere på narrativ rekkefølge og rytme, og deretter avslutte med en utlegning om frekvens og fokaliserings i narrativ analyse. Genette skriver om flere andre narrative elementer, men de begrepene som vil være mest relevant for min narrative analyse av *Drömfakulteten*, vil jeg nå gjennomgå.

### **2.2.1 Narrativ: Diskurs, historie og narrasjon**

Gérard Genette innleder *Narrative Discourse* med en utlegning om hvordan det tidligere har vært en lite presis håndtering av begrepet «narrativ». Innen narrativ analyse har man anvendt begrepet slik at det betegner hele universet i verket, fortellerstemmene i verket og karakterene i verket, uten å vektlegge ambiguiteten som ligger i den uklare termen. Genette skriver at for å kunne skrive klart og redelig om narrativitet, så må en dele termen opp i tre distinkte begreper (1980, 25). Genette navngir disse tre tydningsfeltene diskurs, historie og narrasjon (henholdsvis *récit*, *histoire* og *narration* på fransk). «Historie» viser til totaliteten av



hendelsene som har blitt fortalt, det Aaslestad kaller «det narrative innholdet» (1999, 27). Det andre tydningsfeltet, «diskurs» viser til diskursen(e) som setter hendelsene i et narrativ, altså det som blir fortalt gjennom den narrative teksten og «narrasjon» viser til hvordan teksten har blitt kommunisert gjennom diskursene. Aaslestad definerer narrasjon som «den produserende fortellehandling og den reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i» (ibid). Å undersøke narrasjonen i en tekst, vil dermed innebære å «få frem *den narrative syntaksen* som oppstår gjennom flere ulike fortellerstemmer» (Aaslestad 1999, 111) og finne frem til hvordan fortellerstemmen plasserer seg i tid og rom, sett i sammenheng med historien og fortellingen. Da fortellerinstansene i *Drömfakulteten* er svært nærværende gjennom hele romanen, både gjennom fortellerinstansen tette blikk på Valerie og Berättarens tilstedeværelse på dødsleiet, blir det viktig å se på nettopp disse vekselvirkningene i den kommende analysen.

Det vektlegges av Genette (1980, 27) at for å komme frem til en analyse, vil det være viktig å se på hvordan disse tre elementene står i relasjon til hverandre. Det er diskursdelen av disse tydningsfeltene som Genette vurderer som det viktigste elementet i analysen av litterære narrativ fordi at «the level of narrative discourse is the only one directly available to textual analysis» (1980, 27). Dette nettopp fordi at diskursdelen utgjør tekstobjektet analysen tross alt er fundert på. Genette påpeker dog at i en videre analyse skal ikke de tre kategoriene bli sett på som adskilte konsepter, da det nettopp er relasjonene mellom diskurs, historie og narrasjon som er viktig å utforske. Dette eksemplifiseres gjennom måten en analyse av fortellerstemme(ne) i en roman vil se på sammenhengene mellom både diskurs og narrasjon (altså sammenhengen mellom tekstobjektet og hvordan fortellehandlingen blir formidlet), samtidig som at det også vil være nødvendig å se på sammenhengen mellom historie og narrasjon, altså forbindelsen mellom det narrative innholdet og fortellehandlingen (Genette 1980, 32).

### **2.2.2 Narrativ rekkefølge – anakronier**

*Drömfakulteten* er en roman som har et komplekst nettverk av både ulike tider og stemmer, dermed vil Genettes begreper om narrativ rekkefølge bli viktig. En undersøkelse innen narrativ rekkefølge innebærer å utforske sammenhengen mellom historie og fortelling, altså hvordan totaliteten av hendelser forholder seg til den narrative teksten. I forbindelse med narrativ rekkefølge er det spesielt kronologiske forstyrrelser mellom historie og fortelling, eller det som Genette kaller for «anakronier» som er verdt å se nærmere på. Anakronier deles grovt sett inn i to hovedkategorier, der en «analepse» er en hendelse som skjer forut for det

som er satt som nullpunktet i historien, mens en «prolepse» er et frampek til noe som skjer senere i historien. Genette presiserer at det gitte «nullpunktet» i en historie er mer et hypotetisk utgangspunkt enn en realitet (Genette 1980, 36), men er nødvendig å ta i bruk for å bedrive en analyse. Enhver større anakroni vil ifølge Genette konstituere et narrativ som er «temporally second, subordinate to the first in a sort of narrative syntax» (Genette 1980, 48). Han velger å definere disse ulike temporale narrativnivåene som førstenivåfortelling, andrenivåfortelling og så videre, ut ifra hvor mange anakronier som er tilstede i teksten. *Drömfakulteten* innehar svært mange komplekse kronologiske forstyrrelser, og da vil det være nyttiggjørende å ha dette rammeverket.

Det tidsrommet som anakronien opererer innenfor, kalles «amplityde», og hvor denne tidsutstrekningen begynner og slutter vil si noe om hvilken type anakronisme det er snakk om. En analepse vil for eksempel være en begivenhet fortalt i ettertid fra fortellingens nullpunkt, og hvis amplityden til begivenheten foregår i sin helhet før fortellingens begynnelse, vil det være en «ekstern analepse». Hvis analepsens amplityde befinner seg innad i fortellingen er det en «intern analepse», og hvis den begynner utenfor og avsluttes innenfor fortellingen kalles det en «blandet analepse». Denne terminologien anvendes også om prolepses, men i romantradisjonen er det en mer utstrakt bruk av analepser. Et eksempel på en ekstern prolepse, altså en handling som foregår etter historiens slutt, er korte oppsummeringer om hvordan ting endte til slutt, som den klassiske siste setningen fra eventyr: «og de levde lykkelig alle sine dager».

### **2.2.3 Hurtighet og rytme**

En annen viktig faktor i en analyse av *Drömfakulteten*, vil være romanens bruk av rytme – hvilken hastighet det er som styrer historiens fremgang. Når er det lange tidssekvenser som dekkes over få sider og når er det deskriptive skildringer som nærmest stanser opp tiden i en roman? I utlegningen rundt dette, kommer jeg til å anvende eksempler direkte fra *Drömfakulteten*, men vil ikke gjøre større analyser av tekstutdragene. Genette har kommet frem til fire hovedformer når man skal fastslå den narrative bevegelsen i en tekst: scene, pause, referat og ellipse. Disse formene formidler på hvilken måte fortellingens tid samsvarer med historiens tid. I denne sammenhengen er ellipsen og den deskriptive pausen de to mest ekstreme formene, der ellipsen uttrykker en utelatelse av historien, og pausen et stopp i historiens tid.

### *Referat*

Referatet viser til at historiens tid er kortere enn fortellingens tid, altså at et tidsspenn i historien oppsummeres i fortellingen. Det kan forekomme både som refererende partier på mikronivå, Aaslestad bruker som eksempel omstendighetene skrevet inn rundt en replikkveksling: «Hammer løftet på gardinet, kikket ut» (1999, 62). I *Drömfakulteten* er det primært lengre refererende partier som kommer til syne, som for eksempel denne oppsummeringen mot slutten av boken som tar for seg flere år på tre setninger: «Under slutet av sjuttioalet syns du ibland vid Tompkins Square Park och St. Mark's Place på Manhattan. Du är alltid hungrig och smutsig och ensam. Du säljer alltid sex och du försöker alltid sälja manifestet» (Stridsberg 2006, 334).<sup>2</sup> Generelt vil den sceniske stilen i *Drömfakulteten* i stor grad unndra seg enkle oppsummeringer, og på mikronivå i fortellingen bidrar den sjeldent med en slik type styrende fortellerinstans på samtalenivå. Fortellerinstansen styrer heller i omgivelsene rundt Valerie og i pausene på historienivå.

### *Pause*

I den deskriptive pausen stopper historiens tid helt opp, mens fortellingens tid går mot det uendelige. Aaslestad påpeker også at en må «skille mellom beskrivelser hvor historiens tid stanser helt opp, og beskrivelser som utgår fra en aktiv persepsjon og følgelig har elementer av noe scenisk i seg» (1999, 60). I *Drömfakulteten* anvender fortelleren svært mange pauser i sine beskrivelser av omgivelsene rundt Valerie – ofte forbundet med naturen rundt henne – og blir dermed et eksempel på en pause som går ut ifra en aktiv persepsjon. Fordi at fortelleren nærmest konsekvent refererer til Valerie i andreperson entall, skapes det et spill mellom nærhet og avstand i persepsjonen. Fortelleren har en intim relasjon til Valeries persepsjon og inntrykk, men på grunn av at Valeries tiltales ved «du», skapes det også et spill mellom intimitet og avstand, eksemplifisert her ved en beskrivelse fra Valeries barndom:

Du går ensam ner till flodstranden. Dina fötter i den mörka leran, i flodgyttjan och björkarna sträcker sig efter vattnet och fläckarna av ruttnande pollen. Det här förtrollade ljuset, du ska minnas det alltid, och vattendjuren gyttjiga, fåglarna som ropar långt borta, tunga molnstrimmor ovanför (2006, 24).

### *Ellipse*

En ellipse i teksten markerer en temporal utelatelse, altså at fortellingens tid står stille mens historiens tid beveger seg. Genette skiller mellom eksplisitte ellipser som direkte indikerer i teksten at det har vært et tidshopp (1980, 106), og implisitte ellipser, «whose very presence is

not announced in the text and which the reader can infer only from some chronological lacuna or gap in narrative continuity» (1980, 108). I *Drömfakulteten* er det flest eksempler på implisitte ellipser slik som her, som selv om de markerer at det har vært en utelatelse, likevel gjør det implisitt:

En sista gång tar han ut hönssoppan i trädgården, en sista gång ropar han ut dig från huset, med en öl i handen går du långsamt genom sanden, den är het fortfarande från solen, och hettan har bränt bort alla tankar och när det är svart ute kan man lika gärna vara död.

Efteråt röker han en cigarett och tittar på röken som blandas med natten [...] (31).

Dette tekstfragmentet markerer utelatelsen primært gjennom ordet «etteråt». Igjen så kommer eksempelet fra begynnelsen av boken, og beskriver omstendighetene rundt Louis' overgrep mot Valerie. Ellipsen forekommer fordi at fortelleren ikke får seg til å beskrive selve overgrepet og hopper over det. Dette er noe som Aaslestad poengterer i sin utlegning om ellipsen, for han ser at ellipsen får to diametralt motsatte funksjoner, enten gjennom å «utelate det uviktige, for å konsentrere seg om handlingstoppene – Eller utelate det viktige, fordi det er det umulig å fortelle om» (1999, 59). I dette tilfelle er det for fortelleren umulig å fortelle om det faktiske overgrepet, selv om det senere bli fortalt om, men da gjennom Valeries stemme i en annen scene.

### *Scene*

I en scene er fortellingens tid den samme som historiens tid, og er markert primært gjennom dialogsekvenser. Tiden som scenen opptar, er den samme som tiden det tar å lese den. Det er mange eksempler på dette fra *Drömfakulteten*, men et av dem er fra de gjentagende «Du berättar det sedan för» monologene: «Du berättar det sedan för Cosmogirl: *det var inget särskilt, det var bara att Louis brukade våldta mig i hammocken när Dorothy hade åkt in till stan och träd Kronorna flöt omkring på natthimlen och hammocken skrek och gjorde motstånd*» (32). I denne sekvensen er det Valeries stemme som trer frem og forteller hva som skjedde med henne. Genette velger å poengtere at hans begrep om scene ikke inkluderer dramatiske dialoger, men at scenen snarere er preget av være illustrerende og nærmest tom for handling: «So we are not dealing here with dramatic scenes, but rather with *typical* or illustrative scenes, where action [...] is almost completely obliterated in favor of psychological and social characterization» (Genette 1980, 111). Genettes generelle disfavorisering av

dramatisk dialog innen narrativ analyse er interessant å se nærmere på, da store deler av *Drömfakulteten* er preget av nettopp denne formen for skrift. Jeg vil argumentere for at den høye frekvensen av dramatiske dialoger i *Drömfakulteten* ofte er med å skape akkurat den samme effekten av nærhet som Genette skildrer på grunn av romanformen dialogene inngår i.

#### 2.2.4 Frekvens

For å kunne analysere videre hvordan Stridsbergs gjentakelser av historie, enkeltord og situasjoner fungerer, vil også Genettes utlegning om frekvens være aktuelt å inkludere i denne delen av oppgaven. Aaslestad definerer frekvens som gjeldende når det kommer til «forholdet mellom *repetisjon* av begivenheter i fortellingen og i historien» (1999, 71). Man ser altså nærmere på forholdet mellom hva som stadfestes i historien og hva som stadfestes i det fortalte, og Genette deler disse frekvensformene inn i en firedeling (1980, 114), nemlig den singulative, den anaforiske, den repetitive og den iterative frekvensformen. I en singulativ frekvensform fortelles det om noe én gang i teksten som skjer én gang på historien, og er dermed den formen for frekvens som er den vanligste. Den repetitive frekvensformen er definert ved at en hendelse som kun skjer én gang i historien, repeteres flere ganger i fortellingen. Det kan være en stilistisk forskjell mellom hvordan denne hendelsen blir formidlet, og det er denne frekvensformen som blir svært mye brukt i *Drömfakulteten*. Et av de aller tydeligste eksemplene er hvordan beretningen om Louis' overgrep mot Valerie som barn, utbroderes og repeteres flerfoldige ganger gjennom boken, ofte med svært lik ordlyd, men i ulike kontekster. Fortellingen om Louis forandrer seg gjennom boken, men begynnelsen av den repeteres helt likt flere ganger:

*det var inget särskilt, det var bara att Louis brukade våldta mig i hammocken när Dorothy hade åkt in till stan och trädkronorna flöt omkring på natthimlen* (32).

VALERIE: Det var verkligen inget särskilt. Louis brukade knulla mig i hammocken när Dorothy hade åkt in till stan (245).

MORRISEY: (*imiterar din röst*) Det var verkligen inget särskilt. Louis brukade knulla mig i hammocken när Dorothy hade åkt in till stan (316).

Dette er bare ett av svært mange eksempler på den repetitive frekvensformen som anvendes i *Drömfakulteten* og hva resultatet av en slik bruk av repetisjon fører frem til, vil jeg i større grad diskutere i senere analyser.

Den siste frekvensformen som Genette beskriver er den iterative frekvensformen, som innebærer at noe fortelles én gang i fortellingen som har skjedd n ganger i historien. Genette beskriver det som at en spesifikk narrativ uttalelse forteller om flere forekomster av den samme hendelsen (Genette 1980, 116). Videre skriver Genette at «[i]terative sections are almost always functionally subordinate to singular scenes for which the iterative sections provide a sort of informative frame or background» (116-117). De iterative utsigelsene får dermed en funksjon som utfylling av bakgrunnsinformasjon, og er en vanlig uttrykksform innen litteratur. Den utstrakte bruken av den iterative formen er ifølge Genette, et av de største særpregene til Marcel Prousts verk *På sporet av den tapte tid*, noe som også tydeliggjøres ved verkets første setning «Lenge pleide jeg å gå tidlig til sengs» (gjengitt i Aaslestad 1999, 72).

Den anaforiske frekvensformen er på et vis singulativ, i at det fortelles om en begivenhet like mange ganger som den forekommer i historien. Aaslestad skriver om den anaforiske fortelling at «[d]en anaforiske fortelling mangler altså tilsynelatende det grepet som gjør at fortelleren ganske enkelt kan oppsummere de like begivenhetene i et iterativt «hver gang»» (1999, 77). Denne frekvensformen kan dermed ha som funksjon enten at den individualiserer og gjør begivenheter tilstedeværende, eller at den brukes for å gi inntrykk av at fortelleren ikke vet hvilke hendelser som skjer i fremtiden. Aaslestad poengterer videre hvordan en analyse av frekvensform også innebærer en form for abstrahering gitt at det sjeldent er passasjer i tekster som er helhetlig anaforisk, singulativt, iterativt eller repetitivt. Han foreslår videre at man i analyser snarer anvender terminologi som å snakke om «tekstpartier som for eksempel er «anaforisk farget», eller men fortelling med overveiende «singulativt grep» (Aaslestad 1999, 79).

### **2.2.5 Fokalisering**

Genette lanserte begrepet om fokalisering i *Narrative Discourse* for å ha en mer presis terminologi omkring sansningscenteret i fortellingen. Begreper som tidligere har blitt anvendt for å beskrive den narrative bevisstheten i en tekst som «*vision, field, and point of view*» (Genette 1980, 189) har spesifikke sanselige konnotasjoner, og kan dermed lett bli upresise i bruken. I stedet for å spørre seg hvem det er som ser i fortellingen, vil en gjennom å se på fokalisering, se på hvor sansningscenteret i fortellingen ligger, og «hvor mye informasjon fortellingen kan gi ut fra fortellingens egen logikk» (Aaslestad 1999, 84). Genette gjør videre et skille mellom intern og ekstern fokalisering, der sansningscenteret ved en intern

fokalisering sammenfaller med en av personene i teksten og der en ved en ekstern fokalisering sanser i det fiktive universet, men utenfor noen av karakterene. Der man ved en intern fokalisering vil ha kjennskap til en karakters indre drifter, opplevelser og tanker, vil man ved en ekstern fokalisering, som er svært vanlig i modernistisk litteratur, ha et sanseapparat i fiksjonsuniverset. Genette ser også på en tredje fokaliseringsteknikk som er nullfokalisering, og Aaslestad beskriver det som «tekstsegmenter der fortelleren står utenfor det fiktive univers og ikke tillegger seg noen begrensning i sin viten om de fortalte personer og begivenheter, samtidig som han ikke har noe markert ståsted hvorfra iakttakelsene gjøres» (1999,86). Nullfokalisering blir ofte anvendt i passasjer uten temporalt stadfeste, Genette kaller dette trekket for «akroni», og klassifiserer det som «an event we must ultimately take to be dateless and ageless» (1980, 84). I *Drömfakulteten* er det flere eksempler på akroniske passasjer som har nullfokalisering, der passasjene som skiller seg mest ut er de seks «Alfabetpassasjene» i romanen. Disse passasjene består av replikker markert fra A-Z, altså det engelske alfabetet, og består av et stemmehav som ikke er befestet i tid eller rom: «A. Svart sol, svart snö, svart förtvivlan. Litterära parasiter, postmoderna parasiter. Ta allt ifrån mig. Gör det. Jag vill det» (288). Ingen av disse stemmene blir identifisert, men tar opp i seg elementer og utsagn fra andre steder i *Drömfakulteten* inn i en større kontekst, noe jeg vil komme tilbake til senere i denne oppgaven.

Et viktig poeng når man analyserer fokaliseringstrekk i en roman, er på hvilke måter fokaliseringen er variabel, for selv i en tekst som fremstår som grunnet i persepsjonen til én karakter, kan det være passasjer der sansningen foregår utenfor karakteren. Det er flere eksempler på dette i *Drömfakulteten* og i analysedelen av denne oppgaven vil fokaliseringen i *Drömfakulteten* være spesielt interessant å undersøke nærmere i forbindelse med fortellerstemmens sansningssenter i romanuniverset.

### **2.3 Intertekstualitet, transtekstualitet og *Drömfakultetens* kollasjetechnik**

*Drömfakulteten* er en roman som tar opp i seg tekstbidrag, referanser og mangfoldige elementer fra generell populærkultur, der verket som det blir referert desidert mest til er Valerie Solanas' *SCUM manifest*. Følgelig vil det være nyttiggjørende å se nærmere på romanens intertekstualitet. Begrepet «intertekstualitet» er det opprinnelig den bulgarsk-franske filosofen Julia Kristeva (1941) som har utviklet, og i artikkelen «Tekstteori» av Roland Barthes (Barthes, 1991) fremlegger og diskuterer han flere av Kristevas begrep. Etymologisk kommer ordet tekst fra latin og betyr «vev», noe som Kristeva tar med seg inn i

sitt begrep om intertekst. I Barthes' gjengivelse skriver han følgende: «Hver tekst er en *intertekst*; andre tekster er tilstede i den, på forskjellige nivåer, og i mer eller mindre gjenkjennelige former. Dette er tekster fra fortidens kultur eller fra samtiden; all tekst er en ny vev av forgangne tider» (Barthes 1991, 78). Der teksten som vev i tidligere sammenhenger har blitt sett på som et helhetlig slør, fordrer intertekstualitet at vi undersøker strukturene i hvordan teksten har blitt vevet sammen, på «sammenfletningen av koder, formuleringer og signifikanter» (Barthes 1991, 78). I den narrative analysen vil jeg greie videre ut om *Drömfakultetens* intertekstualitet, men verdt å merke seg i denne sammenheng er at nettopp Stridsbergs aktive spill med intertekstuelte materiale er så gjennomgående at å analysere den narrative strukturen i romanen uten å se på dette aspektet, vil gi en mangelfull analyse.

Vevet av tekst som *Drömfakulteten* refererer til innebærer ikke bare referanser og alluderings til andres tekster, men også til Sara Stridsbergs øvrige forfatterskap. Litteraturprofessoren Cedric Watts beskriver dette grepet som transtekstualitet, som han definerer som «when a significant narrative feature extends within and across two or more texts within an author's range of works» (2002,15). Transtekstualitet skiller seg fra Julia Kristevas begrep om intertekstualitet ved at det spesifikt er rettet mot en forfatters gjentakelse av narrative motiv gjennom flere verk. Eksempler på dette i denne konteksten, er Stridsbergs gjentakelse av det poetiske bildet «en ökens ensamhet», som opptrer på side 9, 17, og 24 i forordet til Solanas' manifest, og som gjentas flerfoldige ganger i *Drömfakulteten*, først i det første tekstfragmentet i parateksten. Man vil se at «en ökens ensamhet» opptrer forholdvis isolert de to første gangene i forordet: Her illustrert ved den første innskrivningen: «En ökens ensamhet. Skyskrapetankar» (2003,9) og så den andre: «Det är den där blixtklarheten laserblicken in i mörkret rakt upp i ansiktet, en ökens ensamhet, det där sättet at skona ingen, svindlandet och svindlandet vid avgrunden» (2003,17). Men den tredje innskrivningen er en nærmest ordrett speiling av det første tekstfragmentet i *Drömfakulteten* som blir gjennomgått i den narrative analysen:

Lungemfysem, lunginflammation, en ökens ensamhet. I polisrapporten står det att hon knäar vid sängen (gråter hon?) att rummet är i ordning. Anteckningar överallt. [...] En hög med papper på skrivbordet, silverkappan, cigaretterna. Utkast överallt. Sol kanske. Vita moln (2003, 24).



Forordet ender dermed med enkelsetninger som er identiske med det første tekstfragmentet i *Drömfakulteten*. I og med at Stridsbergs forord ble skrevet tre år før utgivelsen av boken, kan man se slutten av forordet som en utforskning; en begynnelse på Valerie-motivene som senere vil prege flere deler av Stridsbergs forfatterskap. Dette er bare et eksempel på Stridsbergs anvendelse av transtekstualitet, og en videre utforskning av dette vil finne sted i denne oppgavens senere analyse.

Som verk er *Drömfakulteten* også preget av å være en kollasj av en rekke tekstbroker. Kollasj stammer fra det franske ordet *coller* som i betydningen «å klistre, lime», og i denne sammenhengen vil man kunne si at romanen er preget av en kollasjteknikk, både form- og innholdsmessig. Formmessig kan man se dette gjennom sjangerblandingene til Stridsberg, nemlig hvordan *Drömfakultetens* struktur baserer seg på at bruddstykker av lyrikk og dramatikkk vekselvis gjør sin inntreden i romanen, noe som skaper forrykninger ved en tradisjonell romanstruktur. I tillegg plasserer også Stridsberg inn materiale som avisutklipp, sangtekster, politirapporter og høringer inn i romanen. Stridsbergs formgrep preger også det innholdsmessige og i neste kapittel skal jeg blant annet undersøke hvordan Stridsbergs klistring og kutting påvirker *Drömfakultetens* struktur og budskap.

#### **2.4 Metalepse og *mise en abyme***

Et annet begrep Genette anvender som er sentralt i den narrative analysen i denne oppgaven, er hans begrep om «metalepse». Metalepsen kjennetegnes ved dens overskridende natur på et narrativt plan. Genette beskriver det som: «the act that consists precisely of introducing into one situation, by means of a discourse, the knowledge of another situation (Genette 1980, 234). Det er flere eksempler på metaleptiske situasjoner i *Drömfakulteten*, mest synliggjort gjennom det Genette kaller narrativ metalepse, som direkte handler om innblanding av en ekstradiegetisk forteller i et diegetisk univers:

Any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse (as in Cortazar), produces an effect of strangeness that is either comical (when, as in Sterne or Diderot, it is presented in a joking tone) or fantastic. We will extend the term *narrative metalepsis* to all these transgressions (Genette 1980, 235).

