

”Kom ihåg att jag är den enda kvinnan
som inte är galen här”

*Subjektets tilsynekomst i en romandiskurs. Sara
Stridsbergs Drömfakulteten (2006).*

Sandra Theting Aarstrand



Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)
Det humanistiske fakultet
UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2016

”Kom ihåg att jag är den enda kvinnan som
inte är galen här”

Subjektets tillsynekomst i en romandiskurs. Sara
Stridsbergs *Drömfakulteten* (2006).

© Sandra Theting Aarstrand

2016

”Kom ihåg att jag är den enda kvinnan som inte är galen här”. Subjektets tilsynekomst i en romandiskurs. Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* (2006).

Sandra Theting Aarstrand

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Takk

I arbeidet med denne oppgava har jeg hatt mange gode hjelpere.

Først vil jeg takke min veileder, Sten Olof Ullström, for trivelige og motiverende møter. Takk også til min tidligere foreleser ved NTNU, Anders Skare Malvik, for interessante og inspirerende forelesninger over objektet for mi analyse tilbake i 2012.

Jeg vil også takke mora mi, Cathrine, for oppmuntrende telefonsamtaler underveis. Ei stor takk ønsker jeg også å rette til mi venninne Sigrid, for uvurderlig støtte, tiltrengte latterkuler, gode samtaler og mye mer. Takk også til begge for god hjelp med korrektur.

Til slutt vil jeg takke mine studiekamerater for mange hyggelige pauser.

Oslo, mai 2016

Sandra Theting Aarstrand

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Valerie Jean Solanas (1936–1988).....	1
1.2	<i>Drömfakulteten</i>	1
1.3	Presentasjon av prosjektet.....	2
1.4	Begrunnelse for prosjektet	3
1.5	Sara Stridsbergs forfatterskap	4
1.6	Metode, teori og disposisjon	5
2	Teoretisk bakgrunn	6
2.1	Diskurs	6
2.2	Subjektivisering	10
3	Å fortelle ei historie	13
3.1	<i>Drömfakultetens</i> fortelling	13
3.2	Formelle trekk	14
3.2.1	Hvem ”berättar”?	16
3.2.2	Fortellingas makt.....	20
4	Subjektivisering i <i>Drömfakulteten</i>	22
4.1	Galskap og genialitet	22
4.2	Valerie og den psykiatriske diskursen	22
4.3	Valerie, vitenskapen og kunsten	29
5	Romanens kritiske potensial	36
5.1	Performativitetens problem	36
5.2	Flerstemmighetas mulighet	37
5.3	Estetikk og politikk. <i>Drömfakultetens</i> gurleske element.....	41
5.3.1	Valerie Solanas som kompromissløst kraftsentrum	44
6	Avslutning	49
	Litteraturliste	51

1 Innledning

1.1 Valerie Jean Solanas (1936–1988)

Life in this society being, at best, an utter bore and no aspect of society being at all relevant to women, there remains to civic-minded, responsible, thrill-seeking females only to overthrow the government, eliminate the money system, institute complete automation and destroy the male sex. (Solanas 2013, 23)

Slik starter Valerie Jean Solanas' radikalfeministiske manifest *SCUM* (Society For Cutting Up Men) *Manifesto*, første gang utgitt i 1967 av forfatteren sjøl. Solanas blei født 9. april 1936 i Ventnor City, New Jersey, og var forfatter og feministisk teoretiker (Fahs 2014, 9). I tillegg til det mye diskuterte *SCUM Manifesto* etterlot hun seg dramastykket *Up Your Ass* og artikkelen "A Young Girl's Primer, or How to Attain the Leisure Class", begge i 1966.

Mest omtalt er nok Solanas likevel som kvinne som i juni 1968 skøyt og var nær ved å ta livet av popkunstneren Andy Warhol (1928–1987) ved hans kunststudio "The Factory" i New York. "Möjligheten att vara författare, vara en som alla lyssnar på (det enda hon vill) försvinner. Hon blir Andy Warhols feministiska mardröm. Hon blir ingenting annat än det", skriver forfatter og oversetter Sara Stridsberg (f. 1972) om attentatforsøket i forordet til sin svenske oversettelse av *SCUM* (2003, 9–10). Etter et turbulent liv dør Valerie Jean Solanas av lungebetennelse og lungeemfysem på Bristol Hotel i 1988, 52 år gammel (Fahs 2014, 329).

1.2 *Drömfakulteten*

I 2005 utkom den samme Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*¹, og her dukker Solanas' navn opp på ny – som romanens hovedkarakter. *Drömfakultetens* fortelling kretser rundt den fiktive Valerie Jean Solanas og hennes liv og død; fra barndommen i Ventnor², Georgia på 1940-tallet, via et opphold ved Alligator Reef, Florida, til en psykologi- og forskerutdannelse ved University of Maryland på 1950- og 60-tallet, og til møtet med kunstneren Andy Warhol og kunstscenen i New York på seint 60-tall. Lik som den historisk virkelige Solanas, skyter *Drömfakultetens* Valerie Andy Warhol i 1968. Og i likhet med den reelle Valerie, avgår romanens hovedkarakter ved døden på Bristol Hotel i San Fransisco, 25. april 1988.

¹ Jeg benytter meg av Bonnier Pockets utgave fra 2006.

² I Stridsbergs roman er det altså bare én bokstav som skiller Valeries hjemsted fra (den virkelige) Solanas' fødeby. "Ventnor", Georgia eksisterer imidlertid bare i romanens fiksjonsunivers.

Flere elementer ved *Drömfakultetens* romankarakter sammenfaller altså, eller legger seg svært tett opp mot, den *virkelige* Solanas, hennes liv og den virkeligheta hun levde i. Til tross for dette går det fram av romanens kolofonside at *Drömfakulteten* ikke bør leses som et biografisk verk:

Drömfakulteten är inte en biografi utan en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanskan Valerie Solanas liv och verk. Det finnes få kända fakta om Valerie Solanas och den här romanen är inte heller trogen dessa fakta. Alla personer som förekommer i romanen måste därför betraktas som fiktiva, även Valerie Solanas. (Stridsberg 2006, upag.)

Ved å gjøre bruk av historisk reelt materiale – og ved å på flere vis eksplisitt forholde seg til ”det virkelige” – utfordrer Stridsbergs roman likevel grensene mellom virkelighet og fiksjon.

1.3 Presentasjon av prosjektet

I denne oppgava leser jeg Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* ut ifra ei hypotese om at romanen både konstituerer og er en kritikk av hvordan subjektet produseres i diskurs og *subjektiveres*. Dette innebærer ei oppfatning av at Stridsbergs romanverk på flere vis evner å problematisere hvordan ulike samfunnsmekanismer og -institusjoner – herunder rettssystemet, psykiatrien og kunsten – *gjør* oss til subjekter gjennom å attribuere individet ulike identiteter på grunnlag av visse måter å ” snakke ” om forskjellige fenomener på. I likhet med den historisk reelle Valerie Jean Solanas havner for eksempel *Drömfakultetens* hovedkarakter både i rettssystemets og i psykiatriens forvaring etter å ha forsøkt å ta livet av Andy Warhol, og spørsmålet om hvorvidt hovedkarakteren er ”gal” eller ikke, blir i denne sammenheng gjentakende. Mitt utgangspunkt her er at romanens problematisering av institusjonaliseringa av Valerie først og fremst hviler på at spørsmålet om hennes ”ufornuft” er et definisjonsspørsmål, som framfor noe dreier seg om hvordan man på et samfunnsmessig nivå benytter seg av visse begreper innafor gitte betingelser – og at disse betingelsene i mange tilfeller kan knyttes til fordeling av makt.

I tillegg er det mitt inntrykk at romanens åpne relasjon til reelt materiale innbyr til, eller i det minste gjør det aktuelt å diskutere, hvorvidt *Drömfakultetens* subjektiveringskritikk faktisk kan ses på som gyldig eller ei. I kraft av å være en ”litterær fantasi” som i sin tur gir identitet til – eller subjektiverer – et historisk reelt menneske, mener jeg med andre ord at romanens problemfelt aktualiseres også på et metanivå. Ved hjelp av språket og kunsten – eller gjennom en *roman* om den *fiktive* Valeries liv og virke fra barndom til død – er det for eksempel mulig å argumentere for at Stridsbergs verk tildeler den reelle Valerie Jean Solanas

en (litterær) identitet eller ”subjektiverer” henne – enten hun vil det eller ei. Et av spørsmåla mi lesning reiser vil dermed være hvor *Drömfakulteten*s kritiske potensial i så fall ligger.