Allerede fra det første tekstfragmentet i romanen synliggjøres denne inntrengingen fra fortelleren inn i det diegetiske universet ved at fortelleren «tänker mig att jag är där hos Valerie» (7) etter beskrivelser av politirapporten som kom ut etter Solanas' død.

Genettes behandling av metalepsens område blir kritisert av Dorrit Cohn i artikkelen «Metalepsis and Mise en Abyme» (Cohn, 2012). Cohn skriver at Genette ikke skiller mellom når metalepsen forekommer på et diskursivt nivå, og når den forekommer på et historienivå. Metalepsen på det diskursive nivået, som er det Genette etablerer, blir i følge Cohn «a kind of "figure": it consists in the habit of certain narrators interrupting the description of the routine actions of their characters by digressions; it results in a light-hearted and playful synchronization of the narration with the narrated events» (Cohn 2012, 105). Cohn argumenterer dermed for at Genettes begrepsliggjøring av metalepsen kun ser på dens funksjon som en komisk eller fantastisk inntreden på diskursnivå, og ikke undersøker rykningene som kan forekomme idet metalepsen forekommer på historienivå. Cohn navngir den førstnevnte metalepsen som ekstern, og den sistnevnte som intern, og det er forbindelsen mellom en intern metalepse og *mise en abyme* hun undersøker videre i denne artikkelen. Hun beskriver mer inngående forskjellen mellom de to i denne passasjen:

I call *exterior* all metalepsis that occurs between the extradiegetic level and the diegetic level – that is to say, between the narrator's universe and that of his or her story. [...] I call *interior* all metalepsis that occurs between two levels of the same story – that is to say, between a primary and secondary story, or between a secondary and tertiary story (Cohn 2012, 106).

Dette er relevant å se nærmere på i sammenheng med *Drömfakulteten*, da det nettopp forekommer interne metalepser flere steder i romanen, spesielt med tanke på forholdet mellom karakteren Berättaren og fortellerinstansens nærvær i historien. Videre forbinder Cohn den interne metalepsen med André Gides begrep om *mise en abyme*. *Mise en abyme* tar for seg grepet ved å ha en historie inne i en historie, der denne strukturen gjerne fordobles og inntar en form for uendelig speiling i sin fremtoning. I Brian McHales bok *Postmodernist Fiction* fra 1987 definerer han *mise en abyme* videre ut i fra tre kriterier: for det første må representasjonen som skal leses som en *mise en abyme* være en del av fortellingen, men den må befinne seg på et narrativt nivå som er under hovedfortellingen. McHales andre kriterie er at representasjonen må ligne på noe som eksisterer i den diegetiske verdenen vi har tilgang til, og til sist at dette «noe» må presenteres som fremtredende og kontinuerlig nok til

at man som leser er villig til å si at representasjonen reproducerer eller dupliserer den primære representasjonen som en helhet (McHale 1987, 124).

### **Kapittel 3 Narrativ analyse**

*Drömfakulteten* er delt inn i fem deler; «Bambiland», «Oceanerna», «Laborarieparken», «Fabriken», og «Love Valerie». Disse delene markerer tematisk ulike deler av Solanas' liv. I hver av disse delene er det flere kapitler, de fleste markert med overskrift som angir tid og sted. Mange av disse kapitlene har igjen ingresser som beskriver ulike samfunnsmessige endringer i Amerika på det bestemte tidspunktet. Eksempelvis: «Bristol Hotel, 17. april 1988. Sovjet och Amerika arbetar gemensamt för att rädda två valar som har strandat på en kust i Alaska» (163). Dette gir effekten av at de historiske hendelsene hele veien kontekstualiserer tiden Valeries beretning befinner seg i. I tekstene, markert med tid og sted, er det tre ulike narrative hovedspor som følges.

Det første, Bristol Hotel-narrativet er lagt til mellom 7.-25. april 1988, som utgjør Valerie Solanas' siste dager før hun dør inne på nevnte hotell. Dette narrative er i stor grad preget av seksjoner med dramatisk dialog mellom «Berättaren» og Valerie Solanas, samt hallusinatoriske sekvenser der Solanas påkaller og snakker med flere av de primære karakterene som opptrer i boken, nærmere bestemt Dorothy, Cosmogirl, Silkespojken og Sister White. Ved å inkludere Berättaren som en ekstern karakter, skaper Stridsberg allerede fra starten av romanen en dobbel fortellerstruktur som kompliserer fortellerens posisjon, og som gjør at denne posisjonen blir verdt å utforske videre i en narrativ sammenheng. Der fortellerinstansen i romanen setter store preg på skildringene av Valeries tanker og følelser og alle omstendighetene rundt henne, opptrer Berättaren kun gjennom dialogisk tekst i konvensjonell tid (tidsløpet 7.-25.april 1988). Berättaren blir en som er i dialog med Valerie og som kontekstualiserer og utforsker situasjonen, som nærmere bestemt er Valeries dødsleie og hennes ettermæle. Tonen dem i mellom blir ved flere anledninger opphetet, da Berättarens ønske om å få svar på alt hun lurer på, irriterer Valerie. I en av disse dialogene svarer for eksempel Valerie Berättaren slik: «Om du vill föreläsa om mitt liv så kanske jag är fel person. Jag är inte särskilt intresserad. Jag fuckade upp allt, det är svaret på samtliga dina frågor» (213).

Det andre narrative sporet i boken følger rettsaken mot Valerie Solanas etter mordforsøket på Andy Warhol, samt den påfølgende innleggelsen på Elmhurst Psychiatric Hospital. Dette sporet utgjør tidsrommet mellom 1968-1969, og vil i denne oppgaven primært bli sett i sammenheng med det siste narrative sporet som følger Valerie mer eller mindre kronologisk fra hun vokser opp i Ventor i 1945, til etterdønningene av hennes mordforsøk på Andy Warhol i 1968. Disse tre narrative sporene går vekselvis gjennom alle de fem delene av romanen. Denne komplekse oppbygningen resulterer i at man som leser blir eksponert for stor variasjon i narrativ tid. Eksempelvis begynner *Drömfakulteten* allerede i parateksten (som det straks vil returneres til) med at Valerie Solanas har omkommet på Bristol Hotel. Videre beveger vi oss inn i det første møtet mellom Berättaren og Valerie, der sentrale bikaarakterer som Cosmogirl og Silkespojken blir nevnt. Dette møtet er den eneste av samtalene mellom Berättaren og Valerie som ikke er markert med tid og sted. Neste kapittel er markert med tid («New York Magazine, 25. april 1991») på dagen tre år etter at Valerie har avgått med døden. Det er en dramatisk dialog mellom hennes mor Dorothy, og en reporter fra New York Magazine, som i likhet med de fleste andre offisielle instanser i boka bare er markert i sceneanvisningen som korporasjonen han kommer fra, Dorothy snakker med New York Magazine. Dette stadige skiftet i narrativ tid skaper en nerve i beretningen om Solanas. Skiftet tydeliggjør det deterministiske aspektet ved hennes skjebne, nemlig at det finnes ingen annen utgang på hennes liv, selv om fortelleren ved flere anledninger ytrer et håp om en annen, lykkeligere beretning om Valerie Solanas.

Gjennomgående i romanen dukker det også opp intertekstuelle sekvenser. Det er spesielt teksten *SCUM Manifest*, skrevet av Valerie Solanas (og oversatt til svensk av Sara Stridsberg i 2003) som jevnlig dukker opp i ulike former i teksten. Forordet som Stridsberg har skrevet i forbindelse med nevnte utgivelse, vil stå sentralt i utlegningen om *Drömfakultetens* intertekstualitet, da det som allerede antydnet er flere elementer som repeteres i romanen. Intertekstualiteten i romanen vil også være sentral i forbindelse med utforskningen av bokens narrative struktur ettersom den er med på å skape et nettverk av referanser til andre kvinneskjebner i romanen.

Videre er det også seks sekvenser som skiller seg fra de tre hovedlinjene som *Drömfakulteten* følger, som jeg velger å definere som «Alfabetpassasjene». Disse tekstpassasjene skiller seg fra de andre tekstfragmentene ved å være dialogiske og strukturert ut i fra utsigelsespunktene A til Z, altså det engelske alfabetet. Som nevnt i utlegningen om temporalitet, er disse

passasjene akroniske, og selv stemmene noen ganger snakker sammen, fremstår de primært som fristilte stemmer som tar opp i seg og kontekstualiserer ulike elementer fra romanen. Disse fragmentene har også en poetisk karakter i deres innhold. De fem første sekvensene er markert ved tematisk relevante kategorier: «Berättarna», «Arkitekterna», «Psykoanalytikerna», «Parasiterna» og «Presidenterna». Stemmene snakker fristilt fra karakterene om språklige konstruksjoner og fortellinger, men ser også på populærkultur og politiske aspekter ved tema som likestillingskamp, psykoanalyse og presidenter i Amerika.

Et eksempel på hvordan populærkulturen både infiltrerer og hekter seg på fortellingen om Valerie, er hvordan en stemme i «Berättarna» sekvensen anvender den mye brukte besjelingen: «en ökens ensamhet» (57). I denne sammenhengen referer ikke til den mye brukte tropen til Valeries tilstand, men til Marilyn (Monroe) og innspillingen av hennes siste film, «The Misfits», i ørkenen med hester. «Hon förstod aldrig vad som stod i manuskriptet, hon kunde aldrig minnas sina repliker.[...] Valerie. Marilyn. Roslyn. Ulrike. Sylvia. Dorothy. Cosmogirl. Et slags galet geni» (57–58). Her trekkes og vikles ulike populærkulturelle kvinneskjebner sammen i et stemmehav som Berättarna kobler til et større landskap.

I «Arkitekterna» sammenstiller Stridsberg primært utsagn og refleksjoner rundt oppbygningen og strukturering av tekst og samfunn: «A. Kroppen är en del av byggnaden. Byggnader skapar människor. Kroppen, ytan, Amerika [...] Jag fastnar min uppmärksamhet vid ytan. Vid texten. All text är fiktion» (102). Noe av det som skaper en forskjell og bevegelse i disse betraktningene, er måten de stilmessig skiller seg fra andre modi i boken. De eneste andre gangene førsteperson entall opptrer i romanen, er ved Valeries lange gjenfortellingssekvenser. Men ved at disse tekstene er skrevet i dramatisk dialog med alfabetet som utsigelsespunkt, er det stadig en distanse i dem på grunn av mangfoldet i stemmene. Suffragetter og prostituerte, Daddy's Girls og psykoanalytikere snakker om hverandre i disse tekstene.

Det siste av alfabetene, «På andra sidan alfabetet», skiller seg fra de andre passasjene ved å være mer enhetlig. Alfabetet opptrer som en manual i håndtering av en døende, brutt opp gjennom inndelingen av replikker i alfabetformen:

S: Rör vid den döende, tala med henne, snart är hon borta.

T: Det sista som kommer att hända är att hennes hjärta slutar slå, att andningen upphör (347).

«På andra sidan alfabetet» er den eneste av alfabetene som kommer etter et annet alfabet i samme del av boken, og utgjør en mer enhetlig stemme. Stemmene i passasjen gjentar til stadighet viktigheten av at «döende bör inte lämnas ensam» (345). Nettopp fordi at man som leser vet at Valerie egentlig døde alene, oppleves passasjen som veldig sterk. Det betryggende i sammenheng med *Drömfakultetens* fortelling om Valerie, er at Berättaren ikke lar henne være alene. Tematiseringen av pleie for den døende skaper en bevegelse tilbake til *Drömfakultetens* begynnelse og dens paratekst, der politirapporten etter Solanas' død viser til at hun døde alene, og ikke ble funnet før etter flere dager med forråtnelse. Flere nøkkelementer i romanen har et anslag i parateksten, og før jeg foretar en dypere og mer strukturert narrativ analyse av *Drömfakulteten*, vil jeg se nærmere på disse elementene.

### 3.1 Paratekst

Stridsberg har valgt å legge innholdsfortegnelsen, samt et etterord tilegnet beboerne på Bristol Hotel sist i boken, og dermed består parateksten i begynnelsen av romanen av det følgende: en kolofonside, et sitat fra den amerikanske poeten Claudia Rankine, samt en side med tekst. Det er primært kolofonsiden og det ene tekstfragmentet som jeg ser nærmere på i denne passasjen om paratekst.

På kolofonsiden har Stridsberg skissert hvordan man som leser skal forholde seg til det at hun har skrevet om den biofaktiske Valerie Solanas. For *Drömfakulteten* «år inte en biografi utan en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanskan Valerie Solanas liv och verk» (4). Videre presiserer Stridsberg at romanen ikke er tro mot de få kjente fakta som finnes om Solanas, og at «alla personer som förekommer i romanen måste därför betraktas som fiktiva, även Valerie Solanas» (ibid.). Stridsberg refererer allerede i det første tekstfragmentet til en politirapport som ble skrevet etter Solanas' død, og dette skaper en umiddelbar ambiguitet rundt hennes bruk av intertekstuel material og faktamaterial. Har Stridsberg hatt tilgang til politirapporten, eller har hun diktet den opp? Er det et materiale som hun er tro mot? Når Stridsberg bruker tid på å presisere det fiktive aspektet ved karakterene og romanen, skapes også en trang hos leseren til å søke intertekstuel etter hva som er sant, hva som er endret på, og hva som er utelatt.

Sitatet fra Claudia Rankine som Stridsberg inkluderer i parateksten, «Hope was never a thing with feathers», er en negasjon av Emily Dickinsons dikt «Hope is the thing with feathers» og

er dermed med på å sette opp tematikker knyttet til håpløshet, negasjon, og den påkaller også oppmerksomhet mot Stridsbergs intertekstuelle arbeid med sitt heterogene materiale. Sitatet fra Claudia Rankine stammer fra den essayistiske poesisamlingen *Don't Let Me Be Lonely* fra 2004, og er i samsvar med resten av Rankines forfatterskap både politisk og personlig, med egne biografiske erfaringer og andres. *Don't Let Me Be Lonely* utforsker blant annet USA som samfunn etter 11. september, og Rankine skriver direkte til Dickinson i utdraget som Stridsberg har valgt seg ut:

Or, as there are billions of lives, my sadness is alive alongside the recognition that billions of lives never mattered. I write this without breaking my heart, without bursting into anything. Perhaps this is the real source of my sadness. Or, perhaps, Emily Dickinson, my love, hope was never a thing with feathers (Rankine 2004, 23).

Mye av Rankines tristhet og frustrasjon munner ut i en kritikk av det vestlige samfunnets behandling av svarthet i en politisk og kulturell kontekst. Uten nødvendigvis å sidestille Valerie Solanas' skjebne med en slik strukturell undertrykkelse, så leser jeg inn en samme type håpløshet i Stridsbergs fantasi om Solanas. For uansett måten Stridsberg skriver seg inn i livet til Solanas på, så kommer hun til å dø alene på Tenderloin Hotel i 1988, som en type kvinne samtiden ikke hadde plass til.<sup>3</sup>

### **3.1.1 «Jag tänker mig att jag är där hos Valerie»**

Stridsberg starter sin litterære fantasi om Valerie Solanas der historien slutter, nemlig ved hennes død på et hotellrom på Bristol Hotel i april 1988. Denne første tekstpassasjen står fristilt fra kapittelinnstillingen, og flere av de narrative elementene som gir romanen dens særpreg kommer frem allerede her. Det første avsnittet er i nåtid og introduserer tid og sted: Vi befinner oss inne på et hotellrom i Tenderloin District i San Francisco. Valerie Solanas ligger og dør «på en smutsig madrass och nedkissade lakan» (upag.). Videre panoreres det til utsiden av vinduet: det «blinkar rosa neonskyltar och porrmusiken arbetar dag och natt» (ibid). Dette avsnittet i nåtid har ikke en klar fortellerstemme, det fortøner seg snarere som et deskriptivt blikk fra en tilstedeværende i Solanas' dødsstund. Med unntak av adjektivsbruken i beskrivelsen av Solanas' umiddelbare omgivelser «smutsig, nedkissade», er det eneste litterære virkemiddelet som brukes personifiseringen av pornomusikken. Mange av elementene som nevnes i dette åpningsavsnittet vil bli repetert i ulike former gjennom store deler av romanen. Stridsbergs repetitive anvendelse av åsteder, motiver og enkeltsetninger tydeliggjøres i dette avsnittet, som begynner med et blikk inn Valeries hotellvindu og videre

beskrives fra flere vinkler, og ender med Berättarens gjentakende: «Jag tänker mig». Hotellrommet på Bristol hotell vil være et av primærstedene som går igjen i romanen, ellers introduseres elementer som dekomposisjon og Valeries sølvkappe, som har beskyttet henne mot verden før hun døde. Noe av det som gjør Stridsbergs bruk av litterære virkemidler som repetisjon så interessant, er at selv i et avsnitt som bokens første, vil de samme elementene bli plukket opp, bli vridd på, åpnet opp og gjenfortalt av andre narrative stemmer på ulike steder gjennom hele romanen. Dermed skapes dynamiske poetiske troper som henger igjen etter endt lesning.

I andre avsnitt befinner man seg som leser i en annen temporalitet. Der første avsnitt beskriver rommet der Solanas dør, som om man er der til stede med henne, tolkes andre avsnitt gjennom en fortellerinstans som har lest politirapporten, skrevet etter hennes død. Man kan se dette som starten på primærnarrativet og da med en ekstradiegetisk forteller. I dette andre avsnittet brukes igjen repetisjon som virkemiddel; de fleste setningene refererer til politirapporten: «I polisrapporten står det att...[...] Det står att... [...] I polisrapporten står också att...» (upag.). Disse gjentakelsene skaper en distanse i fortellerens tone, som brytes ett sted, etter opplysningen om at den døde ble funnet knelende ved sengen. I parentes spør fortelleren seg «(har hon försökt ta sig upp i sängen? har hon gråtit?)» (ibid.). Allerede i fortellerens sparsommelige innblanding, ser en dermed tydelige tegn på omsorgsfull lesning av Solanas.

Denne første inntreden av fortellerens stemme etablerer seg videre i det tredje avsnittet, der fortelleren skriver seg inn i første person entall gjennom repetisjonen «Jag tänker mig». Slik oppstår det en bevegelse hos fortelleren fra å lese politirapporten til å forestille seg å være der hos Valerie under hennes siste dager: «Jag tänker mig att jag är där hos Valerie» (ibid.). Man kan lese denne enden av parateksten som en introduksjon av en rammefortelling, der den ekstradiegetiske fortelleren tenker seg inn i livet til Valerie Solanas. Likevel vil man se at Stridsberg allerede i den første tekstpassasjen i romanen, en dramatisk dialog mellom «Berättaren» og «Valerie», rokker ved en tradisjonell fortellerstruktur og et konvensjonelt narrativ. Stridsberg skaper i løpet av de første sidene av *Drömfakulteten* en ambiguitet og usikkerhet omkring tekstlig materiale, fortellerposisjoner og distanse i tid og rom. I et forsøk på å rede ut om disse forholdene, mener jeg at det vil være fruktbart å anvende Gérard Genettes narrative teori, for slik å kunne klassifisere og undersøke den komplekse narrative strukturen i Stridsbergs *Drömfakulteten* og dermed muliggjøre en grundig nærlesning.



## 3.2 Analyse av *Drömfakultetens* historie, diskurs og narrasjon

### 3.2.1 Historie i *Drömfakulteten*

Når en påfører Genettes tredeling av narrativ i historie, diskurs og narrasjon på Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*, er det flere hensyn å ta med tanke på at romanen har en kompleks og fragmentert struktur. Problematiske aspekter i denne sammenhengen, vil bli gjennomgått der det vil være aktuelt. I denne sammenhengen vil vår oppgave bli å redegjøre for måten de tre delene samhandler med hverandre.

Historiebegrepet omfatter det narrative forløpet i en tekst, og i *Drömfakulteten* begynner det med hvordan forteller-jeget fabulerer rundt hvordan Valerie Solanas hadde det på sitt dødsleie, og fortelleren tenker seg at hun er der sammen med henne. I samtaler med karakteren Berättaren, og hallusinasjoner som involverer viktige karakterer fra livet til Solanas, får man et innblikk i hvordan Valeries tilstand gradvis forverres gjennom de tre siste ukene av hennes liv. Resten av det narrative innholdet tar utgangspunkt i dette, ved at Solanas' liv retrospektivt utforskes fra dødsleiet, med fem ulike hovednedslag i Solanas' historie. Det starter med hennes barndom i ørkenen med sin mor, Dorothy, og fortsetter med hennes ungdomsår ved stranden i Alligator Reef, hvor Silkespojken er hennes nærmeste venn. Videre beveger man seg til universitetet i Maryland og Valeries karriere som student, der hun videreutvikler sine egne ambisjoner om å bli forsker og forfatter, og finner frem til et radikalt fellesskap med medstudenten Cosmogirl. Det fjerde nedslaget i Solanas' liv er hennes tid i New York, der hun blir kjent med Andy Warhol og går sakte men sikkert fra å være optimistisk på egne vegne til å utføre handlingen som avgjør resten av hennes liv, nemlig å skyte Andy Warhol. Det siste nedslaget i Valeries liv før dødsleiet, er hennes tid på Elmhurst Psychiatric Clinic, hvor hun er innlagt i etterkant av drapsforsøket på Warhol. Her er det først Dr Ruth Cooper som er hennes samarbeidspartner, etterfulgt senere i romanen av den litt mindre utbroderte karakteren, Sister White. Forløpet i historien er følgelig en kronologisk rekonstruksjon av hva det er som fortelles i romanen, og samsvarer ikke med rekkefølgen av hendelsene i diskursen.

### 3.2.2 Diskurs i *Drömfakulteten*

Diskurs er følgelig det aspektet av narrativet som forholder seg til det faktiske tekstmaterialet, og i min lesning av *Drömfakulteten*, vil det spesielt være relevant å se nærmere på hvordan Stridsberg anvender brudd i tidskronologien i romanen og følgelig hvordan de ulike stemmene fra forskjellige kronologier glir inn i hverandre i teksten. Jeg vil også undersøke på hvilke måter *Drömfakultetens* strukturering av tekst avviker fra en mer klassisk romantradisjon og hva dette gjør med min lesning.

*Drömfakultetens* diskurs preges av å være en oppstykkning av narrativ tid. Dette grepet opptrer gjennomgående i romanen, men kan eksemplifiseres gjennom elleve sider og tre kapitler i starten av teksten. Først er vi på «BRISTOL HOTEL, 7 APRIL 1988, NÅGRA VECKOR FÖRE SLUTET» (21), der Valerie i en «svidande illaluktande flod av ensamhet» (ibid) påkaller sin mor, Dorothy, for å være der med henne mens hun sakte, men sikkert dør. Før Dorothy tilkjennegir seg i en form for hallusinasjon, fortelles det om en pikniktur ved elven som Valerie var med på da hun var barn, som altså er en analepse. Analepsen er et grep som Stridsberg anvender gjennom store deler av romanen, noe som er med på å vanskeliggjøre en tradisjonell analyse av narrativ tid ved hjelp av klare tidsmarkører. I mer tradisjonelle narrative tekster vil det ofte være tidsmarkører som enten er markerte, som for eksempel «for tre dager siden», eller tidsmarkører som er skrevet inn i ettertid til nåtidssituasjonen. Slik kan vi vanligvis fastslå hvor stor amplityden er i anakronien, men også hvorvidt det er et tilbakeblikk eller eventuelt frampek teksten inneholder. I *Drömfakulteten* vanskeliggjøres denne avklaringen fordi brorparten av tekstmaterialet som blir formidlet av fortelleren, er skrevet i presens. Et eksempel finner vi i dette tilbakeblikket: «du springer under silverlönarna och har den vita klänningen igen, den som egentligen är för tunn och för barnslig» (22). Det er tydelig en analepse, til tross for nåtidsbruken. Teksten har noen få tidsmarkører som tydeliggjør at det er snakk om Valerie som barn: «och när du tänker på det nu är Dorothys ansikte över alla trädskronorna» (ibid).

Etter en dramatisk dialog mellom Dorothy og Valerie, forsetter beretningen om dagen ved floden. Det kommer frem av teksten at dette egentlig er fortellingen om første gang Louis forgriper seg på Valerie: «det överkligt starka ljuset fungerar som ett mörker när du berättar det långt senare för Cosmogirl: *det var ett mörker, det kom när jag skulle fylla sju. Vi var på picknick vid floden*» (25). På den etterfølgende siden befinner man seg ikke lenger verken i Vantor eller på Bristol Hotel, men i «MANHATTAN CRIMINAL COURT, NEW YORK, 3.

JUNI 1968 HÅKTNINGSFÖRHANDLING, PÅ NATTEN». Denne sekvensen er primært en dramatisk dialog mellom Valerie og Manhattan Criminal Court, men foregriper altså allerede etterdønningene av det store vendingspunktet i Valeries liv, nemlig hennes mordforsøk på Andy Warhol:

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Minns du varför du sköt Andy Warhol?

VALERIE: Jag minns tyvärr oftast lite mer än jag behöver. Och i det här fallet var det någon som hade för mycket kontroll över mitt liv och det hade jag, för att ta den kortare versionen, lite svårt att vänja mig vid.

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Varför sköt du Andy Warhol?

VALERIE: 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 (27).

Igjen kan en merke seg hvordan både primærkarakterer og primærhendelser i Valeries historie allerede foregripes fra første stund i romanen. Begge de gjengitte replikkene fra Valerie repeteres delvis eller i sin helhet flerfoldige ganger senere i fortellingen. Dette kan tidvis virke forstyrrende, nettopp fordi at en som leser ikke har en nødvendig bakgrunn for eller kunnskap om hendelsene og karakterene som blir nevnt. I denne utlegningen kan det være interessant å plukke opp hva Aaslestad skriver om prolepser, altså anakronier som griper inn i fremtiden: «At det jevnt over finnes mindre hyppig bruk av prolepser enn av analepser, har blant annet blitt forklart med at romantradisjonen er opptatt av å skape spenning. Hendelsene må ikke foregripes i for sterk grad» (1999, 51).

I *Drömfakulteten* foregripes ikke bare hendelsene, de blir forsterket og fordoblet. De mest skjebnesvangre øyeblikkene i Valeries liv har allerede blitt hintet til eller fortalt om i en eller annen tidslinje i bokens første tretti sider, og vil bli repetert flerfoldige ganger i løpet av romanens løp, både gjennom gjenfortellinger av episoder, men også i motivbruk. Stridsberg anvender seg ofte av denne repetitive frekvensformen. Av dette kan man trekke ut at det er tydelig *Drömfakulteten* avviker fra en klassisk romantradisjon med tanke på spenningsoppbygning og narrativ tid.

I utlegningen om *Drömfakultetens* historie, kunne historien om Valerie Solanas ha vært en form for klassisk retrospektiv fortelling der en karakter ser tilbake på sitt liv, og der det eneste

forstyrrende aspektet var karakteren Berättaren, skrevet inn på dødsleiet med henne. Men når en går inn og analyserer hvordan Stridsberg skriver om livet til Solanas, ser en med en gang effekten av forstyrrelsene som den litterære fantasien om Valerie Solanas forårsaker. Den forhenværende scenen med Manhattan Criminal Court er en analepse, dersom en tenker seg at nåtidsøyeblikket i *Drömfakulteten* er dødsleiet til Valerie i 1988. Men møtet i retten fremstår i større grad som en foregripelse inn i de viktigste elementene om historien til Valerie som ikke enda har blitt fortalt, og er dermed en lengre prolepse som befinner seg inni en analepse. Denne stilen tydeliggjør at det ikke nødvendigvis er spenningen i handlingsforløpet «hva skjedde egentlig med Valerie Solanas» som er Stridsbergs formål, men snarere at det er noe annet hun ønsker å undersøke. Spørsmålet om hvorfor Valerie skjøt Andy Warhol er noe av det som romanen muligens utforsker mest inngående. Hvis hun ikke hadde gjort det, hadde en lykkelig slutt vært mulig for henne?

Etter at dialogen mellom Manhattan Criminal Court og Valerie avsluttes for denne gang, er vi på side 29 over i «VENTOR, GEORGIA, SOMMAREN 1945 MÄNNEN ÄR TILLBAKA I FABRIKERNÄ EFTER KRIGET», og er dermed tilstede i begynnelsen av beretningen om Valerie. Det kommer frem at Valerie nå er ni år gammel, og at det har gått to år siden mørket som kom da hun fylte sju nede ved elvebredden. Louis er enda i livet hennes, og er viktig for Dorotheys velvære: «Så länge Louis är kvar är hon lycklig och beskäftig och övertygad om att hon ska lyckas med att odla solrosor och luktärter» (29). Dorotheys avhengighet av Louis tydeliggjøres i denne sekvensen, som også er fortellingen om den siste gangen Louis voldtar Valerie før han pakker sakene sine og forsvinner fra livene deres.

Et interessant grep som tydeliggjøres flere steder i romanen, er måten Stridsbergs fortellerinstans skaper små pauser i fortellingens tid, noe som forsterkes gjennom den utstrakte bruken av scene ellers i avsnittene. I alle de tre avsnittene er det rytmevariasjoner som er typiske for *Drömfakulteten*, der alle tre har vekslinger mellom scene og pause. Hvis en analyserer disse tre kapitlene videre som en helhet, vil en dermed se at det er svært store variasjoner i tidskronologi og faktiske rom som karakterene befinner seg i. Det første kapitlet er tidfestet til 1988, men har en analepse til Valeries barndom i 1943, som blir utløst av Valeries tilstand: «Allt du vill är att hålla dig kvar i rummet och inte falla genom mörkret och inte genom lukten av skog och sockerdricka och stillastående flodvatten» (21). I det neste kapitlet befinner vi oss i en rettsal i 1968, og med unntak av fortellerens beskrivelse av hvordan Valerie føler seg der inne, er kapitlet skrevet ut som en scene, altså en rytmevariasjon

der historiens tid og fortellingens tid er helt lik. Når man i neste kapittel blir dratt tilbake til Valeries barndom og 1945, så er informasjonen som allerede er gitt tidligere med på å styre tolkningen av det senere materialet. I passasjen fra Valeries barndom finner vi også en analeptisk prolepse om Valeries opplevelse av Louis' voldtekt, som er markert ved at fortelleren skriver at «du berättar det senare för Cosmogirl» (32).

Dette er et godt eksempel på hvordan Stridsbergs spill med tidskronologi manifesterer seg gjennom passasjene, for ved fortellerens kontekstualiserende «Du berättar det sedan för...» skapes det en tidsforstyrrelse som likevel er forankret i en samtale. Dette er tekster som ofte er fullendte, der Valerie forteller sentrale skikkelser fra sitt liv om sine tidligere opplevelser. Passasjene forekommer forøvrig på flere punkter i romanen, men primært i narrativet som følger Valeries liv. Fortellerstemmen i romanen beskriver sjeldent de vanskeligste øyeblikkene i Valeries liv direkte, men skildrer dem heller gjennom hennes omgivelser. Derfor skiller disse passasjene seg fortellerteknisk svært mye fra det øvrige språket i romanen ved å ha en så direkte tone. Innholdet i passasjene omhandler primært ulike aspekter av hennes fars voldtekt av henne som barn, og som oftest er det Cosmogirl berettelsen er henvendt til. Mot slutten av romanen er det riktignok også beskrivelser som er henvendt til Sister White, og som omhandler tiden med Andy Warhol. Resultatet av disse passasjene er at de mest skjellsettende øyeblikkene i Valeries liv allerede har blitt gjenfortalt med visse variasjoner fra begynnelsen av romanen og blir slik befestet som viktige. Hvilke konsekvenser denne formen for repetisjon av beretninger skaper, vil vi komme nærmere inn på senere i oppgaven.

Du berättar det sedan för Cosmogirl:

*Det var inget särskilt, det var bara att Louis brukade våldta mig i hammocken när Dorothy hade åkt in till stan och träd Kronorna flöt omkring på natthimlen och hammocken skrek och gjorde motstånd under honom...* (Stridsberg 2006, 32)

Som allerede nevnt, er det tre narrative hovedlinjer som går inn i hverandre i *Drömfakulteten*, og det dukker til stadighet opp tidsforstyrrelser mellom disse tre. Cosmogirl, som er en av de sentrale karakterene i romanen, blir ikke formelt introdusert i riktig tidslinje før på side 159, men har vært en mottaker av flere av Valeries historier frem til det nåværende punktet. Passasjen tydeliggjør Stridsbergs spill med tidskronologi, ved at hun først skildrer omgivelsene rundt voldtekten av Valerie i en Vektor-nåtid (*efteråt röker han en cigarett och tittar på röken som blandas med natten*), for så umiddelbart gå over i en prolepse i en

fremtidig tidslinje (*du berättar det sedan..*) og i denne fremtiden forekommer Valeries monolog som et tilbakeblikk til nåtiden som leseren egentlig befinner seg i: (*det var bara att Louis...*). Dette er et av flere virkemidler som Stridsberg anvender som skaper forstyrrelser i narrativet, og som bygger opp fortellingen om Valerie Solanas som en søken. Noe som også er verdt å merke seg er fortellerens vegring mot å skrive direkte at Valerie blir voldtatt. Hendelsen omskrives, slik at det heller fokuseres på bevegelsen i naturmotivene rundt henne, i tretoppene, gjørmen, i det mørke vannet. Den truende naturen skaper en kontrast mot den tynne hvite, barnlige kjolen hun har på seg og sigarettene som Louis røyker etterpå. Fortelleren lader slik landskapet rundt Valerie affektivt, og repeterer disse motivene igjen og igjen.

### **3.2.3 Narrasjon i *Drömfakulteten***

Når vi skal undersøke *Drömfakultetens* narrasjon, vil det være snakk om å se på hvilke måter diskursen, altså teksten, blir kommunisert gjennom en fortellerinstans. *Drömfakultetens* fortellerinstans er spesielt interessant å undersøke nærmere fordi Stridsberg benytter seg av mangfoldige litterære grep som bevisstgjør leseren på narrasjonens konstruerte tilstedeværelse i romanen. I Aaslestads innføring i narratologi ser han på to momenter i forhold til narrasjon som er relevante i denne konteksten. For det første er det sentralt å se på i hvilken tid fortelleren selv skriver i, og for det andre hvilket hierarkisk forhold det er mellom historien som fortelles og fortellerinstansen (Aaslestad 1999, 110).

Det er generelt sett et komplekst og paradoksalt spill med fortellerinstansens tid i *Drömfakulteten*. Helt fra rammefortellingens begynnelse skapes det et komplekst bånd mellom fortellerens tid og Valeries tid. Aller først i romanen befinner vi oss i en udefinert fremtid der fortellerens opplevelse av å lese politirapporten som beskriver Valeries ensomme død, får henne til å manifestere seg tilbake til før disse hendelsene har inntruffet. Innledningen kan dermed leses som en klassisk rammefortelling kjent fra for eksempel myter eller eventyr. Men på grunn av Stridsbergs hyppige anvendelse av presens i fortellersituasjonen, blir tiden i romanen vanskelig å definere. For selv om de tre siste ukene av Valeries liv på Bristol Hotel kan leses som nullpunktet i fortellingen, slik at resten av beretningen om Valeries liv blir en etterstilt narrasjon, så siver både fortiden og fremtiden inn i Bristol Hotel-fortellingen og i fortellingen om Valeries liv. Valerie som barn, Valerie som lepestiftregjerende aktivist sammen med Cosmogirl, Valerie med sølvkappen og Valerie som dør eksisterer nærmest parallelt på grunn av de fortellergrepene som Stridsberg foretar seg.

Fortellerinstansen er også tilstedeværende i Valeries siste uker, samtidig som hun innehar et perspektiv som er i vår fremtid. Dette vanskeliggjør for eksempel også det å kalle narrasjonen for simultannarrasjon til tross for hyppig nåtidsbruk og scener. Som i øyeblikket da Valerie skyter Andy Warhol og fortelleren forsøker overbevise henne om å gå derfra:

*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. Om några år flyttar kvinnorörelsen in på universiteten [...] Det kommer att växa fram en radikal kvinnorörelse och en radikal sexualpolitik. Det kommer att finnas plats för dig där, Valerie. Den nya tiden kommer att vara din tid (327).*

I dette utdraget kommer det paradoksale i fortellerinstansens innskrivning i Valeries liv og i tidsperspektivet i boken veldig klart frem, nettopp fordi både leseren og fortelleren vet at Valerie kommer til å skyte Andy Warhol, det kommer aldri til å være en plass for henne i fremtiden, i denne romanen kommer hun til å dø på Bristol Hotel i april 1988, slik hun gjorde i virkeligheten, det har *Drömfakulteten* latt leseren få vite fra første stund.

Det er også verdt å merke seg at den tidligere omtalte tiltaleformen «du» som fortellerinstansen benytter seg svært mye av, er en tiltalingsform svært mye brukt i lyrikken. Valerie tiltales av fortelleren gjennom apostrofen, som Janns & Refsum i *Lyrikkens liv* definerer som «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» (2005, 24). Denne hypotetiske henvendelsen til Valerie er enda et eksempel på Stridsbergs anvendelse av klassiske stilgrep (her fra lyrikken) men plassert inn som et gjennomgående fortellerteknisk grep i en roman. Å anvende apostrofen i så stor grad blir dermed også med på å befeste den nærmest ubehagelige tette fokaliseringen på karakteren Valerie, som Nora Simonhjell så treffende beskriver: «Romanen er ein slags parasitt på det levde livet» (2007, 58). Det som blir interessant i forbindelse med nærheten i narrasjonen i *Drömfakulteten*, er hvordan Stridsberg også inkluderer en døende Valerie som i stor grad motsetter seg prosjektet til Berättaren, som vi kan lese som en fysisk manifestasjon av fortellerinstansen. I denne sammenhengen blir nærheten leseren opplever i fortellersituasjonen destabilisert og narrasjonsprosessen blir synliggjort, som her i en av de dramatiske dialogene mellom de to:

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)

Denne synliggjøringen av narrasjonens funksjoner i *Drömfakultetet* skaper også et metafiksjonelt paradoks som Birgit Neumann og Ansgar Nünning skriver om i kapitlet «Metanarration and Metafiction» som befinner seg i *Handbook of Narratology* fra 2009: «Metafictional strategies therefore often produce a hermeneutic paradox: readers are forced to acknowledge the fictional status of the narrative, while at the same time they become co-creators of its meanings» (Neumann & Nünning 2009, 206). Gang på gang minner Stridsberg leseren på at den drivende beretningen om Valerie også er en konstruksjon gjennom diskusjonene mellom Valerie og Berättaren.

Som allerede nevnt, preges altså tonen i romanen i stor grad av et mangfold av fortellerteknikker, temporaliteter og stemmer, litterære grep som alle er med på å destabilisere og synliggjøre narrasjonen. Stridsbergs anvendelser av dramatiske dialoger, poetiske sekvenser, fortellerstemmen som har kontakt med Valeries indre, alfabetene og stadige referanser til amerikansk samfunn og populærkultur, skaper et vev av ulike inntrykk som sammen former Stridsbergs portrett av Valerie Solanas. Det gjør det naturlig å kartlegge videre hva *Drömfakultetens* både form- og innholdsmessige svært heterogene struktur gjør med leseropplevelsen. Men først skal jeg se nærmere på fortellerstemmene i romanen.

### **3.3 Det finns en berättelse – om fortellerstemmen(e) i *Drömfakulteten***

I dette delkapitlet kommer jeg til å se nærmere på fortellerstemmen(e)s posisjonering i *Drömfakulteten*. Jeg kommer først til å utforske videre den ekstradiegetiske fortellerens posisjonering i forbindelse med beretningen om Valerie både i frekvens og persepsjon, for så å se på kursivpassasjene plassering i forhold til narrativet. Til sist vil jeg analysere relasjonen mellom Berättaren og Valerie, hvor jeg også kommer til å gå i dialog med masteroppgaven til Sandra Theting Aarstrand og hennes utlegning om forbindelsen mellom Berättaren og den ekstradiegetiske fortelleren.



### *Ekstradiegetisk fortellers posisjonering*

Gjennom flere eksempler hittil i oppgaven har det blitt avklart at den ekstradiegetiske fortelleren har en svært tett posisjonering på Valeries beretning. Dette synliggjøres blant annet gjennom den nærværsskapende presensformen, og innsikten fortelleren har i Valeries følelsesliv, eksemplifisert her ved en episode fra når Valerie er på vei tilbake til Maryland etter at Cosmogirl har tatt livet av seg: «Du gråter inte eftersom du är rädd för att gråta och eftersom du är rädd för att gråta så att någon ser dig och eftersom du är koncentrerad på landskapet och himlen utanför och vattenmassorna som är på väg att störta in i tåget för att dränka dig» (264). I dette eksempelet ser man for det første at fortelleren har tilgang til Valeries følelsesliv all den tid fortelleren vet at Valerie ikke vil bli sett gråtende av andre, selv om hun er trist. Det andre som denne sekvensen peker på, er hvordan det i stor grad er den ekstradiegetiske fortelleren som konstituerer *Drömfakultetens* repetitive frekvensform i beskrivelsene av Valerie og omgivelsene rundt henne.

Variasjoner av motivet med vannmasser og vann generelt er repetert flerfoldige ganger i løpet av romanen, både i forbindelse med håp for fremtiden, men også i forbindelse med undergang og drukningsmotiv. Havet kan for eksempel figurere som håp, slik det gjør når Dorothy og Valerie forlater ørkenen og drar til Alligator Reef for å komme vekk fra minnene om Louis. Strandlandskapet har en narrativ funksjon som en flukt fra ørkenen, men fortellerens poetiske billedbruk henter til havets ambiguitet og forbindelse med døden: «Havet slår omkring er, orden drunknar i vågorna och det vita, bländande ljuset övergår i något dovt» (77). Havets truende karakter kommer ofte frem gjennom ulike beskrivelser av det å befinne seg under vann, men det ligger også antydninger til en fremtid i denne beskrivelsen.

I en beskrivelse tidlig i boken, ser Valerie for seg ulike «undervattensdrömmar om en framtid för Valerie någon annanstans» (29), men når Silkespojken har dødd en drukningsdød, forfølger han Valerie med sin «lilla osäkra fladdrande undervattensröst» (147). Denne stadige repetisjonen av vannmotivet i ulike sammenhenger er et eksempel på hvordan fortelleren bruker repetisjon som grep. Havet som poetisk bilde vil jeg analysere nærmere i neste kapittel. Her er det snakk om repetisjon av motiv, men det er flere episoder fra Valeries liv som er preget av en repetitiv frekvensform, der hennes opplevelser stadig blir gjentatt i boken.

Hittil har jeg argumentert for at fortelleren er ekstradiegetisk, men det finnes også tilfeller der persepsjonen er variabel i *Drömfakulteten*. Et tydelig eksempel på variabel fokaliserings

forekommer i den siste dramatiske dialogen mellom Dorothy og Valerie helt i slutten av romanen. Det er rett før Valerie dør, og hun hallusinerer sin mor frem på dødsleiet. Generelt er den dramatiske dialogen i *Drömfakulteten* preget av å ha en ekstern fokalisering, altså at persepsjonen er utenfor karakterene. Dette kommer sterkest frem gjennom sceneanvisningene i teksten som primært beskriver på hvilken måte karakterene leverer sine replikker. Som eksempelvis her i en tidlig dialog mellom Dorothy og Valerie: «VALERIE (*med blicken i boken*) [...] DOROTHY (*sneglar i urringningen*) [...] DOROTHY (*flackande ögon och ögonfransar under solen*)» (81). I denne scenen er sansningssenteret tydelig utenfor de to karakterene, med en filmatisk kvalitet som gjerne kjennetegner ekstern fokalisering. Men hvis vi så analyserer sceneanvisningene som forekommer i den siste dialogen mellom Dorothy og Valerie, vil vi se at persepsjonen sakte men sikkert glir fra fortellerens sansning av Valerie til Valerie egen sansning: «DOROTHY (*sveper håret ur ditt ansikte med sina milda, åldrade händer*) [...] VALERIE (*håller Dorothy's hand, det luktar såpa och rök om den*) [...] DOROTHY (*ansiktet är bara ett flimmer, men hennes händer är varma och verkliga*)» (351–352). Den første sceneanvisningen har den samme filmatiske kvaliteten ved seg, men formidlet gjennom fortellerinstansen som ser Dorothy's hånd dra håret vekk fra Valeries ansikt. I den andre sceneanvisningen forekommer det en bevegelse fra fortellerens persepsjon (*håller Dorothy's hand*) til Valeries egen sansning av lukten av Dorothy's hender (*det luktar såpa och rök om den*). I den siste av de tre sceneanvisningene er fokaliseringen helt intern, da vi sanser Dorothy først gjennom Valeries slørete blick (*ansiktet är bara ett flimmer*), og så gjennom Valeries sanseapparat: (*hennes händer är varma och verkliga*). Det foregående eksempelet på en skiftning i persepsjon som kommer fra en av de siste kapitlene i *Drömfakulteten*, er et av de få stedene i romanen der man som leser får et direkte innblikk i Valeries sanseapparat.

Fortellerens posisjon kan beskrives som allvitende, men bærer preg av å være dypt forankret i Valeries følelsesliv. Dette synliggjøres spesielt gjennom interaksjonene Valerie har med de ulike karakterene hun møter i løpet av boken, som for eksempel forsvarsadvokaten Florynce Kennedy eller portieren på Chelsea Hotel. Karakterene som Valerie interagerer med virker så preget av Valeries sinnstilstand, at det fremstår som om fortellerens blick i større grad er ute etter å fremstille verden slik Valerie ser den, enn slik den virkelig er. Flere steder i *Drömfakulteten* har også karakterene Valerie interagerer med som funksjon å berolige henne, slik fortelleren kanskje ville ha gjort, som her først i en interaksjon med hotellportieren på Chelsea Hotel:

LILLA PORTIERN: Valerie.

VALERIE: Ja?

LILLA PORTIERN: Alla kommer att älska dig (234).

Sannsynligheten for at en hotellportier, etter å ha hørt Valerie forkynne ut sitt manifest, skulle forsikre Valerie om at alle kommer til å elske henne, er heller liten. Jeg tenker at denne passasjen kan leses som en betryggende innblanding fra fortelleren, men kanskje snarere som et tegn på at beretningen om Valerie fortelles fra Valeries egen virkelighetsoppfatning. Selv om fortelleren er tilsynelatende allvitende, er det Valeries erfaringer av hennes omgivelser som står sterkest. I denne scenen siteres det svært mye fra *SCUM Manifest*, og Valerie er ekstatisk, rablende og mest sannsynlig svært ruset. I den ekstatiske tilstanden hun er i, vil det for henne være fullstendig utenkelig at portieren ikke vil elske hennes siteringer fra *SCUM*, som tydeliggjør at den dramatiske dialogen er fundert i Valeries følelsesliv.

Et annet eksempel som forekommer tidligere i *Drömfakulteten*, er utvekslingen mellom Valerie og hennes forsvarsadvokat Florynce Kennedy. Denne interaksjonen foregår rett før Valerie blir erklært utilregnelig etter å ha skutt Andy Warhol. Igjen bærer samtalen preg av at omgivelsene rundt henne er beskrevet med en klar sympati og omsorg for Valerie:

VALERIE: kom ihåg att jag är den enda kvinnan som inte är galen här.

FLORYNCE KENNEDY: Jag vet, Valerie. Du är en av de viktigaste förespråkarna för kvinnans befrielse (85).

Denne interaksjonen synliggjør hvordan omgivelsene rundt Valerie er sympatiske ovenfor henne, men også på hvilke måter Stridsbergs spill med fakta og fiksjon skaper usikkerhet rundt hva som er den konstruerte beretningen om Valerie Solanas og hva som er virkelig i *Drömfakulteten*. I utgangspunktet leste jeg denne interaksjonen som et eksempel på hvordan Valeries virkelighetsoppfatning smitter over på andre karakterers holdninger. Men det kommer frem gjennom Brianne Fahs' bok om Valerie Solanas at dette er et direkte sitat som Stridsberg har hentet: «On June 13, Valerie appeared before state supreme court justice Thomas Dickens. She was represented by Flo(rynce Kennedy), who called her «one of the most important spokeswomen of the feminist movement» (Fahs 2014, loc: 3103). Her ser man at forskjellen ligger i at Florynce i *Drömfakulteten* forteller Valerie dette for å berolige henne, mens det i virkeligheten var et forsvarsargument i retten.