1.4 Begrunnelse for prosjektet

Hva gjelder tidligere forskning er det utført flere undersøkelser av Stridsbergs roman. I 2010 publiserte for eksempel Snorre Seim Rustad ei masteravhandling med *Drömfakulteten* som objekt for undersøkelsen, der han med bakgrunn både i Mikhail Bakhtins og Julia Kristevas teoretiseringer analyserer *Drömfakulteten* ut ifra hypotesa om romanen som ”terapeutisk” tekst³. Påfølgende høst – i 2011 – utkom også Marianne Fonnaas Nilsens masteravhandling om samme roman. Hos Fonnaas Nilsen er *Drömfakulteten*s feministiske aspekt avgjørende, men også romanens metafiksjonelle kvalitet blir her gjenstand for refleksjon – et element jeg vil komme til å dra nytte av nedafor og med visse berøringspunkter med mi oppgave. I og med denne avhandlinga, der jeg bidrar til diskusjonen ved å blant anna ta utgangspunkt i Michel Foucaults diskurs- og subjektiveringsbegreper og den nyetablerte termen ”gurlesk”, håper jeg likevel å kunne anlegge et nytt perspektiv på *Drömfakulteten* – en roman som står fram som ei av de viktigste leseropplevelsene for meg etter fem år som litteraturstudent.

Samtidig er det mulig å se ei forhøya interesse for og ei aktualisering av problematikk knytta til diskursbegrepet i dagens samfunn, og kanskje særlig i sammenheng med juridiske og rettspsykiatriske disipliner har definisjoner og definisjonsmakt gjort seg gjeldende som temaer for diskusjon og refleksjon i vår tid. Det at man tenderer til å ”snakke om noe” på en bestemt måte – og at dette igjen får direkte betydning for hvordan et gitt fenomen oppfattes og behandles på et samfunnsmessig nivå – mener jeg derfor også er av interesse i et breiere perspektiv. I mine øyne evner nemlig Stridsbergs romanverk i flere sammenhenger å utforske etablerte begreper og tradisjonelt atskilte kategorier, slik at antatt allmenngyldige og avgrensa forestillinger om for eksempel galskap, kriminalitet, kjønn, kunst og vitenskap reflekteres over i og med fortellinga om Valerie. I så måte oppfatter jeg at teksten konsekvent utfordrer hvilke *diskurser* som ligger til grunn for all begrepsliggjøring.

³ Ifølge Seim Rustad kan nemlig Stridsbergs roman ses på som forfatterens ega bearbeidelse av Solanas' endelikt (2010, 6).

1.5 Sara Stridsbergs forfatterskap

Drömfakulteten ga i 2007 Stridsberg prestisjetunge Nordisk Råds litteraturpris, en utmerkelse som også ga forfatteren sitt store, internasjonale gjennombrudd. Romanen er oversatt til ei rekke språk, og finnes eksempelvis på både polsk, fransk, spansk og serbisk. Stridsberg har i tillegg mottatt flere andre litterære priser – seinest De Nios Stora Pris i 2015 – og bortsett fra *Drömfakulteten* består forfatterens bibliografi av til nå tre øvrige romaner, samt flere drama, oversettelser og andre tekster⁴. Forfatteren er ellers utdanna jurist.

Som romanforfatter debuterte Stridsberg i 2004 med *Happy Sally*, et verk som – lik som *Drömfakulteten* skulle gjøre ett år seinere – kretser om og tar utgangspunkt i en historisk reell skikkelse. I denne romanen bygger nemlig en av dens hovedkarakterer på den svenske langdistansesvømmeren Sally Viola Bauer (1908–2011) – den første skandinav som i 1939 svømte over Den engelske kanal. *Darling River* (2010), roman nummer tre i rekka etter *Drömfakulteten*, har på si side mange paralleller og intertekstuelle referanser til Vladimir Nabokovs *Lolita*. Her dukker for eksempel karakteren Dolores Haze opp – et navn som har sin opprinnelse i Nabokovs verk. I Stridsbergs hittil seineste romanutgivelse, *Beckomberga* (2014), spiller det sagnomsuste, nå nedlagte psykiatriske sjukehuset Beckomberga i utkanten av Stockholm – hvis virksomhet tok til på begynnelsen av 1930-tallet – en stor rolle.

En tendens ved Stridsbergs skjønnlitterære forfatterskap er altså at tekstene stadig forholder seg til, eller fortolker, reelt materiale – enten gjennom nære relasjoner til historisk virkelige mennesker og fenomener, eller gjennom inter- og intratekstuelle referanser til andre foreliggende verker. Sammen med stykka *Medealand* fra 2009 og *Dissekering av ett snöfall* fra 2012 står forfatteren for eksempel bak dramaet *Valerie Jean ska bli preident i Amerika* (2008) – en tekst som eksplisitt og allerede på tittelnivå går i dialog med *Drömfakulteten*. I tillegg møtes romanen om Valerie Solanas og *Beckomberga* på flere punkter – kanskje særlig i de spørsmåla som oppstår idet skillene mellom galskap og normalitet – frihet og ufrihet – utforskes og rives ned.

Friskhet og sjukdom – fornuft og galskap – som flytende og komplekse kategorier er tilbakevendende temaer i Stridsbergs romanproduksjon, noe også Peter Nyberg kommenterer i en artikkel i *Horisonts* Sara Stridsberg-nummer utgitt i fjor (2015, 12). Samtidig er det klart at forfatterens bibliografi i flere sammenhenger forholder seg til ”fenomenet” Valerie Jean

⁴ For eksempel *Juristutbildningen ur ett genusperspektiv* sammen med kjønnsforsker Jenny Westerstrand i 1999. På 2000-tallet blei Stridsberg også bidragsyter til det feministiske kultur- og samfunnstidsskriftet *Bang*, og står i den forbindelse bak artikler som ”Patriarkatet och patriarkatet” og ”Kvinnor är mjuka, män är politiker”. I 2012 utkom *Mamman och havet*, forfatterens første bildebok.

Solanas – både i *Drömfakulteten*, i dramastykket der Solanas' navn bærer tittelen og i *SCUM Manifest* (2003), Stridsbergs oversettelse av Solanas' hovedverk sitert ovenfor. Tidligere har forfatteren også skrevet om den samme Solanas i tidsskriftet *Bang* og er i si svenske utgave av manifestet, som nevnt, ansvarlig også for dets forord. Forfatterens interesse for Solanas er med andre ord satt til tekst også forut for *Drömfakulteten*, og i *SCUM Manifest* er det i tillegg mulig å øyne ei ikke-fiktiv posisjonering hos Stridsberg med hensyn til Valerie Solanas' virkelige liv og historie utafør romanens rammer.

1.6 Metode, teori og disposisjon

Jeg vil i det videre foreta ei nærlesning av Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* med særlig vekt på romanens subjektiveringskritikk og dens subjektiveringskritiske potensial. De overnevnte begrepa ”diskurs” og ”subjektivering” vil i hovedsak anvendes med utgangspunkt i Michel Foucaults (1926–1984) begrepsapparat og vil gjøres rede for og avklares i kapittel to. I sammenheng med *Drömfakultetens* formelle og fortellertekniske kvaliteter i det påfølgende kapitlet vil jeg dra nytte både av Gérard Genettes (f. 1930) narratologiske utgangspunkt og av Petter Aaslestads *Narratologi* – et verk som i vesentlig grad direkte baserer seg på Genettes *Discours du récit* originalt utgitt i 1972. I kapittel fire vil jeg først og fremst forsøke å gjøre *Drömfakulteten* til objekt for ei analyse med fokus på romanens interne aktualisering og kritikk mot subjektiveringa av dens hovedkarakter. Her vil særlig romanens tematisering av institusjonaliseringa av Valerie – via henholdsvis den psykiatriske institusjonen Elmhurst Psychiatric Hospital og gjennom kunsten som institusjon – vektlegges.

I spørsmålet om hvorvidt romanens performativitet evner å dekonstruere eller undergrave dens verksinterne subjektiveringskritikk, vil jeg støtte meg til Mikhail Bakhtins (1895–1975) teori om den polyfone eller ”flerstemmige” roman. Dette utgjør avhandlingas kapittel fem, der jeg i tillegg vil benytte meg av teoretiske betraktninger omkring Arielle Greenbergs estetisk-politiske *gurlisque*-begrep i forbindelse med *Drömfakultetens* estetikk og dennes funksjon i en avsluttende konklusjon vedrørende romanens kritiske potensial.