### *Kursiverte utsagn*

De kursiverte utsagnene i *Drömfakulteten* utgjør stadig repeterte utsagn og tanker som setter sitt preg på romanen, og som tillegger flere av de episodiske hendelsene særlig vekt. Den vide bruken av kursiverte utsagn viser frem flere forskjellige fortellergrep og teknikker, blant annet er det primært i kursiverte utsagn at historier fortelles i første person entall. Det jeg vil undersøke videre her, er hvilke resultater de repeterte kursiverte utsagnene oppnår. Som jeg skal vise nå, er det med unntak av de kursiverte monologene til Valerie, ofte en tvetydighet i hvem det er som uttaler de gitte utsagnene, samt at teksten som et resultat av denne stilen får et filmatisk preg.

Men først skal jeg gjennomgå de kursiverte utsagnene som har en klar avsender, nemlig «Du berättar det sedan för» monologene. Disse monologene fremstår som helhetlige førstepersonsmonologer der Valerie primært forteller (og gjenforteller) historien om da Louis forgrep seg på henne i barndommen. Tidligere har jeg eksplisitt tatt opp monologenes repetitive preg, som er et viktig aspekt ved dem, men det er også verdt å merke seg monologenes narrative funksjon i *Drömfakulteten*. Selv om motivene fra de seks «du berättar det sedan för» monologene gjenfortelles og plukkes opp i andre sammenhenger, er det to hovedmotiv som beskrives. Det første er fortellingen om Valerie og hennes far, som hun forteller til Cosmogirl, og det andre er flukten fra familiesammenhengen og tiden på Andy Warhols *The Factory*, som Valerie forteller til Sister White. Monologene har en teatralisk kvalitet ved seg, og skiller seg ut ved at de direkte formidler Valeries opplevelser og tanker rundt to av de mest sjelsettende hendelsene i hennes liv, slik det blir fortalt i *Drömfakulteten*.

Viktig å merke seg er også hvordan begge beskrivelsene til sist ender opp som utdrag fra *SCUM Manifest*. Etter at Valerie har beskrevet i detalj for Cosmogirl hvordan Louis hver gang Dorothy er borte, voldtar henne i hammocken mens hun ser opp på tretoppene og stjernene på himmelen, glir fortellingen over i et motiv som man kjenner igjen fra *SCUM Manifest*. I utdraget sier Valerie: «*och det fanns inte längre någonting att gråta för mer än att Amerika skulle fortsätta att knulla mig och at 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). Samme motiv dukker også opp i *SCUM Manifest* når Solanas skriver om farsrollen: «*Därtill vill han ha sin dotter sexuellt – han ger bort hennes hand till äktenskapet, resten är åt honom själv*» (Solanas 2003, 37).

I fortellingen om tiden på Andy Warhols *The Factory*, snakker Valerie først om de positive aspektene ved Fabrikken som et fristed for *freaks*: «*jag fick en inbjudan till Fabriken, jag gick dit med inga förväntningar och gick därifrån med handväskan full av löften*» (225). I sin visjon ser Valerie for seg at Andy Warhol passer perfekt til å være lederen for *SCUMs* mannlige hjelpetropper på grunn av hans utforskning av flytende kjønnsroller, «*hans lilla skimrande bögiga varelse, den där albinoloken, silverperuken*» (225). Men lykken hos Warhol er kortvarig: «*Killen älskade nya saker, han älskade att handla, att ha obegränsat med pengar. Han var materialist och prylbög, det var allt. Den manliga "konstnären" är en självmotsägelse*» (227). Denne beretningen om Warhol speiler det Solanas skriver om mannlige «Kunstnere» i manifestet: «Hur kan han som inte är förmögen att leva tala om vad livet handlar om? En manlig «konstnär» är en självmotsägelse. En degenererad person kan bara producera degenererad «konst»» (Solanas 2003, 57).

Det er interessant at det er akkurat disse to episodene Valerie forteller om med egne ord. I *Drömfakulteten* er det nemlig konsekvensene av disse to episodene, farens misbruk og Warhols avvisning, som er de to mest avgjørende hendelsene for at Valeries liv endte slik som det gjorde. De direkte referansene til *SCUM Manifest* er med på å forankre disse erfaringene som viktige for tilblivelsen av verket. I *Drömfakulteten* er det flere ting som tyder på at *SCUM Manifest* begynner som et prosjekt mellom Cosmogirl og Valerie, men etter dette er det ingen klare beskrivelser av at Valerie holder på å skrive manifestet sitt; det er snarere et tilstedeværende arbeid, alltid klar til å siteres fra. I monologene som Valerie forteller til henholdsvis Cosmogirl og Sister White, blir det dermed fremtredende at det i *Drömfakulteten* er Valeries livserfaringer som blir med å forme hennes hovedverk, *SCUM Manifest*.

I det forrige eksempelet gjøres det klart at det er Valeries stemme som står bak de kursiverte utsagnene, men i resten av *Drömfakulteten* preges kursivbruken av at utsagnets avsender er uklar. En kursivpassasje dukker ofte opp midt i et fortellende parti, noe som gjør det vanskelig å definere om det er et utsagn fra en karakter, eller en innblanding fra fortelleren, som i denne passasjen, som omhandler Valeries første dag på universitetet:

Första dagen på Maryland är döden ännu ett obestämt antal sjömil och landmil bort från dig [...] Du sitter en bit borta från psykologiska institutionen, utanför Shiver Laboratory och väntar på att det skal bli dags att gå in, röker cigaretter och förutsätter att du under alla omständigheter är felklädd och felutrustad och felkonstruerad [...] *Tänk på att det bara är byggnader, Valerie, bara byggnader och böcker och*

*människor tillverkade av blod och tårar. Det finns ingen anledning att vara rädd* (157).

I denne passasjen ser vi at bruken av kursivering skaper en ambiguitet rundt hvor disse uttalelsene kommer fra. Utsagnet skiller seg fra de tidligere beskrivelsene av Valerie i denne passasjen fordi stemmen tiltaler henne direkte, og har en oppmuntrende tone i en sammenheng der Valerie tydeligvis er engstelig. Men om den oppmuntrende stemmen stammer fra Valerie som snakker til seg selv og følgelig er en indre persepsjon, eller fra fortelleren som forsøker å få henne til å gå inn dørene på University of Maryland, er uklart. Når Stridsberg benytter seg av kursiveringen som grep i såpass mange sammenhenger, tolker jeg denne uklarheten i utsigelsesposisjoner som et narrativt grep som skaper en oppstyking i en enhetlig narrasjon. Men samtidig som kursivbruken skaper en oppstyking, skapes det også en nærhet til materialet. Når fortelleren, eller Valerie, sier at «*Det finns ingen anledning att vara rädd*» (157), skapes det et bånd mellom beretningen om tiden ved Maryland University, og *Drömfakultetens* fortelling om Valerie Solanas.

Videre ser man eksempel på kursivpassasjer med klare utsigelsespunkt, som kan både være internaliserte og replikkbaserte, der den kursiverte passasjen fortøner seg som et tilbakeblikk til en tidligere hendelse. Kursivpassasjene er dermed med på å skape et nærvær i teksten med nærmest filmatiske grep, her vist ved et tilbakeblikk der Andy Warhol er tilstede: «*Andy, vill du höra repliken igen? Gärna, Valerie. Min instinkt säger mig att jag ska gilla brudar & varför skulle min standard vara lägre än er?*» (286). Når samtalen mellom Andy Warhol og Valerie forekommer i kursiv og ikke i dramatisk dialog, skapes illusjonen av at det er Valerie som tenker tilbake på da hun resiterte replikker for ham, som et slørete tilbakeblikk hos en karakter i en såpeserie.

Det er også flere siteringer fra ulike kilder som er kursiverte i *Drömfakulteten*, som skaper et filmatisk nærvær selv om personen som uttaler replikken ikke er tilstede, som her, når Valerie minnes hva Dorothy har sagt til henne angående å forlate sin nye ektemann, Red Moran: «*Jag vill inte välja, Valerie. Jag vill inte Allt eller Inget. Måste jag välja så väljer jag Allt. Jag väljer dig, Valerie. Och jag väljer Moran, Valerie*» (98). De kursiverte utsagnene som er replikkbaserte intensifiserer dermed fortellingen om Valerie, og er med på bygge opp det nærværet som karakteriserer *Drömfakulteten*.

Den filmatiske kvaliteten til kursivpassasjene forekommer sterkest i den lengste av dem i boken, som går over fire sider. Denne passasjen befinner seg rett før vendepunktet som har blitt gjenfortalt i store deler av boken, nemlig når Valerie Solanas skyter Andy Warhol. Fortelleren introduserer: «Sekunder som smärtar som brinnande snö i ditt hjärta och rummet som blir ett hav av röster omkring dig. Det är Dorothy, Cosmogirl, Silkespojken och Sister White» (325). Disse stemmene forsøker overbevise Valerie om ikke å skyte Andy, og selv om det ikke navngis hvem som sier hva i de ulike passasjene, er det tydelig at hvert avsnitt representerer ulike personer nettopp på grunn av tematikken. Hver og en av dem appellerer til den siden av Valerie som står dem nærmest. Den første som vil overbevise Valerie om å snu er Cosmogirl: «*För i helvete, Valerie. Gå därifrån. Det är ett idiotprojekt, det kan vem som helst se. Kom ihåg att staten New York har dödsstraff för mord. [...] Släpp pistolen och gå därifrån*» (325). Ut av sammenhengen er det svært tydelig at det er Cosmogirls ord, med tanke på tiden hun har brukt på å kjempe for sin mor Elizabeth Duncan sin frikjennelse fra dødsstraff. Videre tydeliggjøres det at i *Drömfakulteten* er det Valerie og Cosmogirl som skrev *SCUM Manifest* sammen: «*Minns du, Valerie? Minns du hur vi skrev i manifestet? En kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra [...] och att meningen med livet är kärlek*» (326). I Stridsbergs forord til *SCUM Manifest* trekker hun frem akkurat dette sitatet som en nøkkel til manifestet (2003, 21). Når Cosmogirl da trekker frem kjærlighetsaspektet i manifestets tekst for å unngå skyteepisoden, forsøker hun å appellere til det i Valeries radikalitet som omhandler fellesskapet.

Dorothy, Sister White og Silkespojken forsøker også å appellere til Valerie for å få henne til å slippe pistolen og gå derfra. Dorothy snakker til Valerie med en moderlig tone som har vært nærmest fraværende tidligere i boken: «*Men lilla hästen. Vad gör du här? Vad tänkte du nu? Du har ju kommit helt fel, det kan till och med jag se*» (326). Sister White derimot, appellerer til håpet som finnes i psykiatrien: «*bara spring fort och se dig inte om, mitt hjärta [...] Det finns hjälp, det finns vita sjuksköterskor*» (326). Den siste av de navngitte i stemmehavet, Silkespojken, appellerer til Valerie som omsorgsperson: «*Kom Valerie... om du släpper pistolen lovar jag att jag ska lära mig alfabetet*» (326).

Den siste som uttaler seg i stemmehavet har ikke karakteristikk som stemmer overens med noen av karakterene ovenfor, og fordi stemmen foregriper hendelser langt inn i fremtiden, leser jeg den som fortellerens stemme, eventuelt Sara Stridsbergs stemme. Avsnittet begynner slik:

*Det är som en solförmörkelse. Det här är början till slutet, Valerie. När du skjuter Andy Warhol gör du dig samtidigt av med alla möjligheter att vara en person som människor lyssnar till, det enda du drömmer om, författare, konstnär, revolutionär, psykoanalytiker, rebell (327).*

Her figurerer solformørkelsesmotivet som Valerie snakker om i Bristol Hotel-narrativet, samtidig som hele passasjen er skrevet med vissheten om at denne handlingen kommer til å ødelegge livet hennes. Stemmen har også et tidsperspektiv langt frem i tid: «*Du har en värld att vinna utanför om du bara släpper vapnet och går därifrån. [...] Om några år flyttar kvinnorörelsen in på universiteten... [...] det kommer att finnas plats för dig där, Valerie. Den nya tiden kommer att vara din tid*» (327). I forordet til *SCUM Manifest* har både fortelleren, Berättaren og Sara Stridsberg nettopp et slikt syn på Valerie. Hun var forut sin tid og at dersom hun ikke hadde skutt Andy Warhol hadde det kunnet muliggjøre en annen fremtid for henne.

Jeg oppfatter at *Drömfakultetens* overordnede spørsmål i stor grad kretser rundt forsøket på å komme nærmere den paradoksale figuren Valerie Solanas – som skriver slående om den potensielle kjærligheten i det kvinnelige fellesskap, men som alltid er alene. Stridsberg tydeliggjør dermed i denne kursiverte passasjen ensomheten i gjerningsøyeblikket til Valerie. Alle stemmene som kunne ha overbevist henne om å dra derfra har hun enten forlatt eller ikke møtt enda, og slik ender hun opp med å skyte Andy Warhol i en ruset tilstand av affekt og skuffelse.

### **3.4.1 «Jag vill bara prata med dig, Valerie» – om Berättaren og Valerie**

BERÄTTAREN: Vad är det för material?

VALERIE: Snö och svart förtvivlan.

BERÄTTAREN: Var?

VALERIE: Skithotellet. Slutstationen för döende horor och narkomaner. Den sista gigantiska förödmjukelsen (11).

Slik begynner den første paginerte siden i *Drömfakulteten*, for en gangs skyld uten overskriftene som preger store deler av romanen, og som ellers forteller hvor vi befinner oss, på hvilken dag og i hvilket årstall. Denne utvekslingen kommer også direkte etter tekstfragmentet som ender med at en fortellerinstans «*tänker mig att jag är där hos Valerie*» (upag.). *Drömfakulteten* begynner med Berättarens første utspørring av Valerie, og



spørsmålene former sakte men sikkert omgivelsene fra et tomt rom over til et hotellrom på «skithotellet», og en direkte forbindelse til det tidligere tekstfragmentet. Allerede på denne første siden synliggjøres starten på den kommende dynamikken mellom Valerie og Berättaren, der Berättarens rent fysiske trenger seg inn i Valeries liv. Bare på denne siden stiller Berättaren Valerie disse spørsmålene: «vad är det för material? [...] Var? [...] Vem är det som är förtvivlad? [...] Rosa? [...] Och mer? [...] Vart ska du nu? [...] Vad tänker du på?» (11), og viser slik en nærmest barnlig nysgjerrighet ovenfor Valerie. Dynamikken mellom de to vises kun frem gjennom dramatiske dialoger, og man får aldri tilgang til Berättarens indre sinnsliv; det er kun gjennom diskusjonene med Valerie at vi får innblikk i Berättarens motivasjon for å være der med henne. Men det er Berättarens innskrevne tilstedeværelse i de opprinnelig ensomme siste ukene til Valerie Solanas som muliggjør *Drömfakultetens* utforskning av hennes liv. Valeries dødsleie blir rammefortellingen som bølger ut i hallusinatoriske samtaler med karakterer som Dorothy, Silkespojken og Cosmogirl, og som etter hvert gir leseren tilgang til metafortellingen, som forteller om Valeries liv fra hun er et barn i Vantor.

Valerie ender som tidligere vist ofte opp med å unndra seg Berättarens utspørring, som synliggjør de uvanlige strukturene i forholdet mellom et romanobjekt og dens forteller. Det kommer riktignok frem at informasjonen Berättaren forsøker å få ut av henne er til et romanprosjekt som kan leses som tilblivelsen av *Drömfakulteten*. Dermed kan man lese Berättarens utspørringer også som en forfatters første møte med materien som skal bli til en bok. At Berättaren skriver en roman, kommer eksplisitt frem gjennom en av deres dialoger:

BERÄTTAREN: Att närma sig ett autentiskt material...

VALERIE: Är det jag som är materialet?

BERÄTTAREN: Material och material... Du är föremål för den här romanen. Jag beundrar ditt arbete. Jag beundrar ditt mod. Jag är intresserad av manifestets kontext. Ditt liv. Den amerikanska kvinnorörelsen. Sextiotalet (71).

Utforskningen av maktforholdet mellom fortelleren og Valerie i *Drömfakulteten* er noe Satu Laukkanen (Laukkanen, 2015) ser nærmere på i artikkelen «'Du är ingen riktig berättare, baby' – Förhållandet mellan berättaren och Valerie i Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*» i tidsskriftet *Horisont*. Der ser Laukkanen på den komplekse narratologiske strukturen i romanen i forbindelse med maktforholdet mellom fortellerposisjonen og Valerie, og anvender også Genette som teoretiker i sin utlegning. Hun ser på fortellingen om Valerie som

metadiegetisk fordi fortellingen om Valerie er kanalisert gjennom fortelleren som skriver seg selv inn og forteller historien om hennes liv. I Laukkanens utlegning om dette maktforholdet blir nettopp det metanarrative ubehaget hos leseren et poeng. Det metanarrative ubehaget som vekkes hos leseren blir ofte forbundet med en oppløsning av narrative rammer og strukturer som ender opp med å foregripe leserens egen realitet, slik Dorrit Cohn beskriver fenomenet her: «If a second-level fiction can act on a first-level fiction, the first-level fiction may intrude on reality, on the world we inhabit, and thus on ourselves» (Cohn 2012, 111). For Laukkanen ligger ubehaget i utforskningen som foregår mellom Berättaren og Valerie, for «I *Drömfakulteten* är läsaren inte den primära åhöraren, berättelsen berättas för Valerie» (2015, 20). Dette er et godt poeng som synliggjøres gjennom dialogene mellom Valerie og Berättaren, men også gjennom fortellerinstansen i romanen som alltid benevner Valerie i annenperson entall. Som leser vil du gjennom hele *Drömfakulteten*, og ikke bare i de dramatiske dialogene mellom Berättaren og Valerie, bli påminnet om at romanen fortelles for Valerie. Gjennom den doble fortellerstrukturen utforskes to ulike perspektiver ved Valeries liv, og sammen skriver de inn en annen slutt på fortellingen om Valerie. Hun skyter like fullt Andy Warhol og ender uansett opp på Bristol Hotel, men de tre siste ukene av hennes liv blir en retrospektiv utforskning av hva hun har stått for, og hvem hun har forlatt på sin vei. Ikke minst sørger Berättaren for at Valerie ikke dør alene, men at hun dør til lyden av Cosmogirl som leser *SCUM Manifest* for henne til hun sovner inn. *Drömfakulteten* skaper det fellesskapet for Valerie som hun alltid ønsket seg, men som hun ikke opplevde.

Jeg leser Berättarens naivistiske tilnærming til Valerie som en fysisk manifestasjon av fortellerinstansen som ønsker å komme i direkte kontakt med Valerie for å kunne spørre henne ut om alt fortelleren lurte på. I sin masteroppgave der Sandra Theting Aarstrand utforsker subjektivering av Valerie Solanas i *Drömfakulteten*, skriver hun også om eventuelle sammenhenger mellom Berättaren og fortellerinstansen. Aarstrand kommer dog med en annen konklusjon i utlegningen om hvorvidt Berättaren og fortelleren er samme person. Hun velger å lese Berättaren som en selvstendig karakter som «på linje med romanens øvrige persongalleri er en fiktiv størrelse i romanens fiktive univers, atskilt både fra dens fortellerinstans og dens reelle forfatter» (Aarstrand 2016, 17). Der jeg leser den glidende overgangen fra *Drömfakultetens* paratekst til den første samtalen mellom Berättaren og Valerie som sammenhengende, tolker Aarstrand det som utelukkende litterære virkemiddel som er «delaktige i det fiksjonsuniverset som utgjør romanen som helhet, og som framfor alt

utgjør et ledd i ei rekke grep som konsekvent leder oppmerksomhet henimot det å fortelle eller sjølve fortellerhandlinga» (Aarstrand 2016, 17).

Det å gjøre leseren oppmerksom på konstruksjonen i fortellerhandlingen er et grep som Stridsberg benytter seg svært mye av i *Drömfakulteten*. Dette aspektet ved boken gjør spillet mellom Valerie på ene siden og fortellerinstansen og Berättaren på andre, spesielt interessant. Men der Aarstrand leser dette grepet som en bevisføring for at fortellerinstansen er separat fra Berättaren, og at Stridsberg anvender det utelukkende som et litterært virkemiddel, ser jeg heller på denne funksjonen som en del av det jeg tolker *Drömfakultetens* overordnede prosjekt som: Å gjennomføre en svært vid utforskning av hva som kunne ha vært og er Valerie Solanas, gjennom et mangfold av ulike stemmer, litterære teknikker og sjangre. I denne sammenhengen leser jeg Berättaren som den delen av fortelleren som ønsker å forestille seg at Valerie Solanas aldri døde alene. Dette grepet utføres med en ærefrykt for en kvinne som har betydd mye for henne, men også med en tilnærming som innstendig ønsker å finne ut av hva det var som motiverte Valerie til å ta valgene som gjorde at hun endte opp døende, helt alene på Bristol Hotel.

Berättarens posisjonering og maktforhold ovenfor Valerie skriver også Aarstrand om, og ser på denne posisjoneringen som enda et argument for at Berättaren og fortellerinstansen ikke er den samme:

Ved å stille seg nysgjerrig og uvitende overfor sitt ”romanmateriale” – Valerie – gjøres det altså tidlig klart at Berättaren både mangler og ønsker seg mer innsikt i Valeries verden, et vitebegjær som for øvrig skal vise seg å utgå fra et bakenforliggende motiv. Samtidig er det som om Berättaren her legger ”makta” over sjølve fortellinga (ved å la henne bestemme og regissere dens ”materiale”) i Valeries hender helt fra starten av. Effekten av dette blir, noe Fonnaas Nilsen også bemerker (2011, 46), at det i denne relasjonen er Valerie som innehar ”kontrollen” over det fortalte – en form for egenkontroll over fortellinga om seg sjøl vi i andre sammenhenger skal se hun ikke er forunt (Aarstrand 2016, 18)

Igjen opplever jeg Aarstrands analyse som interessant, men jeg leser ikke Berättaren som en som er uvitende ovenfor Valerie i noen deler av *Drömfakulteten*. Snarere ser jeg Berättaren som en karakter som i all sin beundring for Valerie strever med å imøtekomme sitt eget privilegium som en middelklassefeminist med universitetsutdannelse i møtet med Valerie. Valeries manifest er i dag hardtslående og inspirerende for Berättaren, men det er store klasseforskjeller i Valeries liv og Berättarens. Dette ubehaget viser seg også i interaksjonene

der for eksempel Berättaren tilbyr seg å gi Valerie penger slik at hun ikke trenger å prostituere seg, og kommer med uttalelser som: «det handler om det djupt tragiske i at du hatar män och tvingas sälja dig till dem hela livet» (214). Det er i disse sammenhengene Valerie motsetter seg hennes holdninger mest, og Berättaren forstår ikke Valeries prosjekt eller perspektiv når Valerie svarer:

Ta betalt för våldtäkt. Organiserad våldtäkt. Våldtäkt som går att förutsäga. Suga strukturerat. Knulla formaliserat [...] 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).

I samtalene med Valerie gir Berättaren henne makten over beretningen og makten til å unndra seg den, kanskje nettopp for å understreke kompleksiteten i Valeries liv. Slik jeg ser det, *mangler* ikke Berättaren innsikt i livet til Valerie. Snarere makter hun ikke å forstå posisjonen Valerie står i ut ifra sin egen bakgrunn, og forsøker følgelig å finne ut av den gjennom å gi plass til Valeries stemme. Når denne mangelen på innsikt blir et argument hos Aarstrand om at Berättaren og fortellerinstansen ikke er den samme (all den tid fortellerinstansen sømløst kan bevege seg inn i Valeries følelsesliv), opplever jeg ikke hennes konklusjon som overbevisende, til tross for at Aarstrand kommer med gode poeng i sin argumentasjon.

Etter hvert som Valerie blir dårligere, endrer forøvrig dynamikken seg mellom de to. Berättaren hjelper til med praktiske oppgaver som å skifte sengetrekk og komme inn med ferske blomster. Ved tidligere anledninger (72 og 127) har Berättaren spurt Valerie om hun kan holde hånden hennes, noe Valerie fullstendig har avvist. Nå godtar Valerie i større grad Berättarens tilstedeværelse:

VALERIE: Jag tror att jag har kissat på mig igen.

BERÄTTAREN: Vilken tur att jag är här då.

VALERIE: Håller du min hand när jag försvinner?

BERÄTTAREN: Jag håller din hand (263).

Jeg leser Berättarens tilstedeværelse i *Drömfakulteten* som et av flere virkemidler Stridsberg bruker for å skape en forstyrrelse i lesningen, for å forhindre en ensidig portrettering av *Drömfakultetens* Valerie. Berättaren fremstår også for meg som en innskrivning av en omsorgsperson for Valerie på en tid når hun hadde trengt det. I sin søken etter å komme inn

under huden på Valerie, må Berättaren ta til takke med at hun aldri kunne ha endret Valeries liv.