2 Teoretisk bakgrunn

2.1 Diskurs

Ordet ”diskurs” (fra latin *discurrere*, ”å løpe fram og tilbake”) nevnes ofte i samme åndedrag som den franske filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault – en av de mest innflytelsesrike tenkerne innafor moderne humaniora og samfunnsfag. Ifølge Foucault sjøl kan en diskurs beskrives som en serie av artikuleringer – i betydninga ei større gruppe av utsagn⁵ – som igjen må sies å tilhøre én enkelt *diskursiv formasjon*. Dette gjør at man kan snakke om én psykiatrisk diskurs, én økonomisk diskurs, én naturhistorisk diskurs, én juridisk diskurs og så videre (Foucault i Bertens 2008, 121), der en *psykiatrisk diskurs* for eksempel utgjør ei rekke (psykiatriske) utsagn eller artikuleringer som til sammen – i en diskursiv formasjon – avgjør hva et samfunn på et gitt tidspunkt i historia anser som ”normalt” og ikke. Eller som Knut Ove Eliassen skriver i den nylig lanserte *Foucaults begreper*, er diskurser ”resultatet av de homogeniserende prosedyrer for ordning, innretning og kontroll en gitt samtids utsagn (*énoncés*) til enhver tid underkastes” (2016, 53).

Foucaults tankegods knyttes kanskje først og fremst til poststrukturalismen, men må også ses i sammenheng med strukturalismen slik den utarta seg i Frankrike på 1960- og 70-tallet. Med innflytelse fra Ferdinand de Saussures (1857–1913) studie av språket som et tegnsystem styrt av forskjeller – der forholdet mellom signifikant og signifikat er arbitrært – søkte strukturalistene blant anna å avdekke hvilke meningsbetingelser som lå til grunn for kulturelle fenomener. I tråd med den strukturelle lingvistikkens avvisning av ei naturlig forbindelse mellom tegnet og dets referent, fant for eksempel den kjente sosialantropologen og strukturalisten Claude Lévi-Strauss (1908–2009) at forholdet mellom kulturelle fenomener og deres ”betydninger” først og fremst er *arbitrære* og bestemt av konvensjoner – ikke av det aktuelle fenomenets ”iboende” mening. Et gitt fenomenets betydning ”i verden” er med andre ord kun bestemt av historiske tilfeldigheter, og har i og for seg ingen uavhengig mening *i seg sjøl* (Bertens 2008, 49).

Det var altså systema eller strukturene *bak* som opptok strukturalismens teoretikere, mer enn sjølve fenomenet og dets uttrykk som sådan – noe som i stor grad også er gjeldende for Foucaults teoretiseringer. Men der teoretikere som Lévi-Strauss og Roland Barthes

⁵ Foucault opererer for øvrig med et skille mellom utsagn og utsigelser, der et *utsagn* er en funksjon styrt av de prosedyrer som til enhver tid organiserer diskursene, mens *utsigelser* heller er utsagnas realiseringer i bestemte sammenhenger: ”Et utsagn kan gjentas, det kan ikke utsigelsen; den er bestemt ved sin singularitet” (Eliassen 2016, 64).

(1915–1980) forklarte disse strukturene ved hjelp av lingvistikkens modeller, var Foucault opptatt av hvordan institusjoner og *diskurser* historisk har gitt mening til kulturelle og samfunnsmessige fenomener. En av Foucaults studier, *Galskapens historie i opplysningens tidsalder (Folie et dérasoin. Histoire de la folie à l'âge classique)* dreier seg for eksempel om *galskap* eller ”ufornuft” som fenomen og om hvordan galskapens meningsinnhold har endra seg over tid. Verket viser blant annet hvordan klassisismens store innesperring av den ”gale” ga galskapen ny mening og innførte en ny måte å omtale og forstå dette fenomenet på; det 17. århundrets ”interneringshus” plasserte nemlig den gale fysisk – og dermed også kategorisk – i nær sammenheng med et landskap der fattigdom og arbeidsudyktighet var regelen (Foucault 2008, 48).

I Foucaults forfatterskap gis diskursbegrepet særlig oppmerksomhet i *Diskursens orden (L'ordre du Discours)* – et verk som egentlig er ei tekstliggjøring av forfatterens tiltredelsesforelesning ved Collège de France 2. desember 1970 – der Foucault presenterer nettopp det Eliassen kalte ”prosedyrer for ordning, innretning og kontroll”. I dette verket går det nemlig fram at Foucaults hypotese er

[...] at diskursproduksjonen i ethvert samfunn på én og samme tid blir kontrollert, sortert, organisert og fordelt ved hjelp av en mengde prosedyrer som har som funksjon å avverge dens krefter og farer, beherske dens karakter av å være en tilfeldig begivenhet og omgå dens tunge og skremmende materialitet. (1999, 9)

Prosedyrene knyttes altså først og fremst til en form for samfunnsmessig ”redsel” for å ”slippe diskursene fri”; de er altså nødvendige for opprettholdelsen av en viss kontroll over et samfunns talestrøm, eller ”snakkesalighet”, som Dag Heede kaller det i sin introduksjon til Foucaults tankegods, *Det tomme menneske* (1992, 94). Samtidig knytter Foucault med dette diskursproduksjonen an til ei form for bakenforliggende, anonym *makt* som hele tida utøver kontroll gjennom å orkestre hvilke utsagn som, i Eliassens termer, ”passerer terskelen for artikulasjon” (Eliassen 2016, 58). For å skjelne mellom denne ”anonyme” maktas mange kontroll- eller beherskelsesprosedyrer opererer Foucault i *Diskursens orden* med tre atskilte ”prosedyregrupper”: utelukkelsesprosedyrer, tvangsprosedyrer og restriksjonsprosedyrer.

Den første gruppa – utelukkelsesprosedyrene – betegner kort sagt de eksterne eller samfunnsmessige mekanismene som på et eller annet vis fører til at visse utsagn (og dermed, som vi skal se, også visse talende individer) utelukkes eller *ekskluderes* fra en gitt diskurs, og som på denne måten også avgjør hva som innlemmes eller *inkluderes* i den samme diskursen. Den andre gruppa, tvangsprosedyrene, består av de interne mekanismene eller prinsippa som

behersker diskursenes begivenhets- og tilfældighetsaspekt. *Disiplinene* er et slikt prinsipp, der en påstand – for å kunne tilhøre en gitt disiplin – må kunne forholde seg til visse betingelser og benytte seg av begrepslige og tekniske verktøy av en helt bestemt type. Den tredje gruppa – restriksjonsprosedyrene – består til slutt av mekanismer som fastsetter de betingelsene som ligger til grunn for diskursenes *iscenesettelse* og som dermed pålegger visse krav til individene som fører dem. Disse prosedyrene forhindrer dermed at ”alle” har fri tilgang til dem; for å tre inn i en diskurs må man nemlig besitte visse *kvalifikasjoner* (Foucault 1999, 20–22).

”Vi vet godt at man ikke har rett til å si alt, at man ikke kan snakke om alt i alle sammenhenger, og at ikke hvem som helst kan snakke om hva som helst”, meddeler Foucault (1999, 9) i sammenheng med *forbudet* – ei av til sammen tre utelukkelsesprosedyrer som identifiseres i *Diskursens orden*. Ved å utgå fra skillet mellom det man til enhver tid ”kan” og ”ikke kan” si avgjør forbudet altså hva som er ”forbudt” tale og ikke, noe som igjen avhenger av forhold som *hvor* den talende befinner seg og ikke minst av hvem den som taler *er*. På denne måten regulerer forbudet både hvilke utsagn som utelukkes fra en diskurs og forvises til det såkalla ”tabubelagte”, hvilke omstendigheter som må ligge til rette for ei bestemt ytring, og hvem, i sammenhengen hvilket *talende subjekt*, som til enhver tid har – eller ikke har – den eksklusive retten til å tale. Lik som Heede også påpeker i *Det tomme menneske* er det altså ikke subjektet som skaper diskursen, men motsatt, at diskursen skaper subjektet (1992, 92) – et aspekt jeg vil komme tilbake til nedafor.

Ei anna utelukkelsesprosedyre – som lik forbudet enten innlemmer eller ekskluderer visse utsagn fra en gitt diskurs – finner Foucault utgangspunktet for i skillet mellom fornuft og galskap. Helt sida middelalderen har nemlig den gale vært ”den som førte en diskurs som ikke kunne sirkulere om andres diskurser” (1999, 10), og i sitt historiserende perspektiv ser Foucault to tendenser hva angår ”den gales diskurs”; enten har den vært ansett som død og maktesløs, og dermed også usann og betydningsløs, eller motsatt – som en betydningsfull, nesten ”magisk” tale, med evner til å utsi ”skjulte sannheter”. I første tilfelle er den gales tale gjort ugyldig; den anses for eksempel ikke som troverdig i retten og ses heller ikke på som i stand til å godkjenne viktige kontrakter og dokumenter. Det er altså snakk om ei konsekvent todeling der ”den gale” (og hens tale) enten ugyldiggjøres og ekskluderes på nær sagt alle punkter, eller motsatt – at den opphøyes til en slags ”sannhetssiger” med evner til å oppfatte ei sannhet de andre, eller den ”fornuftige” allmennheta”, ser forbi (Foucault 1999, 10). Denne todelinga gjør seg også, som vi skal se, gjeldende i *Drömfakulteten*.

Motsetninga mellom både ”forbudt” og ”godkjent” tale og ”fornuft” og ”galskap” hviler imidlertid – ifølge Foucault – på kategorier som fra starten av er vilkårlige resultater av

historisk konstruksjon, og som ikke kan løsrives fra det institusjonelle grunnlaget de hviler på. De samfunnsmessige skillene som ligger til grunn for å avgjøre *hvem* og *hvilke utsagn* som enten ekskluderes fra eller inkluderes i en gitt diskurs er med andre ord ikke naturgitte, men dynamiske størrelser organisert rundt historiske tilfeldigheter – bare opprettholdt og understøtta av de *institusjonene* som foreskriver og viderefører dem (Foucault 1999, 10–11). Utelukkelsessystemer, som forbudet og ”galskapens skille”, er altså i dette perspektivet intet anna enn historiske, foranderlige og institusjonelt tvingende systemer, som like gjerne kunne opprettholdt helt andre skiller – og dermed andre systemer – enn de Foucault med rette har identifisert.

Fenomener som det godkjente og det forbudte, fornuft og galskap – til og med *sannhet* og *usannhet* – er altså først og fremst språklige og historiske konstruksjoner hvis meningsinnhold alltid avhenger av de historiske og institusjonelle rammene som omgir dem. *Galskapens historie* tydeliggjør for eksempel hvordan klassisismens *institusjonalisering* av galskapen introduserte en diskurs der den gale, på linje med andre ”uønska” sosiale kasus, blei et sosialt problem (Foucault 2008, 48). I *Diskursens orden* peker Foucault imidlertid på dette ved å gå tilbake til det 6. århundrets greske poeter. På 500-tallet var nemlig den *sanne* diskursen den som blei ført av de som hadde ”rett” til det, og *sannhet* var knytta til et ritual der den blei tillagt evna til å spå framtida og påvirke skjebnen; denne ”sanne” diskursen kunngjorde altså ikke bare hva som kom til å skje, men bidro også til at det skjedde. Allerede et århundre seinere avtegna dette seg imidlertid annerledes, og hvorvidt noe var *sant* eller ikke hvilte ikke lenger på det diskursen *var* eller *gjorde*, men på det den *sa*. ”Sannhet” blei altså ikke lenger forbundet med den rituelle maktutøvelsen som angikk talehandlinga, men med utsagnets mening – dets form, objekt og forhold til sin referent (1999, 12).

Hva som anses som sant eller usant, fornuft eller galskap – og dermed hvilke utsagn som har blitt inkludert i ”det sanne” og i ”det fornuftige” – har altså endra seg gjennom tidas løp, og å snakke om en uttømmende, ikke-historisk eller ”for alltid” gjeldende definisjon av hvilket som helst begrepsliggjort fenomen lar seg – skal man tro Foucault – vanskelig gjøre. Det er heller de omkringliggende og dynamiske *diskursene* – de orda og vendingene vi på en bestemt måte og på et gitt tidspunkt i historia bruker for å *snakke om noe* med, sammen med de institusjonelle rammene som foreskriver og opprettholder de – som til sjuende og sist avgjør hvilket meningsinnhold eller *betydning* det fenomenet vi taler om der og da innehar. Og disse faktorene er, som vi har sett, stadig i endring.

2.2 Subjektivering

Diskursene skaper subjekter ved å ”tilby subjekt plasser og subjektfunksjoner, herunder utsigelsessubjekter, det vil si den posisjon hvorfra noe bestemt kan utsies”, skriver Eliassen videre i *Foucaults begreper* (2016, 70). Ovenfor – i forbindelse med forbudet – var jeg inne på hvordan subjektet ”blir til” i diskurs, i betydninga at diskursene alltid tilbyr noen bestemte ”plasser” subjektet kan innta og tale fra. Ifølge Foucault er det talende individet nemlig ikke ”suverent” i den forstand at det fritt kan kontrollere og disponere sin egen tale; subjektet er heller underlagt ei rekke strukturer som kontinuerlig styrer dets taleproduksjon (Heede 1992, 92). Dette innebærer en forståelse av subjektet som en størrelse ikke ”forut” for språket, men som språklig effekt eller *diskursiv funksjon*. Lik som i de øvrige eksempla er det altså ikke fenomenet – i dette tilfellet, subjektet – i seg sjøl som er interessant, men de strukturene som ligger til grunn for at individer skal kunne ”danne” og erfare seg sjøl som subjekter, eller de *objektiveringsmåtene* som former subjektets erkjennelse av sjølvvet (Eliassen 2016, 185–187).

I *Foucaults begreper* innleder Eliassen kapitlet om termen ”subjektivering” med et lengre, oversatt sitat fra Foucaults ”The Subject and Power” (”Le sujet et le pouvoir”) fra den posthumt utgitte samlinga *Dits et écrits 1954–1988*⁶, der Foucault forklarer at et viktig mål for hans arbeid de tjue siste åra⁷ nettopp har vært å kunne artikulere ei ”historie om vår kulturs forskjellige former for *subjektivering* av det menneskelige vesen [l'être humain]” (Foucault i Eliassen 2016, 183, mi utheving). I denne forbindelse har Foucault også drøfta tre ”*modes d'objectivation*”, eller ”objektiveringsmåter”, som videre ”gjør” menneskelige vesener eller individer til subjekter. Det eksisterer altså ei nær forbindelse mellom subjektivering og *objektivering* hos Foucault, der ulike former for objektivering på den ene sida fører til subjektgjøring eller *subjektivering* av det menneskelige vesen på den andre.

Den første objektiveringsmekanismen Foucault redegjør for, er måten subjektet objektiveres på gjennom de ulike ”undersøkelsesmåtene”, eller *modes d'investigation*, som forsøker å oppnå status av vitenskap. Her objektiveres, ifølge Foucault, det talende subjektet gjennom grammatikken, filologien og lingvistikken; det produktive eller arbeidende subjektet gjennom økonomien; og gjennom naturhistoria eller biologien objektiveres subjektet av ”det blotte faktum at man er i live” (Foucault i Eliassen 2016, 183). Felles for disse mekanismene er at de i første omgang gjør individet til gjenstand, eller *objektiverer* det, for så å plassere det

⁶ *Dits et écrits 1954–1988* (1994) består av fire bind på cirka 3000 sider og utgjør det meste av Foucaults publiserte artikler og intervjuer.

⁷ ”Le sujet et le pouvoir” blei originalt utgitt i 1982.

inn i nye rammer og tilskrive det en viss subjekt plass, en viss identitet eller natur, det vil si, *subjektiverer* det.

Videre anvender Foucault også termen ”de inndelende praksiser”, eller *pratiques divisantes*, for å skille ut en andre objektiveringsmåte, som alltid gjør subjektet *delt*, enten i seg sjøl eller fra de andre. Skillet mellom den ”sinnsforvirrede” og ”den hvis sinn er friskt”, den ”sjuke” og den ”friske”, ”forbryteren” og ”den lovlydige” illustrerer denne tendensen, ifølge Foucault (Foucault i Eliassen 2016, 183–184). De inndelende praksisers funksjon er nemlig først og fremst å skille ut subjektet som individ i forhold til andre individer – for derigjennom å skape eller produsere sosiale subjekter eller *subjektiviteter*. Subjektkategorier eller -plasser som ”den vanvittige”, ”pasienten”, ”forbryteren” og så videre – som vi nå også veit er *diskursavhengige* begreper – er på denne måten også resultater av en intrikat, ekstern objektiverings- og subjektiveringsprosess. Disse identitetene og deres respektive ”normative” motstykker (den fornuftige, friske og lovlydige) produseres nemlig av de institusjonene som forvalter dem – asylet, klinikken og fengselet – noe som ifølge Foucault er mønstereksempler på *subjektiveringsprosedyrer* (Eliassen 2016, 194).