Spørsmålet om hvorfor Valerie skjøt Andy Warhol er et av spørsmålene romanen generelt utforsker, men er også et tilbakevendende tema hos Berättaren i hennes samtaler med Valerie. I deres siste samtale gir Valerie en endelig forklaring på hvorfor hun skjøt ham:

BERÄTTAREN: Hur ska det bli med allt?

VALERIE: Jag ska sova nu.

BERÄTTAREN: Och jag?

VALERIE: Du ska bara hålla in dina hästar.

BERÄTTAREN: En siste fråga.

VALERIE: Kör så det ryker.

BERÄTTAREN: Varför sköt du Andy Warhol?

VALERIE: Jag vet faktiskt inte. Jag bara gjorde det. Du får nöja dig med det (338).

Denne siste samtalen ser jeg på som forløsende når det gjelder Berättarens kjernefunksjon, fordi det nettopp er gjennom samtalen med Valerie at vi kan se på Valerie og hennes liv som et romanprosjekt og det er der hun kan finne den *egentlige* meningen bak Valeries handlinger. Berättaren søker årsaksforklaringer på hvorfor Valerie prostituerte seg, hvorfor hun skjøt Andy Warhol, når det for Valerie selv er irrelevant. Der fortellerinstansens prosjekt i større grad handler om å kunne utforske – og forsøke å stanse – den uunngåelige handlingen der Valerie skyter Andy Warhol, ligger Berättarens prosjekt i å akseptere Valeries handlinger, og slutte å stille spørsmål ved hva som kunne ha vært gjort annerledes for å muliggjøre en annen fremtid for Valerie. Valerie vil bare sovne inn til lyden av Cosmogirl som leser manifestet for henne. Intet mer.

### **3.4 Kollasjstrukturen i *Drömfakulteten***

I de kommende avsnitt vil jeg se nærmere på kollasjstrukturen i *Drömfakulteten* som opererer på flere plan, både innholdsmessig og formmessig, før jeg i de etterfølgende kapitlene vil undersøke romanens inter- og transtekstualitet. Før man i det hele tatt har åpnet *Drömfakulteten* blir man møtt av bokomslaget, som er en kollasj i tradisjonell forstand laget av den svenske poeten Jenny Tunedal. I en fargepalett som primært går i gammelrosa, rosa og grått, har Tunedal laget en kollasj der det bakerste laget består av to stillbilder fra den siste filmen Marilyn Monroe spilte inn, «The Misfits», og viser på forsiden to cowboyer som forsøker å roe ned en villhest i et ørkenlandskap, og på baksiden en hest som løper vekk i

horisonten. Klistret oppå stillbildet på fremsiden har Tunedal klippet inn deler av en rosebusk, en rad med svarte blonder, en eldre TV som viser en tom strandhorisont og en katt som bærer en kattunge i munnen. På baksiden er det klippet inn et bilde av en kvinne, og der hennes kåpe skulle ha vært, har Tunedal lagt et lag med sølvfolie, slik at det ser ut som om det er en sølvkåpe, lik den Valerie bærer. Ikke langt unna henne er det tegnet inn et lite parti med knallrøde flammer. Bokomslaget speiler slik flere av *Drömfakultetens* gjentatte hovedmotiver i de ulike momentene som er plassert på omslaget, som sølvkåpen, ørkenen og stranden som alltid befinner seg langt utenfor rekkevidde. Kollasjutformingen på fremsiden speiler også på flere måter bokens form og struktur, ved at alle disse momentene eksisterer parallelt, klistret oppå hverandre. Slik opererer strukturen i *Drömfakulteten*, der barnet Valerie i ørkenen kan dukke opp nærmest parallelt med den nedslitte Valerie i sølvkåpen. Selv om Valeries beretning utdypes i løpet av romanen, gjøres dette med et repetitivt preg – som om Stridsberg stadig klipper ut og limer inn nye lag med Valeries fortelling oppå det som tidligere har blitt fortalt.

Kollasjteknikken reflekteres også i Stridsbergs anvendelse av rapporter og biografisk materiale i utformingen av *Drömfakulteten* og i hennes stilblandinger: I tillegg til prosaen rommer romanen gjennomgående lange partier med dramatik og poesi. Til tross for at Stridsberg på kolofonsiden i romanen erklærer at hun ikke er tro mot de få kjente fakta om Valerie Solanas, er det mye av det biografiske materialet som stemmer overens, eksemplifisert ved den innskutte siden på side 231 i boken som annonserer at Olympia Press søker nye forfattere til sin portefølje: «**vår oppgift är att upptäcka en talang. Okända författare är vår specialitet. Du har blivit refuserat av alla existerande förlag: vackert så, hos oss har du chansen**» (231). Hele teksten er skrevet med fet tekst, og står fristilt uten annen kommentar enn at det i overskriften står at den blir publisert i New York Magazine i høsten 1967. Under har jeg sammenstilt de to første setningene av utdraget fra *Drömfakulteten*, med de to første setningene i utdraget som Breanne Fahs inkluderer i sin helhet i biografien *Valerie Solanas: The Defiant Life of the Woman Who Wrote SCUM (and Shot Andy Warhol)*.

«NOTIS TILL ÖKÄND FÖRFATTARE, PUBLICERAD HÖSTEN 1967 I NEW YORK MAGAZINE  
**Olympia Press, grundat i Paris i 1953 (på ett skosnöre) av Maurice Girodias, med uppdrag att pervertera amerikanska turister och sälja pornografi [...]**» (231).

«NOTICE TO UNKNOWN WRITERS

The Olympia Press, founded in Paris (on a shoestring) by Maurice Girodias in 1953, allegedly to pervert American tourists into a pornographic way of life [...]» (Fahs 2014, loc 1672).

Hele denne notisen er mer eller mindre oversatt ord for ord fra engelsk til svensk, og notisen er med på å synliggjøre kollasjstrukturen i romanen ved at den fremstår som en løsrevet melding satt inn i fortellingen. Parallelt er notisen også et godt eksempel på hva resultatet av en slik struktur medfører, fordi at den skaper en illusjon av at leseren er der sammen med Valerie når hun en dag leser New York Magazine og kommer over annonsen. Faktisk nevnes heller ikke annonsen med et eneste ord før 22 sider seinere, når Valerie har sitt første møte med Maurice på Bristol Hotel. Som leser tenker man umiddelbart at denne notisen har vekket oppmerksomheten til Valerie, selv om vi ikke leser noe om hennes reaksjon på annonsen.

Inngravert i den innholdsmessige kollasjstrukturen finner man også flerfoldige intertekstuelle og transtekstuelle referanser som både er eksplisitte, som de mange siteringene fra *SCUM Manifest*, men også bruddstykker fra andre litterære verk, som for eksempel referansene til åpningsversene i T.S Eliots *The Waste Land*:

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain (Eliot 2002, 53)

Og videre hvordan Stridsbergs innskrivninger av åpningslinjene figurerer i romanen ved tre ulike anledninger:

april är den galnaste av alla månader med sina snöregn och döda fält (54).

och april fortsätter mot undergången och du somnar i Tenderloin och varje gång du somnar tänker du att du inte ska vakna igen, men du vaknar alltid och det är fortfarande den grymmaste månaden (144).

VALERIE: April är den grymmaste månaden, den driver sirener ur den döda marken, minnen och åtrå, stela rötter, vårregn (339).

Det er jo i april at Solanas dør, og der de to første innskrivingene av *The Waste Land* figurerer hos fortelleren, er det siste sitatet en del av en samtale mellom Valerie og Berättaren, og fremstår mer som en resitering av diktet. Berättaren plukker dog opp at Valerie feilsiterer

Eliot og sier: «Du menar syrener, Valerie, det är syrener i den döda marken, inte sirener» (339), og Valerie svarer: «Jag menar syrener, jag menar sirener, jag menar vad som helst. Det spelar ingen roll längre» (339). Denne dialogsekvensen synliggjør resultatet av Stridsbergs bruk av kollasjteknikker. T.S Eliots kjente vers blir en fullstendig integrert del av romanens formspråk, og Valeries eget «villdyrspråk» synliggjøres ved feilsiteringen sirene/syrene. Ved at Berättaren understreker denne feilsiteringen, blandes T.S Eliots skildringer av april med de farlige og vakre sirenene fra gresk mytologi, men også politisirener inn i motivkretsene som omkranser Valeries dødsleie. Verdt å legge merke til er også Stridsbergs bruk av kollasjteknikk i integreringen av *The Waste Land*, som i seg selv er et av de mest kjente diktverkene som anvender seg av samme teknikken.<sup>4</sup> Dialogen synliggjør også mekanismene i forholdet mellom Valerie og Berättaren, der Berättaren stadige søken etter å spørre Valerie ut og finne klare svar på hvorfor Valerie gjorde som hun gjorde, ikke klarer å forstå Valeries referanserike og motsetningsfylte univers.

Tidvis er den innholdsmessige Stridsbergs kollasjteknikk svært innfløkt. Sandra Theting Aarstrand finner i sin masteroppgave en sammenheng mellom dialogsekvenser uttalt av Valerie og sangtekstene til Courtney Loves band «Hole». Hun skriver: «I en dialogsekvens mellom Valerie og den feberfantastiske sjukepleieren Sister White består for eksempel hovedkarakterens ”replikker” hovedsakelig av mer eller mindre direkte oversatte tekstfragmenter fra Holes tekstmateriale» (2016, 47). I lys av dette mener Aarstrand at tittelen på den siste delen av *Drömfakulteten*, «Love Valerie» kan leses som «ei hybridform av Valerie og Loves navn» (2016, 47), noe jeg vil si er en velbegrunnet tolkning. Samtidig ser jeg også «Love Valerie» som enda et eksempel på Stridsbergs poengtering av meningstetthet og mangfold i Valeries språk. I tillegg til referansen til Courtney Love, leser jeg tittelen både som et imperativ fra fortelleren eller kanskje til og med fra Sara Stridsberg: «elsk Valerie». Men rent rytmisk ender jeg ofte opp med å lese tittelen som en avskjed fra Valerie, der bare innsettelsen av et komma ville omgjort tittelen til den standardiserte engelske avskjedsformen «Love, Valerie».

I denne gjennomgangen av kollasjteknikken i *Drömfakulteten* (som også har foregrepet intertekstuelle aspekt ved romanen) har vi sett hvordan Stridsbergs hyppige bruk av biografisk materiale, trykksaker, utklipp fra populærkultur, her illustrert ved en pastisj en fra veletablert litterær kanon og fra den kvinnelige grungekulturen fra 1990-tallet, til sammen skaper en roman full av meningsmangfold, der stadige nye lag av referanser limes oppå



hverandre og glir inn i hverandre. Søkelyset er på Valerie, men hun vil alltid unndra seg dette søkelyset, eller belyse et helt annet aspekt. I forordet til *SCUM Manifest* skriver Stridsberg om hvordan man skal lese manifestet:

Hur ska vi läsa «*SCUM Manifest*? Vi kan läsa det bokstavligt. Vi ska läsa det bokstavligt [...] *SCUM* har ingen anledning att vara konstruktivt och rimligt [...] Vi kan läsa det metaforiskt, cutting up betyder ju också kritisera, ifrågasätta på engelska [...] Vi kan läsa det som en parodi på historien om «tänkandet» om människan (Stridsberg 2003, 17–18).

Denne lese måten som Stridsberg fordrer at vi skal lese *SCUM Manifest* med, tenker jeg kan være interessant å ha med seg inn i en videre analyse. I sammenheng med kollasjstrukturen i romanen, er Stridsbergs metaforiske lesning av «cutting up» i betydningen å kritisere og utspørre, interessant i forbindelse med kollasjformen som også har en fysisk «cutting up»-struktur.

### **3.5 Intertekstualitet og transtekstualitet**

I dette segmentet vedrørende *Drömfakultetens* intertekstualitet og transtekstualitet vil jeg først se på Valerie Solanas' *SCUM Manifest*, Sara Stridsbergs forord til den svenske utgivelsen av verket, og bokens referanser til samtidig amerikansk kultur. Her kommer jeg til å undersøke på hvilke måter de tre verkene siver inn i hverandre, og hvordan Stridsbergs forord og *Drömfakulteten* tar opp i seg tekst og tankegods fra *SCUM Manifest*. I denne sammenhengen vil jeg referere til Valerie Solanas som Solanas der det er snakk om henne som biofaktisk person, og som Valerie der det refereres til henne som karakter i *Drömfakulteten*. Jeg vil undersøke på hvilke måter disse elementene overlapper og hvilke utelatelser som oppstår i spillet mellom fakta og fiksjon i Stridsbergs Valerie Solanas. Jeg kommer også til å gå i dialog med Mads B. Claudis kritikk av Stridsbergs bruk av faktamaterial i *Happy Sally* og reflektere rundt hvorvidt de samme innvendingene kan gjøre seg gjeldende i *Drömfakulteten*. I den andre delen av dette kapittelet kommer jeg til å undersøke det intertekstuelle vevet i boken som inkorporerer flerfoldige kvinneskjebner i en primært amerikansk kontekst. Dette blant annet gjennom alfabetpassasjene, der Marilyn Monroe trer frem men også gjennom innskrivingen av Cosmogirls mor, Elizabeth Duncan, som i virkeligheten var en dødsdømt fange, men under andre omstendigheter enn slik hun blir skrevet inn i *Drömfakulteten*.

*SCUM Manifest* ble utgitt i 1967 og i dette kampskriftet tar Valerie Solanas til orde for en utopisk/dystopisk revolusjon da samfunnet i dag i hennes analyse nemlig er «i bästa fall – skittråkigt, och ingen aspekt av det är överhuvudtaget relevant för kvinnor» (Solanas 2003, 29). Solanas krever videre at man skal avskaffe pengesystemet, gå inn i ikke-arbeid, styrte regjeringen og ødelegge det mannlige kjønnnet. Punkt for punkt argumenterer Solanas for hvordan det nåværende systemet ikke er mulig å leve under for kvinner, og på hvilke måter «Mannen» gjennom idé om sin egen fortreffelighet og dominans har ødelagt alle muligheter for reelle fellesskap og kjærlighet. For mannen er «helt och hållet egocentrisk, fångad i sig själv, oförmögen till kärlek, vänskap, ömhet, omsorg» (Solanas 2003, 29). Han er «en biologisk olycka» (2003, 29), en «vandrande dildo» (2003,30). I sin frykt for å bli avslørt som psykologisk passiv, ufullkommen kvinne, har han projisert alle sine usikkerheter over på kvinnen, og kompenserer for sin mangel gjennom å skape seg selv en tilværelse med Krig, Kunst, Penger, Seksualitet, Religion, Familieliv osv. Kort oppsummert skriver Solanas: «Civilisationen är helt och hållet grundad på mannens behov att försvara sig» (Solanas 2003, 49). Der det ofte blir i overkant stort fokus på Solanas' budskap om tilintetgjørelsen av det mannlige kjønnnet, finnes det også et budskap om et utopisk kvinnelig fellesskap i *SCUM manifest*.

Solanas ser nemlig potensiale i et utopisk kvinnelig fellesskap tuftet på et vennskap som baserer seg på kjærlighet. Samfunnsstrukturene slik de er i dag, gjør denne oppgaven umulig, da kjærlighet slik forstås i dagens samfunn, vil være et biprodukt av Mannens begjær for sex og for seg selv, for «Liksom konversation kan kärlek bara existera mellan två säkra, frifräsande, oberoende, coola kvinnokvinner» (Solanas 2003, 54). Kjærlighetsbegrepet til Solanas baserer seg på potensialet som ligger i vennskap, og den respekten det krever. Premissene for at denne kjærligheten kan oppstå, er «fullständig ekonomisk och personlig frihet, fri tid och möjlighet att engagera sig i intensiva, fångslände och känslomässigt tillfredsställande aktiviteter som när de delas med människor du respekterar leder till djup vänskap» (Solanas 2003, 54). Dette er en oppgave som bare kan bli muliggjort gjennom et kvinnelig fellesskap, og det er nettopp denne muligheten til å leke, relatere til og elske andre mennesker som er målet for Solanas. Mannen vil i dette samfunnet være utbyttbar fordi «Mannens uppgift är att producera sperma. I dag har vi spermabanker» (Solanas 2003, 42–43). I innskrivingen av et fellesskap av kvinneskjebner i det intertekstuelle i *Drömfakulteten*, åpnes det i romanen også opp for dette utopiske fellesskapet.

Det finnes også kvinner som Solanas kaller mannskvinner eller Daddy's Girls. Disse kvinnene innordner seg etter Mannens begjær og en tilværelse basert på forakt. Det vil ifølge Solanas, tross alt, være et endringspotensiale i disse kvinnene, da de ikke er menn. Mot slutten av manifestet skriver også Solanas mer spesifikt om hvordan SCUM kommer til å operere: en liten håndfull av dem vil ta over landet gjennom «att konsekvent fucka upp systemet, selektivt förstöra egendom och döda män» (Solanas 2003, 70). De kan bedrive ikke-arbeid på sin arbeidsplass, bli sparket for så å ta på seg en annen jobb å bedrive ikke-arbeid i.

I Sara Stridsbergs forord til *SCUM manifest* skriver hun om hvordan verket har påvirket henne og hennes liv, om hennes forståelse av Solanas' budskap, tolkningsmåter av manifestet, om Solanas og om hvordan verket oppstod. Hun omtaler manifestet i svært positive ordelag: «Jag har aldrig älskat en text som jag älskar Valeries text» (Stridsberg 2003, 5), og hun skriver videre om tekstens potensial til å forandre hennes tankesett, hennes hjerte og fitte. SCUM fucker opp fordi teksten skal det, og Stridsberg poengterer det forfriskende i måten teksten går i møte med menn: «de är textens objekt, de är problemet och sjukdomen som ska diagnostiseras och begripas» (Stridsberg 2003,7). Teksten er gjennomgående skrevet i en poetisk tone, selv om Stridsberg også greier ut om utgivelseshistorien og om Valeries liv. Forordet er preget av en umiddelbarhet fordi Stridsberg skriver store deler av teksten i nåtid, også når det gjelder Valeries forhistorie: «Valerie säger (2003,12), Valerie drömmer om sina systrar (2003,7), Valerie kan sina Manstänkare, hon kan sin Manshistoria (2003, 19), Valerie skojar med dem alla» (2003,14). Effekten av den hyppige repetisjonen av hennes navn, samt nåtidsbruken gjør at Stridsberg i forordet fremmaner en tilstedeværende Valerie i en stemme som speiler slagkraftigheten i hennes manifest. Nåtidsbruken viderefører Stridsberg inn i tekstmaterialet i *Drömfakulteten*.

På kolofonsiden til *Drömfakulteten* presiserer Stridsberg som tidligere nevnt at boka er en litterær fantasi om Solanas, at romanen ikke er tro mot fakta. Hun kommer ikke med en lignende leseranvisning til forordet av manifestet, men flere av de samme fiksjonaliseringene som Stridsberg foretar seg i *Drömfakulteten* er også tilstede i dette forordet. Et av de fremste eksemplene er Stridsbergs konsekvente feilstaving av Ventnor, byen Solanas vokste opp i. Stridsberg skriver byen som Vantor gjennomgående i boken, men også her i forordet: «Vantor, the ocean. Det var så länge sedan. Var Valerie och Dorothy i öknen» (Stridsberg 2003,12). Hun plasserer Valerie og Dorothy i et ørkenlandskap i Vantor, Georgia (som er en ikke-eksisterende by) i stedet for i Ventnor City i New Jersey, der Valerie Solanas egentlig

vokste opp.<sup>5</sup> Den gjentatte innskrivningen av ørkenen i Valeries livshistorie er et naturmotiv som gjør seg gjeldende gjennom hele romanen og at dette motivet opprinnelig stammer fra manifestets forord forstyrrer Stridsberg sjangeren som hun skriver i. Et forord skal fungere som en introduksjon til et tekstmateriale, og det er uvanlig å anvende feilsiteringer i en kontekst som beskriver bakgrunnen til forfatteren av verket. Det vil også videre være interessant for meg å utforske hvilke bidrag endringen i landskap tilfører *Drömfakulteten*. Hva skjer med teksten når Valeries barndom flyttes fra en arbeiderklasseoppvekst ved kysten i New Jersey til et øde ørkenlandskap i Georgia?

Til tross for at det er svært mange fellestrekk og felles repetisjoner mellom forordet og fortellerstemmen i *Drömfakulteten*, er det to svært ulike uttrykk som gjør seg gjeldende i de to tekstene. For det første er det i Stridsbergs forord ingen tvil om at hennes formål med tekstmaterialet er å formidle hvordan teksten har gjort inntrykk på henne, formidle dens råskap og dens inspirerende kvaliteter. Slutten av forordet oppfordrer til kamp; «Kära SCUM-kvinnor, kära Daddy's Girl! Det här är en agenda för Evigheten och Utopia. Läs SCUM, bli SCUM» (Stridsberg 2003, 25). Forordet har svært mange litterære kvaliteter ved seg, samt allerede nevnte overganger til senere tekster, men innehar samtidig en klar avsender og stemme, nemlig Sara Stridsberg. I *Drömfakulteten* er for det første fortellerstrukturen fragmentert og uklar på grunn av den doble fortellerstrukturen. Strukturen gir samtidig et mer nyansert og mangefasettert innsyn i karakteren Valerie Solanas, mens forordet til sammenligning fortøner seg som et poetisk kampskrift for Valerie Solanas.

Mange momenter i dette forordet fanges opp igjen i *Drömfakulteten*, og det er særlig repetisjoner av enkeltsetninger og momenter som forbinder de to tekstene. Innledningsvis i forordet til *SCUM* skriver Stridsberg inn et «du», som drømmer som Valerie, som drømmer om Valerie og hennes tusen medsøstre om natten. I enden av denne passasjen i forordet er det en enkeltsetning som står alene: «Och hela tiden tänker du på Valerie» (Stridsberg 2003, 12) Denne setningen speiler helt tekstfragmentet i *Drömfakultetens* begynnelse, men hvem du-et henvender seg til er likevel forskjellig. Du-et som oppstår i *Drömfakulteten* kan leses som en begynnelse for fortelleren i romanen som skriver seg inn i boken, mens du-et i forordet til *SCUM* er Solanas' tekst har som formål å oppildne leseren: «med SCUM i din hand litar du plötsligt bara på dina egne rännstensinstinkter, du blir en hatisk och våldsam bitch» (2003,6). Du-et i *SCUM* er en forestilt leser som skal la seg inspirere av Solanas, mens du-et i

*Drömfakulteten* er Valerie selv, fortalt fra en som lengter etter å være der med henne, en som til forveksling kan ligne Stridsberg selv.

Slik kan Stridsbergs utforskning av Solanas like gjerne sees på som en tematisk utforskning av de biofaktiske utsigelsespunktene som nærmest fungerer som prismer for Stridsbergs skrift. De biofaktiske elementene har således et potensiale i seg til å undersøke noe nytt ved tema som Stridsberg stadig vender tilbake til, eksemplifisert her ved to ulike strandscener fra henholdsvis *Happy Sally* først og deretter *Drömfakulteten*:

Fremkallingsvæsken er sterk og etsende. Flamingobarn i vannkanten. Floen knuser sandslottene deres. De burde bygge lenger oppe på stranden. Doverhimmel, strandbadere, krittsteinsklipper (Stridsberg 2014, 45).

Den där silkespojken passerar nere vid strandkanten med en flamingounge innanför tröjan, den har rymt från flamingoparken, han sitter en lång och sval eftermiddag i sanden bredvid din strandfilt och lyssnar när du läser ur dina anteckningar (Stridsberg 2006, 87).