Subjektivering handler med andre ord i første omgang om hvordan individualiteter eller subjekt plasser produseres – kort sagt om hvordan *identiteter* skapes – av ytre krefter; i *Det tomme menneske* bemerkes det for eksempel at disse subjektiveringsprosedyrene først og fremst må ses på som undertrykkende og kontrollert av ei makt som derigjennom får satt ei rekke individer i bås. For å eksemplifisere dette viser Heede til Foucaults *Herculine Barbin dite Alexina B.* fra 1987, ei granskning av den interseksuelle Alexina Barbins (1838–1868) erindringer. Barbins, som blei oppdratt som kvinne, skulle i en lang periode oppfattes slik – både av andre og av seg sjøl. Gjennom ei rekke maktinstitusjoner blei hun imidlertid i 1860 ”dømt” til det mannlige kjønn, og fra øverste hold fikk Alexina nytt kjønn, nytt navn og ny identitet. Utviklinga av det moderne samfunnets kontrollformer og biologiske teorier om seksualitet på midten av 1800-tallet førte nemlig til ei kjønnskategorisering der tanken om ”det tvekjønna” blei forkasta. Foucaults verk viser dermed tydelig, ifølge Heede, hvordan et samfunns aktuelle medisinske og juridiske diskurser fungerer som subjektiveringsprosesser, der individualiteter som ikke svarer til kategoriene likevel tvinges inn i disse ved at subjektet med makt tildeles ny identitet (1992, 29–31).

Foucault fokuserer imidlertid ikke utelukkende på hvordan eksterne prosedyrer *gjør* oss til subjekter, men også på hvordan man sjøl gjør seg til subjekt – et perspektiv som må ses på som komplementært til det første, skal man tro Eliassen (2016, 187). I første tilfelle er subjektivering altså knytta til en slags underkuende, andrehånds identitets*påleggelse*, der ei

form for makt tilskriver subjektet en identitet eller natur uavhengig av dets vilje, mens det i det andre tilfellet forbindes med at mennesket *sjøl* undersøker hva det er og dermed på ega hånd bidrar til ei "fri" utforming av ega identitet (Eliassen 2016, 200). I Stridsbergs roman vil man kunne se eksempler på begge deler; Valerie i *Drömfakulteten* kan nemlig på den ene sida sies å drive et kontinuerlig, autonomt eller frihetlig identitetsarbeid, mens hun på den andre sida stadig subjektiveres eller pålegges identiteter som tydelig går på tvers av hennes bilde av sitt eget sjøl.

3 Å fortelle ei historie

3.1 *Drömfakultetens* fortelling

Drömfakulteten dreier seg om hovedkarakteren Valerie Jean Solanas, og romanen forteller, som nevnt, om hennes liv fra barndom til død – ei historie som starter i småbyen Ventor, Georgia på midten av 1940-tallet. Valeries barndom preges av ei rekke seksuelle, incestuøse overgrep; faren – Louis – forgriper seg på henne, mens mora – Dorothy – lever på ”søtvin” og amerikanske drømmer om Marilyn Monroe. Etter hvert – og til Valeries glede – forlater imidlertid Louis familien, og Dorothy finner ny lykke sammen med Red Moran. Snart skal likevel også Reds voldelige natur melde seg, og mor og datter rømmer til Alligator Reef, Florida, der hovedkarakterens mor forsvinner lenger og lenger ut i periferien. Overlatt til seg sjøl her møter Valerie, nå i sin ungdom, lillebrorsfiguren Silkespojken – en underlig gutt med tette bånd til hallik-karakteren Mister Biondi, en mann som utnytter han i bytte mot husrom og ”knark”. Fra ei campingvogn på stranda sparer både Valerie og Silkespojken til å realisere ønsket om å starte på universitetet. Valerie – som elsker å lese og skrive – har nemlig lenge drømt om å starte et ”nytt” liv som forsker og forfatter.

Idet hovedkarakteren (tilsynelatende mot alle odds) reiser fra stranda for å starte en utdanning, blir den engstelige Silkespojken likevel igjen – noe som seinere skal vise seg å bli hans undergang. I motsetning til sin ”lillebror” er imidlertid Valerie uredde og optimistisk, og når studenttilværelsen innledes ved Jacksonville College i 1958, spås hun ei lysende framtid i det amerikanske utdanningssystemet. Seinere får hun også plass ved psykologisk institutt ved University of Maryland, der den faglige suksessen fortsetter med anerkjennelse fra flere hold og i samarbeid med professor Robert Brush. Her møter Valerie også den radikale fritenkeren ”Cosmogirl”, eller Ann Duncan, som – i likhet med hovedkarakteren – finansierer utdanninga si ved hjelp av prostitusjon, og i tillegg til sin psykologiske utdanning får hovedkarakteren her si feministiske oppvåkning. Universitetets rammer skal imidlertid vise seg å bli for trange for Valerie; hun får snart vansker med å adoptere institusjonens vitenskapelige metoder som utgangspunkter for sitt eget arbeide, og utdannelsen avbrytes.

Fra Maryland reiser Valerie videre til New York, hvor hun bosetter seg, skriver og blir en del av kunstnermiljøet i og rundt kunstneren Andy Warhols studio ”Fabriken”. Her blir Valerie og historia hennes gjenstand for stor fascinasjon; hun befinner seg stadig foran Andys kamera, blir stjerna i filmen *I, a man* og lyttes ivrig til når hun forteller om livet og planene sine som forfatter. Valeries hovedprosjekt, ”SCUM”, blir her et stadig gjentakende

santaletema, og Warhol vurderer flere ganger å produsere dramaet hennes *Up Your Ass*. Dette skjer imidlertid aldri, og i stedet går det nedover med Valerie; hun hengir seg til amfetaminet, blir forvirra, paranoid og latterliggjort – og den 3. juni 1968 skyter hun Andy med pistolen sikta mot kunstnerens hjerte. Attentatforsøket plasserer hovedkarakteren både i rettssystemets og i psykiatriens varetekt, og på Elmhurst Psychiatric Hospital – sjukehuset Valerie overføres til – møter hun psykiateren Doktor Ruth Cooper. På Elmhurst samtaler hovedkarakteren også ved ujevne mellomrom med Sister White – en slags engleliknende sjukesøsterkarakter et sted mellom virkelighet og fantasi. Etter et liv prega av prostitusjon, rus og institusjonalisering, dør Valerie til slutt på Bristol Hotel – i det tvilsomme området Tenderloin District – i San Fransisco i 1988.

3.2 Formelle trekk

Drömfakulteten består av fem overordna deler, der titlene ”Bambiland”, ”Oceanerna”, ”Laborarieparken”, ”Fabriken” og til slutt ”Love Valerie” navngir og atskiller hver del. Sjøl om den er forsøkt gjengitt slik ovenfor er ikke romanens fortelling kronologisk fortalt, men har en struktur prega av kaotisk rekkefølge og kronologiske forstyrrelser. Romanens fortelling preges med andre ord av en form for ”disharmoni” mellom fortelling og historie⁸ Gérard Genette betegner som *anakronier* (1980, 36). Det ser likevel ut til at hver del mer eller mindre er via hver sine ”deler” av hovedkarakterens livshistorie, slik at ”Bambiland” hovedsakelig forteller om Valeries barndom i Ventor, ”Oceanerna” om ungdomstida ved Alligator Reef i Florida, ”Laborarieparken” om studenttilværelsen ved universitetet i Maryland, ”Fabriken” om Valeries inntreden i New Yorks kunstverden, og ”Love Valerie” om hennes ”bane” i det samme New York; om forfatterdrømmens fallitt, attentatforsøket på Andy, oppholdet på Elmhurst Psychiatric Hospital og døden i San Fransisco til slutt.

Innad i *Drömfakultetens* deler er romanteksten også ytterligere delt inn ved hjelp av flere underordna overskrifter, hvis funksjon ser ut til først og fremst å være ei markering av den nedaforliggende tekstens plassering i tid og rom: ”MANHATTAN CRIMINAL COURT, 3 JUNI 1968” (Stridsberg 2006, 33)⁹. Samtidig henviser overskriftene også til ulike – ofte samtidige – historiske hendelser, og får slik i tillegg en viktig kontekstualiserende funksjon:

⁸ Begrepa "historie" og "fortelling" anvendes med utgangspunkt i Genettes inndeling av fortellerende teksters narrative nivåer i "story" (historie), "narrative" (narrativ/fortelling) og "narrating" (narrasjon), der historia defineres som *det narrative innholdet*, fortellinga *den narrative teksten* og narrasjon tekstens *produserende fortellehandling* (Genette 1980, 27).

⁹ Heretter refererer jeg til *Drömfakulteten* (Stridsberg 2006) bare med sidetall.

”ELMHURST PSYCHIATRIC HOSPITAL, JULI 1969. STONEWALLUPPRORET HAR PASSERAT PRAKTISKT TAGET UTANFÖR SJUKHUSFÖNSTRET” (271). I og med romanens overskrifter veves altså de historisk store og ”allmenne” øyeblikka sammen med hovedkarakterens individuelle livshistorie, og fortellinga om Valerie settes på denne måten i sammenheng med (den amerikanske) historia – fra statens atomsprenkning i Nevadaørkenen i 1951, gjennom feminismens andre bølge, Marilyn Monroes dødsfall og drapet på Martin Luther King på 60- og 70-tallet, til og med USA og Sovjetunionens samarbeidsvilje under ”Operation Breakthrough” i 1988.

Det finnes også en del tekstlig materiale i *Drömfakulteten* som ikke fysisk er inkludert i romantekstens fem deler, og den første lengre tekstsekvensen romanen rommer, befinner seg på dens innledende kolofonside sitert innledningsvis. Her gjøres det, som nevnt, rede for romanteksten som ”litterær fantasi” – ikke biografi – og premissene for den videre lesninga av *Drömfakulteten* legges slik for dagen. På motsatt side finner man et lite sitat tilskrevet forfatteren Claudia Rankine, ”*Hope was never a thing with feathers*” (Upag.), før romanens rammefortelling angis i form av en tekst som fortøner seg som et slags utitulert forord. Bak i boka finner man nemlig et tilsynelatende tilhørende, titulert etterord, før teksten som sådan avsluttes med en klassisk innholdsfortegnelse som lager system og oversikt over romanens deler. Innholdslista starter imidlertid rett i første del – ”Bambiland” – og inkluderer verken kolofonsidas sjangeravklaring, Rankines sitat eller ”prologen”.

Grensene mellom hvor den litterære teksten ”starter” og paratekstene ”slutter” gjøres med andre ord tydelig flytende i *Drömfakulteten*. Ifølge Genettes teori om paratekster – eller et verks varierte, omkringliggende ”produksjoner” – presenteres et hvilket som helst litterært verk sjeldent i en ”rein” tilstand, uten å være farga av andre elementer og forhold. Sjøl om det ikke alltid er enkelt å avgjøre hvorvidt disse elementene aktivt ”skal” tas med i lesninga av den litterære teksten eller ei, er de likevel alltid tilstede som forlengende størrelser i ei slags ”udefinert sone” mellom innside og utside – et sted for pragmatikk og strategi som påvirker lesninga av verket som helhet. Den innledende klargjøringa av *Drömfakultetens* sjanger og *fiktivitet* legger for eksempel klare føringer for en viss lese måte eller forståelse av romanen som helhet, og den innehar dermed det Genette kaller en ”illocutionary force”¹⁰ – en form for kontrakt som fordrer ei viss lesning og en viss forståelse av verket (Genette 1997, 2–10).

¹⁰ Termen ”illocutionary force” blei først utvikla av språkfilosof John L. Austin (1911–1960) og bygger på hans ”illocutionary acts”; språklige handlinger eller uttalelser som innehar ei viss konvensjonell ”kraft” (å *informere*, *befale*, *advare* og lignende) (Austin 1967, 108).

Romanens *narrasjon* – eller den produserende fortellehandlinga og den reelle eller *fiktive* situasjonen denne finner sted i (Genette 1980, 27) – presenteres i det jeg ovenfor kalte romanens prolog: ”Jag tänker mig högar av papper på skrivbordet, silverkappan på en galge vid fönstret [...]. [J]ag tänker mig Valerie febrig i sängen där [...]. Jag tänker mig att jag är där hos Valerie” (Upag.), heter det på romanens første fulle tekstsider, der det i tillegg går fram at romanens hovedkarakter – i historia – allerede *er* død: ”Den 30 april hittas hennes kropp av hotellpersonalen. I polisrapporten står det att den döda knäar vid sängkanten (har hon försökt ta sig upp i sängen? har hon gråtit?)” (Upag.). Den fiktive situasjonen fortellehandlinga finner sted i – og utgangspunktet for den videre fortellinga – blir altså i *Drömfakulteten* det at noen, her en jeg-person, tenker seg til at hen befinner seg hos Valerie *før* døden har inntruffet. Slik kolofonsidas avklaring også legger grunnlag for, utgår altså *Drömfakultetens* fortelling om Valerie Solanas fra en fortellers ”fantasi”.

Forordets etablering av romanens videre narrativ som ”tenkt” scenario fiktiviserer på denne måten *Drömfakultetens* fortelling ytterligere. Samtidig angir prologen også romanens rammefortelling, som – sammen med flere andre formelle trekk – leder oppmerksomheta mot det å *fortelle*. Lik i forordet stiger det nemlig i *Drömfakultetens* titulerte etterord også fram et *jeg*, men her er dette jeg-ets ”Valerie-fantasi” tilsynelatende ”over”: ”Efter romanen besöker jag Tenderloin District i San Fransisco, det lilla området av sjukdom mitt i staden vid Stilla havet” (359). Romanens jeg-forteller både starter og avslutter altså *Drömfakultetens* narrativ, noe som gjør at vi kan snakke om en slags sirkelkomposisjon der alt det tekstlige materialet ”imellom” – eller sjølv *fortellinga* om Valerie Solanas fra ”Bambiland” og til og med ”Love Valerie” – befinner seg på et slags ”annetnivå”, eller – i Genettes termer – et høyere *diegetisk* nivå¹¹. I og med at romanens *ekstradiegetiske* ”førstenivå” utgjør lite tekstmasse, medfører denne lesninga med andre ord i praksis at ”hele” romanen blir ei annetnivåfortelling på et diegetisk eller *intradiegetisk* nivå (Genette 1980, 228).

3.2.1 Hvem ”berättar”?

På *Drömfakultetens* annetnivå aktualiseres dens rammefortelling – narrasjonssituasjonen – videre langt på vei av en scenisk presentert dialog mellom Valerie og forfatterkarakteren ”Berättaren”, en samtale som utelukkende ser ut til å utspille seg på Bristol Hotel, eller på hotellrommet der Valerie til slutt vil avgå ved døden. I disse partia, der direkte tale markeres

¹¹ Satu Laukkanen kommenterer også *Drömfakultetens* diegetiske hierarki i artikkelen ”Du är ingen riktig berättare, baby” i *Horizonts* Stridsberg-nummer utgitt i 2015 (21–22).

med navn som i ei replikkveksling, forsøker Berättaren stadig å få sitt ”intervjuobjekt” til å fortelle mer om seg sjøl for slik å kunne fylle rollen som materialet for hennes romanprosjekt. Berättaren, som ikke bare har en fortellers ”navn” (”Berättaren”), er altså også fysisk plassert på tilsynelatende nøyaktig samme sted rammefortellingas jeg-forteller plasserer seg sjøl i innledningsvis og på *Drömfakultetens* ekstradiegetiske førstenivå.

Det kan altså være nærliggende å trekke den slutning at romanens fortellerinstans og dens ”Berättare” er ett og samme – slik Seim Rustad (2010) til dels ser ut til å ta til orde for¹². Som en forlengelse av denne slutninga – der forteller er lik ”Berättare” – er det også mulig å argumentere for at *Drömfakultetens* fortellerinstans er lik *Sara Stridsberg*, romanens reelle, utenomtekstlige forfatter – ei lesning som kan understøttes ved å peke på forfatterens eget navn som signatur for etterordet: ”Den här romanen tillägnas invånarna på Bristol Hotel. *Sara Stridsberg, augusti 2005*” (Upag.). I neste omgang kan man dermed konkludere med at det navnløse jeg-et fra prologen – der rammefortellinga som avsluttes i og med epilogen angis – også utgår fra forfatterens stemme. I tillegg er jo Berättaren – lik Sara Stridsberg – nettopp en (kvinnelig) forfatter som skriver en roman om Valerie Jean Solanas.