I disse to utdragene der det er flere likheter (flamingobarn, strandutfluktmotivet, et form for fellesskap) ser man hvordan Stridsberg skaper et ladet landskap rundt seg. Der flamingobarn i utdraget fra *Happy Sally*, har en internalisert fokalisering og kan leses som en metafor på barn som bader i vannkanten under en strandferie, så er flamingongen i *Drömfakulteten* en faktisk flamingounge som Silkespojken febrilsk forsøker ta vare på. I *Happy Sally* er jeg-personen bekymret for sine omstendigheter, hun skulle ønske at noen fortalte dem at de skulle bygge sandslottene sine lengre vekk fra strandlinjen – det er et enslig blikk på fellesskapet. Strandmotivet i *Drömfakulteten* derimot, er skrevet av fortelleren med en ekstern fokalisering. Valerie Solanas, blir her, slik hun gjennomgående blir skildret i boken sett gjennom fortellerens blikk i annenperson: han «lyssnar når du läser» (2006, 87). Denne skildringen av strandlandskapet setter, i likhet med det forrige sitatet, opp visse premisser vedrørende fellesskap og ensomhet (flamingongen har rømt fra sitt fellesskap) men det skildres også en begynnelse på et fellesskap mellom Valerie og Silkespojken. Der en litterær skildring av levd liv kan bli skrevet som en romantisering av liv, et forsvar eller en utdypning, gjør Stridsberg de biofaktiske figurene til spillere i et større Stridsbergs narrativ som utforsker ulike

problemstillinger knyttet til kvinnerollen, karakterenes tilknytning til andre mennesker, til naturen og til det etiske.

I artikkelen «Fortellingen, fiksjonen og friheten – fiksjon og ”fiksjon” i Sara Stridsbergs *Happy Sally*» stiller Mads B. Claudi et grunnleggende spørsmål vedrørende Stridsbergs bruk av biografisk materiale: Blir materialet «kun» fiksjon bare fordi Stridsberg sier det skal være det? Stridsberg innleder *Happy Sally* på samme måte som *Drömfakulteten*, nemlig med en oppfordring til at leseren skal se på karakterene som fiktive, til tross for at materialet har en rot i virkeligheten. Stridsberg skriver følgende: «*Happy Sally* er delvis bygd på Sally Bauers liv. Sally Bauer var kanalsvømmerske og ble hyllet som en heltinne. Derimot er mange hendelser og karakterer – for eksempel Sally Bauers egen – fiktive» (Stridsberg 2014, 5). I *Happy Sally* er det primært materiale fra den virkelige Sally Bauers dagbok fra 1938-1939 som kommer til uttrykk i romanen. Bauers datidige liv gjennom hennes dagbok vikles inn i to fortellinger: den første om en mor som ikke vil annet enn å svømme som Bauer, og den andre om datteren som tjue år etter morens død forsøker å finne mening i morens handlinger gjennom blant annet Bauers dagbok. Innvendingen som Claudi kommer med, er at det i Stridsbergs anvendelse av Bauers dagbokfragmenter i *Happy Sally*, ikke finnes et ordentlig skille mellom fakta og fiksjon. Karakteren Sally Bauer får gjennom Stridsberg en rekke motiver og følelser som det ikke finnes grunnlag for i dagbøkene hennes, og «slik tegnes romanens Sally Bauer som et speilbilde, men et forvrent speilbilde av virkelighetens Sally Bauer» (Claudi 2016, 101).

Claudi ser negativt på Stridsbergs ansvarsfraskrivelse på kolofonsiden, fordi at «all den tid leseren vet at *noe* av den historiske Sally Bauers liv finnes i romanen, [...] er det åpnet en dør fra romanen til virkeligheten som ikke lar seg lukke av en erklæring om romanpersonens fiktive karakter» (Claudi 2016, 101). Hva som er sannhet i beretningen om Bauer blir etter hvert fullstendig uklart. Fordi Stridsberg anvender materiale fra Bauers dagbok, for så å legge inn andre former for betraktninger enn det Bauer gjorde seg, beveger Stridsbergs beretning om Sally Bauer seg «igjen og igjen – men forsiktig og umerkelig – [...] fra det faktiske over i det fiktive» (Claudi 2016, 100).

I tilfellet *Happy Sally* er det biografiske materialet svært håndfast, det begrenser seg til nedskrevet tekst og det vil derfor være enkelt å skille mellom hvor Stridsbergs litterære fantasi om Bauer begynner og hvor den slutter. Et annet moment som er med på å underbygge

Claudis argumentasjon er at den virkelige Sally Bauer døde i Lund i 2001,<sup>6</sup> fire år før *Happy Sally* ble publisert. Dermed er det en nærhet både i geografi og tid til Sally Bauer som gjør omskrivningen av Bauers motiver og tanker mer problematisk. Hvis man overfører Claudis kritikk til *Drömfakulteten*, mener jeg at de fleste av Claudis innvendinger vedrørende Stridsbergs håndtering av det biografiske ikke er like gyldige. Der materialet i *Happy Sally* er basert på Bauers dagboknotater, er *Drömfakulteten* fundert i et sammensurium av tekster, rapporter, rykter og reportasjer. Store deler av Valerie Solanas' liv er også preget av få kjente fakta. Det er tekstene hennes, primært *SCUM Manifest*, men også skuespillet *Up Your Ass* som er den mest håndfaste dokumentasjonen som er igjen etter henne. I tillegg er det også en klar distanse både i geografi og tid etter hennes død i *Drömfakulteten*.

Claudi kritiserer Stridsbergs innskrivning av faktiske personers liv inn i hennes litterære univers i *Happy Sally*, men i *Drömfakulteten* er det nettopp denne innskrivningen av Valerie Solanas, og utforskningen av hva hun var og kunne ha blitt, som gir romanen mye av dens styrke. Nå skal det også sies at det i *Happy Sally* sås lite tvil om beretningen om Sally Bauer annet enn på kolofonsiden, da dagboknotatene til Bauer fremstår som en separat fortelling som er med på å gi dybde til situasjonen til de andre karakterene i romanen. Bauers fortelling blir en måte for en datter å forstå hvorfor hennes mor viet seg så fullstendig til havet. Kanskje virker også Stridsbergs utplukking og utbrodering av Bauers liv og virke mer suspekt fordi Bauer nettopp kun opptrer som en figur med én funksjon, nemlig å forsterke grunnfortellingen. Den innvendingen kan ikke videreføres til Stridsbergs søken etter Valerie Solanas i *Drömfakulteten*. Stridsbergs søken i *Drömfakulteten* blir også mer kompleks på grunn av den doble fortellerstrukturen med både en ekstradiegetisk forteller og en nærværende Berättar som stadig diskuterer og filosoferer med en tilstedeværende Valerie som har muligheten til å motsette seg prosjektet.

Dorrit Cohn skriver i «Metalepsis and Mise en Abyme» nettopp om dette grepet der en fortellerinstans trer inn i diegesen, og hva det gjør med fortellerens autoritet:

At the moment when the narrator is transformed into a fictional character, he ceases to hold authority over the narrative. This enables the reader to become aware of the narrative authority that stands behind him – the authority that we call "author" (Cohn 2012, 108).

Jeg opplever at nettopp fordi at fortellerposisjonen i *Drömfakulteten* er så utforskende, kompleks og lite interessert i å finne frem til et fast konsept om hvem Valerie Solanas som biografisk figur skal representere, så vil ikke en kritikk av *Drömfakultetens* bruk av biografisk materiale være like gyldig som i *Happy Sally*.

Til tross for at jeg oppfatter Stridsbergs utforskning som etisk forsvarlig nettopp på grunn av den metafiksjonelle utforskningen, så er det likevel elementer av Valeries historie som er omskrevet. Det mest framtrædende eksempelet er *Drömfakultetens* fortelling om Valeries barndom, og spesifikt innskrivning av Louis' gjentatte overgrep mot Valerie. I Breanne Fahs' biografi om Solanas fremkommer det at Valerie og søsteren, Judith (som forøvrig heller ikke nevnes i *Drömfakulteten*), ble sendt til sine besteforeldre da Valerie var seks år (Fahs 2014, loc 292) og selv om det i boken ikke direkte blir avkrefet at Louis forgrep seg på Valerie, ville i alle fall ikke overgrepene være av en så systematisk karakter som det blir beskrevet som i *Drömfakulteten*.

*Drömfakulteten* inneholder også et enormt intertekstuellet nettverk som består av et hav av stemmer fra amerikanske kvinner både før og etter Valeries levetid. Jeg vil i denne delen av kapittelet gå dypere inn i noen av fortellingene som Stridsberg tar for seg, men vil først begynne med vise Alfabetpassasjenes spill med disse stemmene i et atemporalt rom. Et mangfold av kvinner fra den amerikanske kvinnebevegelsen blir nevnt,<sup>7</sup> men også prostituerte, sinnssyke og skjønnhetsdronninger. Mange av disse kvinnene blir navngitt, men i flere partier fremstår de bare som en stemme som reflekterer over ulike tema, som her: «G. Hon var klädd i en fantastisk vit päls. Hon ville delta i en skönhetstävling. Hon ville likna en skulptur. Miss America. Blondinens historia. Horans. Världens äldsta och finaste yrke» (103). Alfabetene tar også opp i seg historiske hendelser som suffragettbevegelsen, altså hendelser før Valeries levetid: «H. Equal Rights Amendment övergick till att bli en sällskapsklubb, exsuffragetterna trädde fram med sina bekännelser. Emma Goldman utvisades, sinnessjukdomarna ökade» (319).

I tillegg til at alfabetpassasjene i innhold tar opp i seg fragmenter av kvinners historie, ser man i alfabetpassasjenes innhold også referanser til tematiske grep i Sarah Kanes dramatik. Stridsberg har blant annet oversatt Kane til svensk i forbindelse med en svensk teaterproduksjon, og nevner henne som inspirasjon i flere intervjusammenhenger. I form



speiler alfabetpassasjene i stor grad stykket *Crave* (Kane, 1998), som var et av de siste Kane skrev før hun tok livet av seg. I *Crave* er det fire karakterer **C**, **M**, **B**, og **A** som på samme måte som i alfabetene veksler mellom å snakke forbi hverandre, med hverandre, og stille de samme spørsmålene igjen og igjen. Stykket er også svært intertekstuel, med alluderings til bibelske tekster, Shakespeare og nyere poplåter.<sup>8</sup> *Crave* tar opp i seg fraser og setninger på samme sidestilt vis som Stridsberg ofte gjør i *Drömfakulteten*, der høykultur og lavkultur stadig figurerer side ved side. En av de repeterte linjene i *Crave* er «You've fallen in love with someone that doesn't exist» (Kane 2001: 158, 190), og den samme linjen dukker også opp i *Drömfakulteten* i en samtale mellom Berättaren og Valerie:

BERÄTTAREN: Jag antar att jag tänkte på dig

VALERIE: Du har förälskat dig i någon som inte existerar (127).

I Stridsbergs oppfordring til å se alle karakterene og hendelsene i *Drömfakulteten* som fiktive, kan det være fordelaktig å forsøke å spore opp hvilke utelatelser og inkluderinger av Valeries livshistorie Stridsberg har foretatt seg. Det kan være med på å tydeliggjøre hvilke motiver som stiger frem som like sentrale for Stridsberg i romanen, og hvilke deler av Solanas' historie som ikke er sentrale. Forflytningen av Valeries oppvekst fra New Jersey til ørkenen i Georgia er allerede nevnt, et moment som tydeliggjør hvordan Stridsberg ser på ørkenmotivet i relasjon til Valerie, som sentralt for fortellingen. For det første blir ørkenmotivet viktig fordi det utgjør en motpol til vann/undervannsmotivet som er svært present i fortellingen, og for det andre forsterker det selve fiksjonspreget ved en større geografisk forflytning i beretningen om Valerie. Den øde ørkenen forbinder også Valeries fortelling til andre populærkulturelle kvinneskjebner.

Det er som allerede nevnt gjentatte referanser til Marilyn Monroe i boken, og i særdeleshet mange til hennes siste film, «The Misfits»,<sup>9</sup> innspilt i Nevadaørkenen. Tidlig i boken blir det videre referert direkte til filminnspillingen. En av Berättarna forteller i det første av alfabetene: «D. Det var en filminspelning i øknen. Vildhästarna jagades med helikoptrar. Hon förstod aldrig vad som stod i manuskriptet, hon kunde aldrig minnas sina repliker» (57). I *Drömfakulteten* blir Marilyn sett gjennom et blick der sårbarheten og usikkerheten rundt hennes egen rolle står sentralt; hun blir en del av «evigheter av döda blondiner» (58).

Men Marilyn dukker også jevnlig opp gjennom å være Dorothy's store forbilde: «det ska vara något enkelt, säger Dorothy, som en film, som ett läppstift, som Marilyn» (80). For Dorothy som bestreber seg på å være den perfekte husmoren, og bekymrer seg for sine bryst og sitt utseende, blir Marilyn hennes fremste idol. Når Valerie ringer hjem for å fortelle at hun har kommet inn på forskerutdanningen, enser ikke hennes mor datterens store nyhet, da hun akkurat har funnet ut av at Marilyn Monroe er død. Vi får bare tilgang til Valeries reaksjoner gjennom hennes replikker til Dorothy: «Men skit i Marilyn. Jag är forskare nu» (190). Slik blir Marilyn et symbol på hva Valerie aldri kan bli for Dorothy, nettopp fordi hun ikke affiniteten til å bli en slik type kvinne i Dorothy's øyne. Dorothy's optimisme på Valeries vegne er i boken alltid preget av en overfladiskhet; Valerie skal bli forfatter, forsker og president i Amerika og det er nok bare å si det. Prosessen i å komme seg dit, er ikke Dorothy så interessert i. Fortelleren bruker cinematiske beskrivelser for å underbygge distansen mellom det som Valerie har å si, og det som Dorothy bryr seg om, her illustrert ved beskrivelsen av hennes overveldende sorg over Marilyn's død: «Dorothy ligger tårrandig bakom sovrums Gardinerna och sover sin sömntablettssömn. Hon drömmer om Marilyn's blonda hår, hennes tragiska barndom. Alla brev hon skrev till Miss Monroe» (188). Distanse blir også forsterket gjennom at det bare er via telefonen Valerie snakker med sin mor, og Dorothy's liv i ørkenen blir stående som en kontrast til Valeries liv.

Det er dog ikke bare kjente populærkulturelle kvinneskjebner som blir tatt opp i *Drömfakulteten*. Ofte bare ved benevning av fornavn i store bolker, skriver Stridsberg inn kvinneskjebner som befinner seg på utsiden av samfunnet. I ett av tilfellene fra *Drömfakulteten* får vi bare fornavnene på kvinnene, men der Valerie blir innskrevet som en del av fellesskapet. «Du är Dorothy, Samantha, Cosmogirl, du är hundratusen mördade prostituerade kvinnor på stränderna. Sereena, Mona, Jacqueline, Heather, Diane, Angele, Brenda». Hvem disse kvinnene var, kan man gå tilbake til forordet til *SCUM Manifest* for å få svar på: «På en bondgård i Pickton fann de styckade kvinnor i ett kylrum. Sereena Abotsway, Mona Wilson, Jacqueline McDonnell, Heather Bottomley, Diane Rock, Angele Josebury, Brenda Wolfe. Bland andra» (Stridsberg 2003, 23). I denne sammenhengen er det også verdt å legge merke til forflytningen Stridsberg foretar seg i denne sammenhengen. Beinrester fra de myrdede prostituerte kvinnene ble funnet på en bondegård i Port Coquitlam i Canada, drept av Robert Pickton.<sup>10</sup> I *Drömfakulteten* glir disse kvinnene over til å være en del av «den amerikanska undervattensbefolkningen» (311) som Valerie snakker med Berättaren om på dødsleiet, og da blir de en del av hundretusen myrdede prostituerte på stranden.

En annen gruppe med kvinner som *Drömfakulteten* også ser ut til å være spesielt opptatt av, er dødsdømte og henrettede kvinner i Amerika fra første halvdel av 1900-tallet. Disse figurene skrives inn på samme måte som de prostituerte, nemlig gjennom oppsummeringer og benevnelser. Men kanskje viktigere er det at de kobles til en av de viktigste bikaakterene i romanen; Cosmogirl. Navnet hun presenterer seg med, er Ann Duncan, og tidlig blir det klart at hennes mor, Elizabeth Duncan, er dømt til døden for arsenikk mord på to av sine brudgommer (172). Cosmogirl arbeider intenst for at moren ikke skal bli henrettet, og Stridsberg skriver deres fortid sammen som et familiefellesskap, til tross for at en noe uvant familiestruktur:

Elizabeth Duncan älskade att gifta sig. Hon och Cosmo kryssade genom Amerika i en Thunderbird och letade efter vackra mörklockiga män som hon lovade stora summor pengar mot att de gifte sig med henne och när de sedan ville annullera äktenskapen fortsatte hon till en ny stat och gifte sig på nytt (172).

I virkeligheten hadde ikke Elizabeth Ann Duncan en datter hun dro fra stat til stat med, men snarere en sønn, Frank. Grunnen til at Duncan ble dømt til døden var fordi hun hadde fått noen til å drepe Franks forlovede, gravid i syvende måned, fordi hun øyensynlig var sjalu på all oppmerksomheten Frank ga sin forlovede. I *Drömfakulteten* viser Stridsberg til en annen forklaring på Duncans dom:

Valerie: Och vad är hon dömd för?

Cosmogirl: Arsenikmord på två av sina brudgummar.

Valerie: Är hon skyldig?

Cosmogirl: Mycket skyldig, antar jag (172).

I denne sammenhengen er det interessant å se på hvordan Stridsberg knytter Cosmogirl og bokens Duncan sammen. Selv om Cosmogirl har full tiltro til at Duncan er skyldig, gjør hun alt i sin makt for å unngå at moren henrettes, og viser dermed frem et reelt mor-datter-bånd som ikke er tilstedeværende ellers i romanen. Det skrives inn en særegen avhengighet mellom de to kvinnene, som har tilbrakt Cosmogirls barndom reisende fra by til by, mens moren stadig gifter seg med nye menn. Der Dorothy lot seg oppsluke av Louis' og Red Morans tilstedeværelse hos henne, og følgende aldri kunne gjøre hva som ville vært det beste for henne og Valerie, blir Cosmogirl snarere en slags medskyldig i morens prosjekter. Slik blir

deres historie enda en innskrivning av de kvinnelige fellesskapene som Solanas drømmer om i sitt manifest.

I *Drömfakulteten* skjer Duncans henrettelse den 9. oktober 1967, og til tross for Cosmogirls innsats er det ikke noe å gjøre med det:

Det finns inte en domarkuk i den här staten som Cosmo inte har behandlat. I flera år har hon hållit Elizabeth levande med hjälp av den där lina tungan hon har i munnen. [...] Amerika mördar Elizabeth Duncan med tre giftinjektioner och Cosmo förlorar allting som var hon (229).

Cosmogirl ender opp med å ta livet av seg og slik blir hennes selvmord en form for speiling av hvordan moren døde. Ved å gi seg selv og alle laboratoriedyrene kaliumklorid, speiles den siste av de tre giftinjeksjonene som man får ved en henrettelse ved injeksjon. Men hvis man ser nærmere på den biografiske personen Elizabeth Duncan (hvis fulle navn er Elizabeth Ann Duncan), så fortonte hennes livshistorie seg ganske så annerledes. Hun var den siste kvinnen som ble dømt til døden i California<sup>11</sup> før man i høyesterettssaken *Furman v. Georgia* i 1972 anså det som ikke konstitusjonelt i henhold til amerikanske lover å henrette fanger, slik det tidligere hadde vært gjort.<sup>12</sup> I *Drömfakulteten* blir Duncan henrettet i oktober i 1967, mens hun i virkeligheten ble henrettet 8. august 1962,<sup>13</sup> altså fem år tidligere. Hun ble også henrettet i et gasskammer, og ikke ved giftsprøyte, slik hun blir i boken. Giftsprøyten ble ikke anvendt i amerikanske fengsler før sent på 1970-tallet, som en metode som skulle være mer i overensstemmelse med amerikanske lover, der målsettingen var å ikke utsette de som skulle bli henrettet for unødvendig smerte.

Intertekstualitet slik jeg har beskrevet den her, virker altså både gjennom og inn på narrativet, og opptrer på flere ulike plan: i setningsform, i dramatiske dialoger, innskrevet i karakterers forhistorier, i fortellerstemmens beskrivelser og i alfabetene. Interteksten blir også med på å forgreine Valeries historie inn i et større amerikansk mytos som omhandler alle de kvinnelige undervannskjebnene som i *Drömfakulteten* blir til et hav av stemmer. Hvis vi går tilbake igjen til Claudia Rankine-sitatet fra parateksten, «hope was never a thing with feathers» og igjen ser på sammenhengen sitatet er trukket ut ifra, ser man at det allerede fra bokens paratekst alluderes til Valeries skjebne som en del av et fellesskap:

Or, as there are billions of lives, my sadness is alive alongside the recognition that billions of lives never mattered. I write this without breaking my heart, without bursting into anything. Perhaps this is the real source of my sadness. Or, perhaps, Emily Dickinson, my love, hope was never a thing with feathers (Rankine 2004, 23).

Det er denne innsikten jeg opplever at fortellerinstansen og Berättaren til slutt kommer frem til etter å ha vært med Valerie gjennom dødsleiet. Tristheten over at Valeries liv, og i større grad de andre kvinnene skrevet inn i det intertekstuelle vevet, blir et nettverk av liv som ikke betyr noe. Slik kan *Drömfakulteten* leses som en måte å komme i kontakt med nettopp disse skjebnene.<sup>14</sup>

#### **Kapittel 4 Motiviske og poetiske elementer**

I dette siste kapitlet ønsker jeg å undersøke ulike motivkretser og det poetiske billedspråket i *Drömfakulteten* for slik å vise den grunnleggende sammenhengen mellom narrative strukturer, motiviske struktur, poetisk språkbruk og tematikk. Dette vil jeg gjøre gjennom to hovednedslag: det ene eksempelet er forankret i en tekstpassasje og viser overnevnte forbindelser via den narrative teksten. Det andre eksempelet er forankret i romanens tematikk, og viser hvordan stadig gjentatte motivkretser i *Drömfakulteten* utvikler seg til dynamiske troper i den narrative teksten.

Diktet «the lost highway» befinner seg i helt i slutten av romanen, rett før Valerie dør. Typografisk skiller denne teksten seg ut fra tonen i resten av romanen, da det kan leses som et modernistisk dikt. Diktet kan leses som en fortettet versjon av den narrative strukturen, der teksten beveger seg gjennom flere av grunnmotivene i *Drömfakulteten* i ulike poetiske bildene. Jeg vil gjennom denne nærlesningen også se på hvordan diktet skaper forbindelser til *Drömfakultetens* narrative tid og rom kun gjennom den repeterte motivbruken, og uten noen faktiske forankringer til karakterer eller steder.

Videre vil jeg undersøke hvorvidt man kan se «the lost highway» som en form for *mise en abyme*, eller en fortelling innen en fortelling. I den sammenhengen vil jeg også gå i dialog med Annika Paananen studie om *mise en abyme* i et dekonstruksjonsperspektiv (Paananen 2014) der *Drömfakulteten* er en av tre bøker som Paananen undersøker. I forlengelsen av min undersøkelse av «the lost highway», hvor jeg i stor grad undersøker diktets motiv og tema opp mot resten av *Drömfakulteten*, vil jeg til slutt i dette kapitlet undersøke på hvilke måter

Stridsbergs bruk av repetisjon som litterært virkemiddel ender opp med å skape en større poetisk forbindelse i romanen. For hva er det som skjer med den narrative fortellingen når elementer som eksempelvis Valeries sølvkåpe, elven, lepestiften og haiene blir repetert flerfoldige ganger i så mange forskjellige sammenhenger i løpet av romanen? Alle de overnevnte eksemplene kunne jeg ha utforsket i denne siste delen, men jeg har valgt å se på *Drömfakultetens* utforskning av havet. Den gjentatte tematiseringen av havet har en narrativ, geografisk, motivisk og poetisk forankring i romanen, og dette vil jeg vise i den siste delen. Men før jeg går nærmere inn i disse elementene, vil det være viktig å foreta en grundig analyse av «the lost highway».

#### 4.1 «the lost highway»

Typografisk er «the lost highway» satt opp som et modernistisk dikt på 24 vers skrevet i kursiv, med utstrakt bruk av ellipse mellom versene og er helt uten tegnsetting. Metrisk kan en dele diktet opp i tre strofer: der de første fem verselinjene kurserer rundt landeveismotivet, tar de neste ni versene først opp i seg vannmotivet i boken og kobler det videre opp mot flere av nøkkelmotivene i *Drömfakulteten*. I den siste av de tre strofene endres tonen i diktet, da et jeg (som kan tolkes som fortelleren) trer frem på dødsleiet til et du (som kan tolkes som Valerie) og «*sitter här tills du somnar*» (15). I min analyse av «the lost highway» vil jeg først undersøke de tre bolkene separat, for videre å se på dem i en sammenheng med hverandre og til sist hvordan diktet passer inn i *Drömfakultetens* oppbygning.