Mi lesning av *Drömfakultetens* fortellerinstans innebærer imidlertid ei tolkning av Berättaren som sjølstendig karakter, der hun på linje med romanens øvrige persongalleri er en fiktiv størrelse i romanens fiktive univers, atskilt både fra dens fortellerinstans og dens reelle forfatter. Som det framgår ovenfor impliserer dette også ei lesning av *Drömfakultetens* for- og etterord utelukkende som litterære virkemidler 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. Dette er et aspekt også Fonnaas Nilsen (2011) legger vekt på idet hun blant anna karakteriserer *Drömfakulteten* som *metafiksjon*; ifølge Hans H. Skeis *På litterære lekeplasser* er en metafiksjonell tekst nemlig ofte *direkte* og åpent opptatt av sjølve fiksjonsskapelsen (1995, 14), et aspekt som i stor grad er gjeldende for Stridsbergs verk både sjangermessig – som ”litterær fantasi” –, formelt og tematisk.

Romanteksten består både av sceniske dialogsekvenser og av fortellende prosapartier. I de fortellende partia preges fortellehandlingas plassering – i betydninga dens plassering i *tid* i forhold til det fortalte – av det Petter Aaslestad i sin *Narratologi* betegner som ”simultan narrasjon” (2010, 116). Dette innebærer, som termen tilsier, at noe fortelles *parallelt* med at

¹² Seim Rustad skriver for eksempel at *Drömfakultetens* fortellerstemme har ”fått sin egen karakter i dialogene” (2010, 36).

det fortalte finner sted, og formen finner derfor sitt mest reindyrka uttrykk i reportasjen. Ved bruk over lengre sekvenser og i romanens form oppnår dette imidlertid sin nærmest motsatte effekt; sjøl om noe fortelles om *som om* det skjer i ”samtid”, blir man nemlig som leser etter noen avsnitt så godt etablert innafor fiksjonen at narrasjonens presens grammatisk avsvettes. Simultannarrasjonens presensformer mister med andre ord her sin effekt, og man oppfatter dermed fortellinga omtrent som fortalt ved bruk av preteritum i fortid (Aaslestad 2010, 116–117). Prologens lansering av at hovedkarakterens død allerede *har* funnet sted forsterker også elementet av at det *Drömfakulteten* forteller om – Valeries liv – er fortidig og på fortellingas tidspunkt allerede avslutta.

Relasjonen mellom hovedkarakteren og Berättaren utspiller seg imidlertid i romanens sceniske sekvenser, og første del, ”Bambiland”, starter nettopp med en slik dialog. Her viser Berättaren seg både spørrende og interessert – ”Vart ska du nu?” og ”Vad tänker du på?” (11) – og spørsmålet om hva som utgjør ”materialet” introduseres:

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.

BERÄTTAREN: Vem är det som är förtvivlad?

VALERIE: Jag, Valerie. Jag hade alltid rosa läppstift på mig. (11)

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.

Satt opp mot romanens fortellerinstans i prosapartia blir det tydelig at Berättarens manglende informasjon om – og innsikt i – hovedkarakterens karakter og livshistorie står i stor kontrast til *Drömfakultetens* forteller. I de fortellende passasjene fra Bristol Hotel, der hovedkarakteren og Berättaren samtaler og befinner seg, er det for eksempel beskrivende for sekvensene at fortelleren har evna til å tenke seg inn til, og på et vis også *gestalte*, Valeries indre tankestrøm:

Surfingtiden och femtioalet loopar förbi på väg in i sömnen, ett ögonblick av bländande ljus i den svarta skrikande rymden. [...]. Det finns inte ett hotell i den här torskstaten där du inte har blivit våldtagen och fått betalt för det, allt du önskar nu är att du aldrig hade gett dig inn i den här hajbranschen, att döden inte skulle komma så fort, inte såhär, och inte till dig. (111)

I sitatet ovanfor står fortelleren utafør det fiktive universet – men tillegger seg likevel *ingen* begrensning i sin viten om Valerie – samtidig som den ikke har noe markert ståsted hvorfra disse iaktakelsene gjøres. *Drömfakultetens* fortellerinstans preges med andre ord av det Aaslestad kaller *nullfokalisering* (2010, 86).

Ved sida av å etablere romanens forteller som vesensforskjellig fra dens ”Berättare”-karakter – som til forskjell fra *Drömfakultetens* fortellerinstans nærmest *kjennetegnes* av sin begrensna viten og innsikt – impliserer dette aspektet igjen at *hele* fortellinga om Valerie, som jeg ovenfor etablerte som romanens annetnivåfortelling, utgår ”fra” hotellrommet i et slags ”dødsperspektiv”. Fortelleren ”tenker seg” hele veien inn i Valerie; både inn til hotellrommet hun ligger og dør i – sammen med henne, som betrakter – men også inn til hennes bevissthet og tankevirksomhet. Dette blir særlig synlig i romanens kursiverte partier, der det plutselig kan skifte over fra du- til jeg-form, og der enkelte ord og setninger til stadighet løsrives fra ”brødteksten” og opptrer som fragmenter spredt utover romanens tekstsider:

Minns du, Dorothy?

Minns du hur vi brukade åka till floden tillsammans? (20)

[...]

Dorothy

Dorothy. (31)

I disse sekvensene er det som om hovedkarakterens bevissthet fra hotellrommet, der hun i sin febersøvn ”roper” på si mor, ”siver” inn i – eller opp til – fortellingas overflate. Alt det som fortelles om fra Vektor, fra Alligator Reef, fra Fabriken, fra Elmhurst Psychiatric Hospital – og så videre – kan dermed sies å nettopp utgå fra den situasjonen som utgjør *Drömfakultetens* rammefortelling, der fortelleren har plassert seg sjøl hos hovedkarakteren og tenker seg inn i hennes ”osorterede meningsløse minnen” (163) – inn til den fragmenterte tankestrømmen som rører seg i den i fortellinga ”gjenoppliva” Valerie på sitt dødsleie.

I tillegg til at det hele fortelles med simultan eller ”samtidig” narrasjon, der romanens

fortellerinstans tilsynelatende ”rapporterer” Valeries historie, preger det også *Drömfakulteten* at fortelleren konsekvent apostroferer til et ”du”; hovedkarakteren benevnes nemlig hele veien i annenperson entall: ”[S]ilverkappan är blöt och kall av urin, men *du* älskar den och om *du* ändå ska dö nu, så vill *du* dö i silver och silverknappar” (53, mine uthevinger). Dette – sett sammen med den nysgjerrige Berättaren-karakteren – gjør at fortellinga ”demonstrerer en holdning som ser ut til å ville ivareta og nærme seg objektet som selvstendig subjekt” (2011, 7), hevder den samme Fonnaas Nilsen – som først og fremst leser dette aspektet i lys av en overordna, feministisk kontekst – om *Drömfakultetens* fortellerteknikk. Samtidig er det også mulig å lese romanens kontinuerlige du-form som ei formell utforskning av *Drömfakultetens* tematisering og kritikk av *subjektiveringa* av Valerie, idet hovedkarakteren i og med dette grepet også hele veien ser ut til å fortelles *om*.

3.2.2 Fortellingas makt

Sjøl om romanens handlingsgang ovenfor er gjengitt i et kronologisk perspektiv, legger altså ikke dens formelle uttrykk til rette for ei streng lineær eller kronologisk lesning der ”det ene fører til det andre”. *Drömfakulteten* preges derimot av ei fragmentert, kaotisk utforming, noe som også kommer til syne i og med dens fordeling av språket på mikronivå. Ved sida av å bidra til et ytterligere kaotisk preg, bidrar disse grafiske virkemidla også tilsynelatende til å manifestere det som later til å være Valeries ”jeg” i tekstens prosapartier: ”*Jag vill inte ha någon diagnos, jag har min egen utbildning från Maryland, jag ställer mina egna diagnoser. Min diagnos lyder: Jävligt förbannad*” (95). Å skille mellom forteller- og personstemme her er imidlertid ikke så enkelt. I tillegg innebærer mi lesning av romanens hierarkiske nivåer at også disse utheva, kursiverte sekvensene – lik fortellinga i si helhet – best kan beskrives som fortellerinstansens gestaltning av en tenkt, fantasifundert ”Valerie-bevissthet”.