Den første delen av «the lost highway» begynner på veiene, og tropen om den amerikanske road-tripen legger seg tett opp mot diktets univers:

1 *The highway the lost highway strålkastarnas ljus över asfalten*

2 *hastiga vita sken regnet slår mot bilrutorna döda djur sover i gräset*

3 *bredvid motorvägarna motellskylta neon regn mörker flickor*

4 *med sina handväskor under gatlamporna*

5 *lastbilar läppstift bensin öken glömska Amerika (352).*

Disse første fem versene alluderer til den amerikanske roadtrip-tropen som motiv: å kjøre på motorveien mens du passerer øde landskap. Der det amerikanske roadtrip-motivet tradisjonelt har positive konnotasjoner, antydes det her til en mer dystert versjon hvor døde dyr sover i gresset og lastebiler og lepestift er forbundet. I denne sammenhengen kan man allerede plukke opp prostitusjonsmotivet da *flickor med sina handväskor under gatlamporna (3-4)* står ved de neonlyste motellskiltene ved motorveien. Diktet har også et typografisk oppsett som skaper en rytme som er med på å understreke spillet mellom det flyktige og det kinematografiske i teksten. Mellom hvert av de ulike bildene er det plassert en ellipse, noe som skaper en flyktighet i bildene, og speiler tematikken i diktet. Opplevelsen av at omgivelsene glimtvis dukker opp, kan også alludere til den fysiske erfaringen av å kjøre bil langs en motorvei, der gatelampene glimtvis lyser opp det mørke landskapet.

Av språklige virkemidler anvendes alliterasjon tre ganger i løpet av denne bolken: *döda djur (2)*, *motorvägarna motellskylta (3)* og *lastbilar läppstift (5)*, noe som er med på å fremheve de rytmiske kvalitetene til diktet. De døde dyrene som sover i gresset gir assosiasjoner til forråtnelse og dekomposisjon, og til romanens stadige utvisking av skillelinjer mellom død og levende. Verset kan også speile Cosmogirls selvmord, når hun slipper alle forsøksdyrene ut av burene, og speiler sin egen død med morens. Kanskje er det ett av Cosmogirls forsøksdyr som ligger i gresset. Dette er bare et eksempel på hvordan diktet tar opp i seg flerfoldige elementer fra romanen som helhet.

De neste versene i diktet begynner i fortellinger om vannet, som er også er en sentral motivkrets i *Drömfakulteten*:

6 *tiotusen famnar oceanvatten*

7 *tiotusen olika berättelser om vatten*

8 *läppar händer mjölkttänder*

9 *drunknande klänningar och minnen*

*flockar av flickor*

10 *fittsjälar fittmaterial*

*dödsmaterial läppstiftlitteratur*

*11 prostitution stories hästar hegemoni drömlandskap*

*12 världslitteratur presidenter utopier en flicka kan allt hon vill*

*13 femtiotal sextiotal sjuttiotal åttiotal Carter Reagan Warhol*

*14 you know I love you                      you know I love you (352-353).*

Denne delen av diktet starter med en parallellstrofe, altså en repetisjon av et vers, der budskapet forandres: «*tiotusen famnar oceanvatten / tiotusen olika berättelser om vatten*» (6-7). Der de første fem versene til sammen skaper et helhetlig bilde av en den glidende bilturen der prostitusjonssymbolikk lurer i bakgrunnen, skapes det allerede med parallellstrofen en forventning til en tematikk som i større grad brer seg ut. Annonsert ved vannmotivert som glir inn og ut av versene i begynnelsen. Interessant er også bruken av ordet «famn», som er et gammelt lengdemål primært brukt av fiskere for å måle dybde i vannet der målenheten er lengden på en voksen manns favn fra den ene fingerspissen til den andre. Ordet har også en intimitet knyttet til seg gjennom at «famn» også kan leses som en omfavnelse, som det blir gjort i den senere i diktet «*att döden är som en mörk famn*» (19).

I disse versene ser man også bevegelsen fra utforskningen av den partikulære historien om Valeries liv, som går over i det helhetlige og danner et system. Diktet kan leses som en avskjed til Valerie, men er også en påminnelse om at hun er en del av ti tusen ulike fortellinger om vann (7), og om undervannsbefolkningen som er et hav av kvinneskjebner, variasjoner av Valeries skjebne. Dette er et tema som plukkes opp flere steder i løpet av *Drömfakulteten*:

Cosmogirl flimrar förbi bland små exploderande moln av glömda platser och repliker, hotellsängen är en brinnande öken av allting du inte gjorde och allting du gjorde fel, den är djup som tiotusen famnar oceanvatten av allt du glömde och alla gånger du glömde att ta farväl (52).

Havet är mörka speglar. Dorothy håller din hand när hon sover i skuggan under parasollerna. Salta vågor sträcker sig efter stränderna, havsfåglarna skriker sina ihåliga skrik, tiotusen famnar oceanvatten som väser och kvider (87).



VALERIE: Artificiell historieskrivning. Horans story och sinnessjukdomens. Den amerikanska undervattensbefolkningens (311).

Gjennomgående i versene finnes referanser og spor til *Drömfakulteten* som helhet, og de fleste av versene kan leses som alluderings til Valeries historie. Det intime verset «*läppar händer mjöltkänder*» (8) kan leses som en oppsummering av Valeries barndom, da den hentyder både til hennes nære barndomsbånd med Dorothy, men også til det incestuøse båndet til Louis. Den neste verset, *drunknande klänningar och minnen* (9), kan alludere til da Dorothy holder på å drukne seg etter at Louis har dratt: «träd Kronorna längtar efter att drunkna och Dorothy går ut i floden med kläderna på» (36). Men parallelt kan verset også leses som en allusjon til alle de andre kvinneskjebnene, for som fortellerinstansen sier til Valerie: «Du är hundratusen mördade prostituerade kvinnor på stränderna» (136).

Generelt i *Drömfakulteten*, og spesifikt i de fleste av samtalene mellom Berättaren og Valerie verseres spørsmålet om hvilken type material noe er. Denne formen for utforskning kommer til syne fra vers 10-13, og kretser rundt relasjonen mellom Valerie og Cosmogirl og det radikalpolitiske standpunktet de hadde felles, med leppestift utenfor leppene som revolusjonært symbol, og store framtidssikter:

VALERIE: Jag tänker bli professor. Jag måste hålla in mina hästar.

COSMO: Jag tänker inte hålla in några hästar. Vi ska göra om historien. Artificiell intelligens, artificiell insemination, artificiell historieskrivning. Du och jag och framtiden. Amerikas första intellektuella horor.

VALERIE: Hålla min hand för alltid. Hålla in mina hästar. Hålla fast vid mina planar. Lova att du aldrig försvinner (170).

Men blandet sammen med de poetiske bildene som gir tilbakeblikk til tiden i Valeries liv preget av optimisme, kommer vi også i kontakt med poetiske bilder fra Valerie senere i livet, der hun i større grad er preget av defaitisme:

VALERIE: Jag är inte ditt döds material. Jag är inte ditt knull material.

BERÄTTAREN: Får jag hålla din hand?

VALERIE: Du romantiserar och sentimentaliserar det här. Anteckningarna ska brinna upp på bakgården i Ventor. Döds materialet är bara spyor och diarré och slem och rädsla (127–128).

Hittil har jeg lest disse første fjorten versene tett opp mot Valeries narrativ, men det er også svært mange forbindelser i diktet til alfabetpassasjene i *Drömfakulteten*, og aller mest til den første av dem, «Berättarna». Det som er interessant er at bildene som går igjen i dette alfabetet, kretser rundt helt andre skjebner enn Valeries, og slik ser man hvordan diktets poetiske bilder forskyver seg inn i andre intertekstuelle skjebner:

C. Den amerikanske filmen. Kamerans løgner. *Världslitteraturens* (12) Amerika var ett stort äventyr med sina blåa overklige berg, ökenlandskap [...] G. *Stories* (11).  
Överdoser. Sömntabletter. Allting går mot sitt slut [...] L. Experiment. *Hästar* (11).  
Solnedgång [...] Y. Hon säger: Följ stjärnan. *The lost highway* (1). Z. Följ den till slutet (57–60, mine uthevinger).

Etter de hastige forflytningene i ubestemte tid og rom, beveger diktet seg i de siste versene videre til en mer konkret setting, der det er en stemme som tiltaler en annen:

15 *jag sitter här tills du somnar*

16 *det finns inga lyckliga slut*

17 *du ska sova nu*

18 *du ska sova och drömma att du flyger över snö och applåderande människor*

19 *att döden är som en mörk famn*

20 *eller en solförmörkelse*

21 *om du färdas på öppet hav finns jag hos dig*

22 *floden kommer inte at sluka dig*

23 och om du går genom eld

24

*kommer lågorna inte att bränna dig (353).*

«the lost highway» startet med et sveipende blick over Amerika i Valeries levetid, men nå endres tonen i diktet drastisk ved en introduksjon av et «jeg» og et «du». Der diktet tidligere har vært grunnet i beretningen om motorveien, om anonyme jentene med håndvesker og Valeries liv, fortøner de siste ti versene seg som en monolog, fremsagt av et jeg som vil betrygge et døende du.

Disse versene har også flere intertekstuelle referanser enn de foregående versene som i stor grad forholder seg til elementer fra romanen. De siste versene skiller seg ut ved nærmest å resitere Jesajas bok fra gamle testamentet, her i svensk utgave: «När du går genom vatten är jag med dig, vattenmassorna skall inte dränka dig. När du går genom eld skall du inte bli svedd, lågorna skall inte bränna» (43:2). I denne bibelsekvensen fra Jesaja er det Gud betrygger Jakob om at han er med ham, og lover ham Israel. Dødsmotivet fremstår som en solformørkelse, og kan også referere til beretningen om himmelen som ble mørklagt når Jesus dør, som fortalt av Lukas: 23:44-46:

Det var allerede omkring den sjette time. Da falt det et mørke over hele landet helt til den niende time, for solen ble formørket. Forhenget i tempelet revnet etter midten, og Jesus ropte med høy røst: «Far, i dine hender overgir jeg min ånd!» Da han hadde sagt det, utåndet han.

De bibelske referansene påkaller til hendelser der guds makt har hatt en betryggende kraft, og kan alludere til at fortelleren ønsker å vise noe lignende. Hvis man leser diktets jeg som fortellerinstansen i *Drömfakulteten*, kan man se en direkte linje til Valeries redsel for å dø i begynnelsen av romanen: «Jag hatar mig själv och jag vill inte dö. Jag vill inte försvinna, jag vill tillbaka, jag längtar efter någons händer, min mors händer, en flickas famn, en röst vilken som helst, bara inte den här solförmörkelsen» (16). Slik kan slutten av diktet leses som fortellerens siste farvel til Valerie og gjennom avskjeden fortelleren har fasilitert for henne, blir hennes ønske oppfylt: Hun er ikke lenger alene. Det er bare ett kapittel igjen etter «the lost highway», «Ett sista upplyst rum, en exploderande lilja i mörkret» (354), der Cosmogirl

først presenterer en utopi: de to har fått alle forskningspengene de søkte om, og «kan göra allt vi vill nu. Inga restriktioner, inga begränsningar» (354). Så drar Cosmogirl Valerie opp i sine armer og leser høyt fra *SCUM Manifest* til Valerie som ikke er våken lengre. Valerie sovner til slutt i en *flickas famn*, i et *drömlandskap av utopier*. Berättaren har funnet en fred i sin søken etter Valerie Solanas, og er klar for å skrive *Drömfakulteten*.

#### 4.2 «the lost highway» som *mise en abyme*

Til nå har jeg foretatt en narrativt fundert diktanalyse av «the lost highway» og i de følgende avsnittene skal jeg undersøke hvorvidt diktet kan leses som en *mise en abyme*, altså en speiling eller fordobling av den opprinnelige fortellingen. I utgangspunktet oppstår *mise en abyme* i litteraturen primært i en sammenheng med bokens narrative struktur. Jeg vil her argumentere for at Stridsbergs gjennomgående lyriske språk og sjangerblandinger berettiger å lese diktet på denne måten.

Men *Drömfakultetens* rammefortelling innehar også *mise en abyme* i sin narrative struktur, slik Annika Paananen i sitt studie (Paananen 2014) konkluderer med. Nettopp fordi at Berättaren skriver en bok som kan leses som *Drömfakulteten*, «finns det redan i berättarens inställning till sin spegling av Valerie och hennes livsöden en önskan om att kopiera ”rätt” slags Valerie från verkligheten in i fiktionen» (Paananen 2014, 21) og slik skapes det en speiling. Paananen skriver at «*mise en abyme* i Stridsbergs bok [er] alltså ett grepp för att indikera och sammanfatta bokens dramaturgi» (Paananen 2014, 20), og skaper slik en forstyrrelse og forskyvning rundt bokens eksistens.

I denne oppgaven har jeg undersøkt *Drömfakultetens* narrative strukturer, men gjennom det arbeidet har også bokens sjangerovertredelser blitt stadig mer synliggjort, og det er på denne bakgrunnen at jeg vil argumentere for at også «the lost highway» kan leses som *mise en abyme*. Hvis vi går tilbake til Brian McHales tre kriterier for *mise en abyme* for å finne belegg i min påstand, så kan vi begynne med å se på den første: I følge McHale må representasjonen være en del av fortellingen, men den må befinne seg på et narrativt nivå under hovedfortellingen. I utgangspunktet er dette noe «the lost highway» definitivt gjør, da diktet i sin atemporalitet markerer et brudd med flyten i narrativet slik det frem til nå har vært presentert. Bruddet kan leses som en ny diegese. Hvis man kun hadde lest diktet opp mot Valeries narrativ, så kunne det bli tolket som den ekstrapadiegetiske fortellerens oppsummering av og avskjed med Valerie, noe som vil tilsi at diktet befinner seg på samme nivå som

hovedfortellingen. Men som jeg viste i diktanalysen er det belegg for å hevde at «the lost highway» parallelt forteller historien om Valerie Solanas, samtidig som de samme momentene tar opp i seg flerfoldige kvinneskjebner som har figurert i romanen. I *Drömfakulteten* blir fortellingen om Valerie en del av en større sammenheng, og dette speiles på samme måte i «the lost highway».

McHales andre kriterium for en *mise en abyme* er at representasjonen må ligne på noe som eksisterer i den diegetiske verdenen som vi har tilgang til. Den narrativt funderte analysen av diktet jeg foretok meg viser definitivt at det er nettopp det «the lost highway» gjør. Det er utallige referanser i diktet til de viktigste hendelsene i Valeries liv, der forbindelsene ligger i de poetiske motivkretsene. Videre repeteres poetiske bilder fra andre sammenhenger i *Drömfakulteten*, som sammenstilles i diktet. McHales siste kriterium er at dette «noe» må presenteres som tilstrekkelig kontinuerlig til at man som leser er villig til å si at representasjonen dupliserer primærnarrativet som helhet. Den stadige repetisjonen av poetiske bilder i romanen, som også opptrer i «the lost highway», mener jeg tilsier at diktet kan leses som en fortettet duplisering av primærnarrativet.

Det er flerfoldige referanser til de fleste av de viktigste hendelsene i Valeries liv i løpet av diktets vers, og det er svært mange repeterte poetiske bilder fra andre sammenhenger i *Drömfakulteten*, som blir satt sammen i diktet. McHales siste kriterie er at dette «noe» må presenteres som kontinuerlig nok til at man som leser er villig til å si at representasjonen dupliserer den primærnarrativet som en helhet. Nettopp på grunn av den stadige repeteringen av de poetiske bildene som også opptrer i «the lost highway» mener jeg at diktet kan leses som et fortettet narrativ av Valeries beretning, men at det også kan leses som en fortettet beretning om de andre kvinnene romanen skriver inn. Slik tar «the lost highway» opp i seg både romanens narrativ og motivkrets som en form for *mise en abyme*.

#### **4.3 Havet i *Drömfakulteten*: fra motiv til dynamiske poetiske troper**

BERÄTTAREN: Hör du havet?

VALERIE: Jag hör havet och jag vill inte höra havet (40)

Jeg skal i denne delen av oppgaven vise at den gjentatte tematiseringen av havet i *Drömfakulteten* har en narrativ, geografisk, motivisk og poetisk forankring, og slik viser en

forbindelse mellom romanens komplekse bestanddeler. Først og fremst er havet et symbol på døden, som er et av *Drömfakultetens* sentrale tema. Men symboliseringen av havet innehar også et renselsesaspekt, og et potensiale for endring for romanens karakterer. Havets geografiske forankring synliggjøres gjennom den fysiske reisen Valerie foretar seg i løpet av romanens gang. Beretningen om henne begynner i ørkenen, og i løpet av romanens tidsløp veksler Valerie mellom å være ved henholdsvis USAs østkyst og vestkyst. I sitatet ovenfor spør Berättaren Valerie om hun hører havet, og til tross for at Valerie er i San Francisco, rett ved Stillehavet, er likevel Bristol Hotel flere kilometer unna en strandlinje. Det å høre havet blir dermed en metafor for at døden er nærstående, en metafor som dukker opp igjen senere i boken i forbindelse med Cosmogirl og Silkespojken.

Til tross for *Drömfakultetens* romanform, vil jeg argumentere for at Stridsberg på grunn av sin overskridende bruk av repeterte motiver og poetiske bilder samt generelle sjangerblanding, skaper nettopp dette meningsmangfoldet mange ser på som særegent lyrisk.<sup>15</sup> De stadig gjentatte poetiske bildene varierer fra å være forbundet til situasjoner eller karakterer, eller bare være gjentakende metaforer som forandrer på seg og forrykkes underveis. Et eksempel på det sistnevnte vises her ved de ulike sammenhengene som Stridsberg anvender ordet «rosa». I begynnelsen av romanen er himmelen over Ventor «rosa som en sömntablett eller gammalt kräks» (13), men senere i boken er himmelen «rosaflammande» (98). Når Louis voldtar Valerie hammocken ser Valerie opp på «ett nät av rosa vildrosor som Dorothy broderat på nätterna» (32). Etter at Louis drar fra Dorothy forsøker hun å drukne seg, og når Valerie trekker henne opp fra vannet beskrives Dorothy slik: «Brösten med de rosa fräknarna häver sig häftigt, andedräkten är kall och blå» (37). Når Dorothy har kommet seg hjem skriver hun «hundratals sidor farväl på rosa papper» (37), og senere er Cosmogirl Valeries «rosa panter» (308). Idet Valerie for første gang kommer inn på *The Factory* har hun «körsbärläppstift och feberrosor i kinderna» (223). Dette er bare noen få eksempler som illustrerer hvor mye betydningspotensial det kan være i små og enkle motiv eller ord i *Drömfakulteten*.

Fortellingen om Valerie Solanas tematiserer i stor grad de mange forbindelsene mellom liv og død i hennes liv, og havet er det mest brukte poetiske bildet som symbol for døden i romanen. Havmotivet befinner seg samtidig alltid i ytterkanten av fortellingen om Valerie – i beskrivelser av de andre karakterene, og i omgivelsene som Valerie alltid forlater. Etter hvert blir hun mer og mer hjemsoekt av karakterer som Cosmogirl og Silkespojken som er

forsvunnet ut av historien, befinner seg under vann. Allerede på *Drömfakultetens* forside, der det i kollasjen befinner seg en tv-skjerm som viser strandhorisonten, dukker motivet opp.

Det poetiske bildet om havet endrer karakter ut i fra hvilken person som er i kontakt med havet, og har slik en narrativ forankring loddet i romanens karakterer. Dorothy er den første karakteren som blir omkranset av havmetaforikk. Havet er for Dorothy først en motpol til hennes tendens mot pyromani, for når Louis drar begynner hun å «tända eld på sina klänningsärmar igen, schaletter, kappor och bordsdukar, hon tänder eld på gardinerna i baren» (38). Hun kan ikke svømme og under det første drukningsforsøket som Valerie redder henne fra, beskriver fortelleren hennes møte med floden slik: «Dorothy går ut i floden i sin klänning, vattnet störtar in i hennes underkläder och ögon, hon går tills hon inte bottnar längre och hon kan inte simma så det är bara att gå mot det djupa och fortsätta drömma om att vinna allt och förlora inget» (36). Vannet blir slik et febrilsk håp for Dorothy om å finne en form for fred fra sin smerte og fra kravet om å være en god mor for Valerie. Når hun og Valerie drar til strandbyen Alligator Reef utenom sesongen repeteres motivet om havets potensiale: «Blåmärkena bleknar på Dorothis armar och hon är långt ute i vågorna, hon dyker och hon drömmer om att förändras av havet» (76). For Dorothy representerer havet også muligheten for en lykkelig endring, selv om hun likevel nok er klar over at endring er utenfor rekkevidde. Hun kommer alltid til å dra tilbake til en mann, og hun etterlater Valerie i Alligator Reef for å dra tilbake til ørkenen.

I Alligator Reef treffer Valerie Silkespojken, den av karakterene i *Drömfakulteten* som nærmest er gjennomsyret av havet, det er der han hører hjemme. Allerede fra første gang Valerie ser ham, holder han en døende flamingounge i hendene. Dette bildet kobler seg både opp mot de ulike skildringene av rosa i romanen men figurerer også som en metafor på hans tilværelse. Han forsøker å redde flamingungen, slik Valerie forsøker å redde ham. Men han blir igjen på stranden med de tørkede sjøhestene han samler på og fotografiene han har tatt, og dør en drukningsdød kort tid etter. I en av de hallusinatoriske samtale mellom Silkespojken og Valerie på hennes dødsleie beskrives hans nærvær gjennom hans «(*hans fuktiga, salta andedräkt*)» (112), og Valerie minnes tiden de hadde sammen slik: «Det var vi och havet och det var alltid sommar. Jag minns att jag jagade dig under vattnet. Du var min undervattensdröm» (ibid).

Etter at Valerie har kommet inn på Maryland University forsøker hun å ringe Silkespojken som hun ikke lenger kan ringes, og denne samtalen introduseres slik: «Och det är som att försöka ringa till havet att försöka ringa till Silkespojken för att berätta att det brinner i dig av högfärd och framtid. Inget svar hur länge du än väntar, bara vattenmassorna och undervattensljuden och oceanerna av tid utan honom» (151). Å forsøke og ringe til Silkespojken er som å forsøke og ringe til havet, og her kommer det tidligere nevnte motivet om undervannsstemmene fra dødsriket som forfølger Valerie, inn i bildet. Silkespojken er taus når Valerie forsøker å ta kontakt med ham, kanskje nettopp fordi at han alltid hørte hjemme ved stranden, i havet, med sjøhestene. Han valgte selv å bli igjen i Alligator Reef, og selv om Valerie forlot ham, så finnes det en form for fred i hans relasjon til Valerie.

Cosmogirls befatning med havet fortøner seg ganske så annerledes, da det faktum at Valerie forlot henne i større grad er preget av et svik. For der Silkespojken aldri hadde det i seg å ha de samme ambisjonene som Valerie hadde, er store deler av fortellingen om Cosmogirl og Valerie preget av deres fellesskap, delte ambisjoner og prosjekt. I *Drömfakulteten* skriver de for eksempel begynnelsen av *SCUM Manifest* sammen. Det er i det hele tatt få sammenligninger mellom Cosmogirl og havet mens hun enda er i live. Men når hun dør, hjemsøker hun Valerie fra havet. Igjen repeteres havet som en metafor for døden. Mediet man kan kommunisere med de døde gjennom, i denne sammenhengen Cosmogirl, er telefonen:

Istället ringer hon efter dig i New York, snabba drunknande andetag, havets slag i bakgrunden, hennes röst är vilsen och tjock av rök och för mycket främmande hud, som om hennes ord har legat mycket länge under vatten. Lukten av bil och hav tränger sig in i hotellrummet (236).

Her synliggjøres det hvordan Cosmogirl trenger seg inn i Valeries hotellrom gjennom både hørsel og lukt, passasjen er gjennomsyret av vannmetaforer, og blir et bilde på Valeries dårlige samvittighet for å ha forlatt Cosmogirl. Der telefonsamtalen med Silkespojken var preget av ellipser og stillheten i havet på andre siden av tråden, er Cosmogirls havfylte misære fullstendig invaderende. I en panisk samtale med vaktene på et kjøpesenter som kaster Valerie ut, forteller hun dem hvordan Cosmogirl hjemsøker henne: «VALERIE: Hon vill at jag hänger mig i Central Park eller dränker mig i hamnbassängen» (308). Igjen ser man ikke bare hvordan havmotivet forandrer på seg underveis i *Drömfakulteten*, men også hvordan et så spesifikt motiv som å ringe til de døde i havet både kan symbolisere savn og hjemsøking.



Andy Warhol som karakter blir i større grad beskrevet som en parasitt, men også han har en forbindelse til havet. Første gang Valerie møter ham beskrives det nemlig hvordan han lukter, for «hans kläder luktar svagt av sjögräs» (225). Allerede fra tidlig i boken er det tydelig at havet blir forbundet med døden, og i følgende utdrag ser man også i hvor stor grad Stridsberg plukker opp vendinger og repeterer dem i andre situasjoner i *Drömfakulteten*:

«Stilla havets salta andedräkt sveper över sandstränderna, hajarnas väntan i djupen, drunkningsdöden, kvävningdöden, att ligga mördad och våldtagen på stranden, april har alltid varit den allra grymmaste av månader» (19). I dette utdraget ser vi først personifiseringen av Stillehavet, havet som kan puste. Det nøyaktig samme bildet blir repetert senere i beskrivelsen av Silkespojken (112), men fremstår som en speiling – Silkespojken puster gjennom havet. Haiene er en mye repetert trope for mennene som kjøper sex eller som dreper i boken, men i denne sammenhengen kan haiene også leses som faktiske haier i vannet. «Drunkningsdöden, kvävningdöden, att ligga mördad och våldtagen på stranden» (19), refererer både til beskrivelsene av hvordan Silkespojken døde (146), parallelt med at utsagnet tar opp i seg de prostituerte kvinnene som Stridsberg skriver inn ble drept på stranden, gjennomgått i kapitlet om intertekstualitet (136). Til sist i dette utdraget ser man igjen en referanse til T.S. Eliots *The Waste Land*, som vil bli repetert flere ganger i løpet av romanen. Utdraget kommer fra *Drömfakulteten* første sider, og synliggjør i hvor stor grad de poetiske bildene Stridsberg anvender hele veien endrer på seg og muliggjør flere tolkninger underveis.

Havmotivet representerer ikke kun død og undergang, men også et form for håp for Valerie, og speiler muligheten for en annen beretning for henne. Der havet for de andre karakterene primært representerer død, handler to av metaforene som er hyppigst brukt om Valerie om å mestre havet. Den første av metaforene som opptrer er Valerie som en havfugl, og blir introdusert i en samtale mellom hun og Dorothy der Valerie sier «Jag tänker fortsätta heta Solanas» (64) hvorpå Dorothy svarer at «En fars namn är ett vackert namn på en flicka» (ibid). Da forteller Valerie henne grunnen til at hun vil bevare navnet: «Jag ska ha det kvar för att det betyder havsfågel» (ibid). Dermed er det allerede innskrevet i Valeries navn at hun har potensiale i seg til å mestre havet, til å være en del av faunaen ved havet. I denne perioden er også undervannsmotivet, som senere vil være preget av død, beskrevet i positive ordelag: det finnes «undervattensdrömmar om en framtid för Valerie någon annanstans» (29). Den andre metaforen om å mestre havet, sterkt knyttet til Valerie, er surfemotivet. Dette

motivet dukker opp flere steder, blant annet i de oppsummerende kapitlene med titlene «Aritmetik och surfing I-III» (331-334).

Valerie sier også på dødsleiet sitt i en samtale med Cosmogirl: «Jag tyckte så mycket om att surfa, Cosmo» (56). Denne metaforen for å mestre havet (eller verden) kan spores tilbake til den siste setningen av *SCUM Manifest*, der Solanas beskriver de rasjonelle mennenes utgang i etableringen av det nye samfunnet: «Män som är rationella kommer emellertid inte att bråka och sparka eller ställa till med något löjligt ståhej, de kommer bara att tagga ner och tugga i sig. De kommer att njuta av showen och surfa på vågorna till sin egen undergång» (Solanas 2003, 80). Til tross for at Solanas her beskriver menns undergang, virker det som at Stridsberg har tatt opp akkurat dette transtekstuelle bildet om å nyte showet og surfe på bølgene til sin egen undergang inn i fortellingen om Valerie.

Havfuglmotivet, som i stor grad representerer en positivitet, fremstår samtidig i en forvrengt form tidlig i boken i en beskrivelse av Valeries vei mot døden: «När du hostar får du blod i handen och under silverkappan finns ett skrikande undervattensdjur som vill ut, en fågelliknande fasa utan fjädrar och hud som hugger och tuggar omkring sig» (53). Her ser man igjen en vridning av betydningen bak epitetet om Valerie som en havfugl. I dette bildet er sykdommen til Valerie som et skrikende undervannsdyr og figurerer som et vrengebilde. Havet inntar Valerie innenifra og vokser seg utover. Dette vrengebildet synliggjør også at den strukturelle foregripelsen av hendelser som kjennetegner romanens narrative struktur, også påvirker og forbindes til hvordan man som leser oppfatter billedbruken. For bildet på det fuglelignende undervannsdyret som vil ut av Valerie, kommer før forbindelsene til Valerie som havfugl. I *Drömfakulteten* siver dødssymbolikk inn i romanens poetiske bilder fra første stund.

Til tross for at de forskjellige alluderingene til havet i stor grad består av dødsmateriale, finnes det også et håp i havmetaforene om et fellesskap og livsglede i døden som kommer til syne gjennom en av de første samtalene mellom Berättaren og Valerie:

VALERIE: Vilka är det som bor här förutom jag?

BERÄTTAREN: Narkomaner och hemlösa. Prostituerade. AIDS-patienter. Mentalsjuka utan mentalsjukhus. Sjuka bagladies.

VALERIE: Tycker du om dem?

BERÄTTAREN: Jag vet inte. Jag har inte träffat dem.

VALERIE: Hälsa från mig att snart är vi ute igen. Hälsa att jag ska arrangera en dagsutflykt till havet för dem. En dag i blåsiga parasoller och sommarkrankar för döende horor (40)

Selv om Cosmogirl og Silkespojken hjemsøker Valerie, selv om et hundretalls prostituerte ligger myrdet på stranden, skrives det inn et håp om et fellesskap i døden og der havet fremstår som livgivende. Havet som poetisk bilde i *Drömfakulteten* innehar dermed et komplekst spill mellom død og mørke, frigjøring, trøst og fellesskap.

## Avslutning og konklusjon

Formålet med denne oppgaven, var å undersøke på hvilke måter bokens narrative strukturer og andre formelle elementer gestalter Sara Stridsbergs portrett av Valerie Solanas. Dette har jeg gjort gjennom å analysere de litterære grepene som ligger til grunn for *Drömfakultetens* narrative strukturer, fortellerteknikker og motivkretser, for å synliggjøre de tematiske forbindelsene. I det første kapittelet i denne oppgaven så jeg på Stridsbergs forfatterskap, og ga et overblikk over hvilke retninger innen norske og svenske akademiske resepsjonen av *Drömfakulteten*. Med et teoretisk fundament i Gérard Genettes klassiske narratologiske teori, som jeg gjennomgikk i oppgavens andre kapittel, kartla jeg først i oppgavens tredje kapittel romanens oppbygning, dens fortellerstemmer og brudd i kronologi. Videre i dette kapittelet undersøkte jeg romanens kollasjstruktur og dens intertekstualitet og transtekstualitet. I det fjerde kapittelet undersøkte jeg de motiviske og poetiske elementene i *Drömfakulteten*. Jeg gjorde en nærlesning av diktet «the lost highway» og leste det som en fortettet versjon av romanens narrativ og motivkrets. Etterpå utforsket jeg på hvilke måter romanens tematisering av hav har forbindelser til alle romanens sentrale karakterer, men med ulike innfallsvinkler og billedbruk.

I *Drömfakulteten* foregripes ikke bare hendelsene, de forsterkes og fordobles gjennom nettopp denne en stadig repetisjon. *Drömfakulteten* skaper en bevisstgjøring av narrasjonens funksjon gjennom formen, som igjen skaper en metafiksjonell destabilisering av fortellingen om Valerie. Der fortellerinstansen har en tett posisjonering på Valeries tanker og følelsesliv, har Berättaren en fysisk tilstedeværelse ved Valeries side, uten alltid å forstå Valeries referanserike og motsetningsfylte univers. Denne doble fortellerstrukturen gir gjennomgående ulike innganger til fortellingen om Valerie, slik også oppstykkningen av narrativ tid og rom i

romanen gjør. Slik ser man en forbindelse mellom romanens oppbygning og dens fortellerstruktur og tematikk.

I undersøkelsen av romanens kollasjbruk, intertekstualitet og transtekstualitet fant jeg et nettverk av ulike stemmer primært fra amerikansk populærkultur, men som også inkluderer Sara Stridsbergs egen stemme i forordet hun skrev til *SCUM Manifest*, replikker fra Sarah Kanes teaterstykke *Crave* og vers fra T.S. Eliots *The Waste Land*. Jeg har i oppgaven funnet flere forbindelse mellom disse stemmene, og narrativet som er forankret i Valerie beretning, der forbindelsen forekommer i ulike motiv og poetiske bilder. I min lesning har jeg funnet at til tross for *Drömfakultetens* komplekse og fragmentariske form, finnes det flere forbindelser mellom romanens ulike komponenter gjennom stadige tematiske, episodiske, poetiske og strukturelle gjentakelser og fragment.

Med basis i funnene jeg har gjort i denne oppgaven, kunne jeg godt ha tenkt meg å utforske videre på hvilke måter *Drömfakultetens* motiviske og poetiske stil kobler seg opp mot transtekstuelle forbindelsene til Stridsbergs andre romaner. I Stridsbergs forfatterskap går nemlig flere av de samme motivkretsene som går igjen. Derfor ville det vært spennende å gjøre en komparativ undersøkelse av hvordan for eksempel hennes repeterte bruk av naturmotiv forandrer seg og forrykkes ut, ifra hvilken roman motivene skrives inn i. Hva innebærer det for romanens karakterer at landskapet rundt dem lades affektivt, i en så omfattende grad?

En annen tese denne oppgaven ville utforske, var hvorvidt portrettet Stridsberg har skapt av Valerie Solanas også forteller historien om en enkeltskjebne i et større fellesskap. Mine funn i oppgaven tilsier at dette er tilfelle, både gjennom bokens mangfoldige intertekstuelle stemmer og referanser, men også innbakt i selve fortellerstrukturen.

I Satu Laukkanens artikkel skriver hun «I *Drömfakulteten* är läsaren inte den primära åhöraren, berättelsen berättas för Valerie» (2015, 20). Dette er et argument jeg ikke vil bestride, men gjennom min lesning finner jeg at fortellingen også fortelles for – og gir stemme til – et større kvinnefellesskap. I *Drömfakulteten* befinner man seg så tett på Valerie gjennom fortellerinstansens persepsjon at tilstedeværelsen til det store mangfoldet av stemmer som Stridsberg skriver inn ved første øyekast lett kan sees på som et narrativt grep med den hensikt å fragmentere fortellingen. Min nærlesning viser samtidig hvordan den stadige

tematiseringen av ulike kvinneskjebner i en historisk amerikansk kontekst danner et felles nettverk, som historien om Valerie tas opp i. Dette er et aspekt ved fortellingen som Valerie i flere av samtalene med Berättaren eksplisitt tar opp, noe som underbygger min lesning av Berättaren og fortelleren som én karakter, og at romanen som Berättaren skriver, er *Drömfakulteten*. Berättarens beundring og blick på Valerie starter ut med å være primært fokusert på Valeries enkeltskjebne, men Valerie minner henne stadig på at hun selv bare er en av mange:

BERÄTTAREN: Jag är så ledsen för att du inte överlever den här berättelsen.

VALERIE: Det är verkligen ingenting att vara ledsen för. Jag ska ge dig några goda råd om du är ledsen för att berättelsen slutar här. Bjud hem en trasig tiggartjej som behöver någonstans att sova och någonting att äta. Bjud hem knarkarflickorna som sover i papperskorgarna. Ta hem en tjackhora, en baglady, en galenpanna. Stanna i tunnelbanan och prata med de psyksjuka hororna. Gå inte därifrån när hon börjar vässa och gå an om ingenting. Fråga var hon kommer ifrån, vad hon behöver, vad du kan hjälpa till med, vad hon har i sina anteckningar, om du nu är så intresserad av döende tjackhoror. Besök härbärgena, mentalsjukhusen, knarkarkvartarna, torskdistriktet, fängelserna. Världen är där ute och väntar på dig, baby. Materialet heter HON FINNS ÖVERALLT (128).

*Drömfakulteten* er en roman som dykker ned i en litterær fantasi om Valerie Solanas og skriver seg inn i hennes mest ensomme øyeblikk, nærmere bestemt de tre ukene i april 1988 når Valerie er i ferd med å dø. Både gjennom beskrivelsen av besøkene som Valerie får av sine nærmeste, og gjennom samtalene hun har med Berättaren, skaper Stridsberg en alternativ slutt på livet til Valerie, der hun endelig finner et fellesskap i undervannsbefolkningen. Fundamentene i det kvinnelige fellesskapet som Solanas forestiller seg i *SCUM Manifest* trekker Stridsberg med seg inn i *Drömfakulteten*, noe som kommer til uttrykk gjennom motivkretsene, de narrative strukturene og billedbruken. Til tross for den stadige kretsingen rundt død og forutbestemte tragiske skjebner, skrives det likevel inn et håp nettopp gjennom synliggjøringen av Valerie Solanas liv og alle de andre kvinnene som henne, som opptrer i *Drömfakulteten*. Til slutt er det som om jeg kan se dem alle sammen for meg, sittende litt forblåst på stranden med paraplydrinker i hendene, klare til å fortelle sine historier.

---

<sup>1</sup> I Aaslestad sin oversettelse av begrepene velger han å oversette «récit» med «fortelling», men jeg velger i denne sammenhengen å følge Jacob Lothes norske oversettelse av begrepet, som er «diskurs». Grunnlaget for dette valget er primært fordi at det fremstår som klargjørende da jeg bruker mye tid i oppgaven på å undersøke fortellerstemmer og fortellingen generelt.

<sup>2</sup> Jeg vil fra nå kun anvende sidetall når jeg siterer fra *Drömfakulteten*.

---

<sup>3</sup> Sitatet fra parateksten er forøvrig ikke Stridsbergs eneste referanse til Claudia Rankine i *Drömfakulteten*. Det siste av de seks Alfabetsekvensene i *Drömfakulteten*, «På andra sidan alfabetet» leser jeg som en alludering til Rankines samling *The End of the Alphabet* (1998). Generelt tenker jeg også at de stilistiske grepene som anvendes i Alfabetpassasjene i stor grad kan leses opp mot Rankines stil, spesielt med tanke på innlemmingen av det fortellende stemmehavet, der personlige og politiske stemmer ikke har en klar avsender.

<sup>4</sup> I læreboken *Lyrikkens Livs* faktaboks om kollasj, nevner Janss og Refsum kun *The Waste Land* som et eksempel på en berømt anvendelse av kollasjteknikk.

<sup>5</sup> (Wikipedia, s.v. «Valerie Solanas» 13.01.2017.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Valerie\\_Solanas](https://en.wikipedia.org/wiki/Valerie_Solanas) )

<sup>6</sup> (Wikipedia, s.v. «Sally Bauer» 20.3.2017 [https://sv.wikipedia.org/wiki/Sally\\_Bauer](https://sv.wikipedia.org/wiki/Sally_Bauer))

<sup>7</sup> Alfabetet «D» refererer til en hendelse den 26. august 1980, og den dagen talte alle disse kvinnene på arrangementet *The Velvet Sledgehammer*: «D. Den 26 augusti 1980. Sarah Weddington. Eleanor Smeal. Florence Howe. Bella Abzug. Någon kedjar fast sig i stängslet utanför det republikanska partiets högkvarter i Washington» (318) Og videre litt seinere i samme alfabet: «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).

<sup>8</sup> Iain Fisher har laget en oversikt over intertekstuelle elementer i Sarah Kanes dramatik. Verdt å merke seg i denne sammenheng er at Kane også anvender flere sitater fra T.S. Eliot. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/kane-quotations.html> (28.4.2017)

<sup>9</sup> (Wikipedia, s.v. «The Misfits (film)» [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Misfits\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Misfits_(film)) 13.01.2017),

<sup>10</sup> (Wikipedia, s.v. «Robert Pickton» 6.5.2017 [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Pickton](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Pickton))

<sup>11</sup> <http://www.deathpenaltyinfo.org/women-executed-us-1900> (nummer 39 på listen) 16.01.2017

<sup>12</sup> Wikipedia s.v. «Furman v. Georgia» 16.01.2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Furman\\_v.\\_Georgia](https://en.wikipedia.org/wiki/Furman_v._Georgia)

<sup>13</sup> Wikipedia s.v. «Elizabeth Ann Duncan» 16.01.2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth\\_Ann\\_Duncan](https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Ann_Duncan)

<sup>14</sup> Nettopp det at så mange av disse kvinnene også bare blir nevnt ved fornavn eller etternavn, skaper også et ønske hos meg i alle fall, til å finne mer ut av historien bak navnene. Jeg har i alle fall aldri googlet så mange drepte prostituerte kvinner og kvinnemordere før jeg gikk i gang med denne oppgaven.

<sup>15</sup> I Christian Janss og Christian Refsums innføringsbok *Lyrikkens liv* oppsummeres funksjonene til poetiske bilder i tre korte trekk: Poetiske bilder har som funksjon at de forskyver, utvider og skaper ny mening, at de fortetter betydning, og holder tilbake betydning (Janss og Refsum 2005, 80). De skriver videre at det særegne med poetiske bilder innen lyrikken, er at «I mye av poesien ligger tekstens assosiasjonsrikdom og betydningspotensial i *fraværet* av entydig mening, eller i uuttalte eller fragmentariske sammenhenger» (Janss og Refsum 2005, 80).

## Litteraturliste

- Aurdal, Andrea Petrine. 2016. «Uavgjørighetssonen *En studie av tvetydige leserkontrakter i tre skandinaviske samtidsromaner*». Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk ved Universitetet i Oslo.
- Barthes, Roland. ([1973] 1991). «Tekstteori». I *Moderne Litteraturteori. En antologi*. Redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans S. Skei, 70-85. Oslo: Universitetsforlaget.
- Claudi, Mads. 2016. «Fortellingen, fiksjonen og friheten – fiksjon og ”fiksjon” i Sara Stridsbergs Happy Sally». *Vinduet – Gyldendals tidsskrift for litteratur* Årgang 70, (4): 94-105.
- Cohn, Dorrit. 2012. «Metalepsis and Mise en Abyme». Oversatt av Lewis Gleich. *Narrative* Volume 20, (1): 105-114. <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0003> Nedlastet 24.2.2017.
- Eliot, T.S. 2003. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber & Faber.
- Fahs, Breanne. 2014. *Valerie Solanas: The Defiant Life of the Woman Who Wrote SCUM (and Shot Andy Warhol)* [Kindle versjon]. Amazon.com <<http://www.amazon.com/Valerie-Solanas-Defiant-Woman-Warhol/dp/1558618481>> Nedlastet 16.1.2017.
- Farner, Geir. 2010. «Hvor går grensen mellom litterær fiksjon og virkelighetsutsagn?». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*. Vol 13, (1): 16-25.
- Fonnaas Nilsen, Marianne. 2011. «”Ge upp är inte svaret, fucka upp är det”: Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten -tillägg till sexualteorin* lest som feministisk, intertekstuell metafiksjon». Masteroppgave i nordisk, særlig norsk litteraturvitenskap, Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitetet i Oslo.

- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse – An essay in method*. Oversatt av Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Oversatt av Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- 1990. «Fictional Narrative, Factual Narrative». Oversatt av Ben-Ari Nitsa og Brian McHale. *Poetics Today* 11, (4): 755-774. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1773076> 11.07.2016
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies – Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Harrison, Katherine. 2009. «'Sometimes the meaning of the text is unclear': Making 'sense' of the SCUM manifesto in a contemporary swedish context». *Journal of International Women's Studies* 10, (3): 1-13. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/232112271?accountid=8579>
- Irigaray, Luce. 1991. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. Oversatt av Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press.
- Janss, Christian. og Refsum, Christian. 2003. *Lyrikkens liv – Innføring i diktlesning* Oslo: Universitetsforlaget.
- Kane, Sarah. 2001. *Complete Plays: Blasted - Phaedrea's Love – Cleansed – Crave – 4.48 Psychosis – Skin*. London: Methuen.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Oversatt av Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Laukkanen, Satu. 2015. «Du är ingen riktig berättare, baby – förllandet mellan berättaren och Valerie i Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*». *Horisont – tidskrift för litteratur och kultur* Årgang 62, (1): 20-23.



Lindbo, Johanna. 2013. «Att fly sin kropp. En studie om gränsöverskridning i Sara Stridsbergs prosa». Masteroppgave i komparativ litteratur ved Göteborgs Universitet.

Lothe, Jakob. 2003 *Fiksjon og film*. Oslo: Universitetsforlaget.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Taylor and Francis.

Mjörnman, Amanda. 2014. «Intermedial analys av Sara Stridsbergs Drömfakulteten» Bacheloroppgave ved Fakulteten for kunst og humaniora (FKH), Institutionen for film och litteratur ved Linnéuniversitetet.

Neumann, Birgit & Nünning Ansgar. 2009. «Metanarration and Metafiction» i: *Handbook of Narratology* redigert av Peter Pier Hühn, John Schmid og Jörgen Wolf Schönert, 204-211. Berlin/Boston: De Gruyter.

Nordisk råds litteraturpris. 2007. «Vinner av nordisk råds litteraturpris 2007». Lest 29.01.2017 <http://www.norden.org/no/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/nordisk-raads-litteraturpris/vinnere-av-nordisk-raads-litteraturpris/2007>

Paananen, Annika. 2014. «Spegel, spegel på texten där – en studie i mise en abyme som dekonstruktiv praktik i skönlitteraturen». C-uppsats ved Karlstad universitet.

Rankine, Claudia. 1998. *The End of the Alphabet*. New York: Grove Press

Rankine, Claudia. 2004. *Don't Let Me Be Lonely*. Minneapolis: Graywolf Press

Riiser, Liv. 2008. «Stemmingsfull ulykke». *Vårt Land* 14.05.2008. (lest 14.05.2016)

Rune Hillebrand, Johanna. 2012. «Skitiga tankar, skitig klänning. Sexualitet, respektabilitet och makt i *Drömfakulteten*». Kandidatoppgave ved Göteborgs Universitet.

Rustad, Sondre. 2010. «'Jag hatar mig själv og jag vill inte dø' En lesning av Sara

Stridsbergs Drömfakulteten i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva»  
Masteroppgave i nordisk litteratur, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske  
studium ved Universitetet i Bergen.

Solanas, Valerie. 2003. *SCUM manifest*. Oversatt av Sara Stridsberg. Stockholm: Modernista.

Stridsberg, Sara. 2003. «Förord» I: *SCUM Manifest*, 7-29. Stockholm: Modernista.

—— 2006. *Drömfakulteten –tillägg till sexualteorin* Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

—— 2012. *Medealand och andra pjäser*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

—— 2014. *Beckomberga Ode till min familj* Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

—— 2014. *American Hotel* Stockholm: Novellix.

—— 2014. *Happy Sally* Oversatt av Monica Aasprong. Oslo: Aschehoug forlag.

—— 2017. *Nelly Sachs kommer aldrig fram till havet (tre pjäser)* Stockholm: Albert  
Bonniers Förlag.

Theting Aarstrand, Sandra. 2016. «”Kom ihåg att jag är den enda kvinnen som inte är galen  
här” Subjektets tilsynekomst i en romandiskurs. Sara Stridsbergs Drömfakulteten  
(2006)». Masteroppgave i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske og nordiske  
studier Universitetet i Oslo.

Watts, Cedric T. 2002. «Transactions and transtextualities: The Lagoon, Because of the  
Dollars, The Warrior's Soul and Christmas Day at Sea» *Conradiana* 34 (1/2): 15-  
30. Retrieved from [http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-  
2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:rec:abell:R01684481&rft.  
accountid=8579](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:rec:abell:R01684481&rft_accountid=8579).

Wikipedia, s.v. «Sally Bauer» 20.3.2017.

«[https://sv.wikipedia.org/wiki/Sally\\_Bauer](https://sv.wikipedia.org/wiki/Sally_Bauer)».

Wikipedia, s.v. «Valerie Solanas» 13.01.2017.

«[https://en.wikipedia.org/wiki/Valerie\\_Solanas](https://en.wikipedia.org/wiki/Valerie_Solanas)».

Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi – En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning & Cappelen Akademisk forlag AS.