Drömfakultetens formspråk framstår som fragmentert, men kaoset settes likevel i sammenheng med systemet – ikke bare ved hjelp av de mange overskriftene som sirlig angir fortellingas tid og sted, men også i og med romantekstens avsluttende innholdsfortegnelse. Innholdslista – som kanskje ellers assosieres med det systematiske oppslagsverket – bryter nemlig med *Drömfakultetens* generelle uorden; listas funksjon ser tvert imot til å være det å *motvirke* kaos gjennom å muliggjøre og forenkle leserens navigasjon rundt om i den aktuelle teksten. Kontrasten mellom det kaosprega formløse og det ”systematiserte” gis også uttrykk gjennom tekstens mange ”alfabetiseringer”; innad i *Drömfakultetens* fem deler bryter nemlig til sammen seks lister – titluert ”Berättarna” (57), ”Arkitekterna” (102), ”Psykoanalytikerna”

(180), ”Presidenterna” (318) og ”På andra sidan alfabetet” (345) – med alfabetets A–Z som ”punkter” med tekstens handlingsgang og stopper opp romanens øvrige tempo. Den kaotiske fortellerteknikken og det fragmenterte ved romanen for øvrig fylles på denne måten med et ytterligere ”system”.

At ”hele” fortellinga om Valerie Solanas kan leses som ei annetnivåsfortelling – som utgår fra ei ramme hvor fortellehandlinga og dens plassering utgjør sjølve premisset – gjør at den narrative situasjonen som sådan tillegges bemerkelsesverdig viktighet i *Drömfakulteten*. Dette forfølges også videre forbi prologen idet det gjentatte ganger henvises til det å *fortelle*: ”Du berättar det sedan för Sister White” (99) og ”du berättar det senare för Cosmogirl” (45). I tillegg er det mulig å øyne flere kvaliteter ved *Drömfakulteten* som leder oppmerksomhet mot hva sjølve fortellehandlinga innebærer, der spørsmålet om *hvem* som forteller i neste omgang dreier seg om hvem som har makt over fortellingas innhold og det materialet den baserer seg på. Overskriftene tematiserer for eksempel ikke bare Valeries rolle i ei konkret, amerikansk historie, men også i den mer uåndgripelige *historia* som konsept og det den har til følge, nemlig det at noe eller noen fortelles *om*.

Subjektivisering handler – som nevnt – hovedsakelig om å gi eller påføre et subjekt ei identitet, om å tilskrive noen en viss natur eller pålegge noen visse egenskaper, kort sagt om å *definere* noen ved hjelp av språklige kategorier og begreper – eller om det å *fortelle noe om noen* – uavhengig av denne noens vilje. I lys av dette kan man si at *Drömfakultetens* formelle kvaliteter både omringer og understøtter romanens tematiske problemfelt ved å kontinuerlig, gjennom både formelle og fortellertekniske grep, problematiserer sjølve fortellehandlinga og *fortellingas makt*. Spørsmålet om *hva* som skal tas med i lesninga – rettere sagt *hva* som *skal* eller *ikke* skal inkluderes i fortellinga om Valerie Solanas – blir for eksempel gjenstand for refleksjon i og med romanens glidende overganger mellom tekst og paratekst. Samtidig avgir tekstens sceniske sekvenser konnotasjoner til og reiser spørsmål vedrørende både replikker, roller, ulike utsigelsesposisjoner og forskjellige fortolkninger som sådan.

4 Subjektivering i *Drömfakulteten*

4.1 Galskap og genialitet

Hovedkarakterens potensielle sinnssjukdom tematiseres allerede innledningsvis i romanens første del, der Valeries mor, Dorothy, samtaler med magasinet New York Magazine over telefon. Via overskrifta tidfestes dialogen til tre år etter Valeries død, nærmere bestemt 25. april 1991, og magasinet vil spørre Dorothy ut om attentatforsøket, om prostitusjonen og om Valeries ”mannshat”: ”Varför sköt hon Andy Warhol? Var hon prostituerad hela livet? Har hon alltid hatat män?” (13), og videre: ”Var hon mentalsjuk? Det sägs att hon åkte ut och in på mentalsjukhus hela sjuttioalet” (14). Dorothy – med en respons som til sammenlikning generelt er noe usammenhengende og treig – avfeier imidlertid det ledende spørsmålet om Valeries vaklende mentaltilstand kontant: ”Valerie var *inte* mentalsjuk” (14). Samtidig tilbyr Valeries mor her også et *alternativ* til den versjonen av hovedkarakteren magasinet ønsker å feste til skrift, nemlig den at hun heller enn å ha vært ”mentalsjuk”, var et *geni*.

Magasinet, hvis hovedmotiv naturlig nok ser ut til å være kreasjonen av en aktuell ”story” i anledning treårsmarkeringa av Valeries bortgang, settes altså opp mot Dorothy og hennes ønske om å viderefordre og opprettholde sin alternative versjon av dattera som genial og talentfull forfatter- og forskeridentitet: ”...Jag lägger på nu... Skriv att hon var författare... skriv att hon var forskare i psykologi...” (15). At presseorganet og Valeries mor ønsker å omtale eller definere den avdøde på forskjellig vis, vekker i seg sjøl kanskje ingen særlig oppsikt. Det som likevel her er interessant, er hva disse to avvikende definisjonene av Valerie kan sies å representere, nemlig to mulige *rammer* å skrive hovedkarakteren inn i der hun i den ene pålegges en identitet som ”gal”, prostituert, voldsom ”mannshater”, og i den andre blir et geniforklart forfatter- og forskertalent. Denne todelinga – der hovedkarakteren tilskrives identiteter enten som ”gal” eller ”genial” – avhengig av den aktuelle utsigelsens kontekst – forfølges, i mine øyne, romanen igjennom.

4.2 Valerie og den psykiatriske diskursen

VALERIE: Hur vet folk här om de ska spela personal eller patient?

SISTER WHITE: Det vet de bara.

VALERIE: Är det sjukhuschefen som sköter rollbesättningen?

SISTER WHITE: Det kan man säga.

VALERIE: Med all respekt för dig Sister White, men vad spelar du? (271)

Som nevnt utsettes Valerie som barn for ei rekke overgrep i et heller ufruktbart miljø, og plassen hun kommer fra, Ventor, beskrives gjennomgående som en ”öken” – et stillestående, kvelende, ørkenaktig landskap med dårlige vekstforhold – og et sted Valerie lengter seg bort fra: ”Under träden går du med skyskrapetankar. [...]. Du drömmer om en skrivmaskin, att Dorothy äntligen ska ge dig en skrivmaskin, du drömmer om att ni flyttar från öknen och skitlivet i Ventor” (44). Det kommer også klart fram at hovedkarakteren på mange måter er vesensforskjellig fra den verdenen hun kommer fra og oppfostres i; Valerie er belest, ser ting ”klart” og har store ambisjoner for framtida, der hennes mor – til sammenlikning – heller er naiv, følelsesstyrt og stadig avhengig av det mannlige blikks anerkjennelse. Innkapsla i den søte vinens sløvende effekt er Dorothy for eksempel ute av stand til å innse omfanget av Louis’ incestuøse forgripelser på dattera, og etter han forlater familien – etter det siste overgrepet – er det barnet Valerie som må ta seg av si sønderknuste mor.

Sjøl om Dorothy er stolt av datteras ”läshuvud” (189), virker også kunnskapen og bøkens verden å ligge langt bortafor moras fatteevne; hun er imidlertid nærmest besatt av Marilyn Monroe og elsker presidenten og det hvite hus ukritisk. Idet Valerie omsider oppnår kontakt med Dorothy fra universitetet i Maryland – for å fortelle om sin nyerverva plass ved institusjonens forskerutdanning – ser mora for eksempel ut til mest av alt å være opptatt av Monroes nylige dødsfall:

VALERIE: Jag har kommit inn på forskarutbildningen.

DOROTHY: Hon dog av en överdos, lilla Vallie. Det är så sorgligt.

VALERIE: Jag ska bli forskare.

DOROTHY (*med ett matt leende i rösten*): Åhhh Valerie...

VALERIE: Det betyder att jag har blivit utvald. Det betyder att jag ska forska.

DOROTHY: Är du professor nu, Valerie? (189)

Dorothis interessefelt ser med andre ord til å langt på vei begrense seg til det som rører seg på ”overflata”, og hovedkarakterens utgangspunkt skrives ikke akkurat fram som ideelt for den forsker- og forfatterkarriera hun ser for seg. Prostitusjon, vold og destruktive seksuelle forbindelser – aspekter som seinere skal prege Valeries voksenliv – ser nemlig også ut til å dominere Dorothis karakter og dermed Valeries barndom for øvrig. For å kunne kjøpe ei skrivemaskin til Valerie avhenger Dorothy for eksempel av ”[r]ika män i rika bilar” (79), og sjøl om Louis på et relativt tidlig tidspunkt forsvinner ut av bildet, opprettholdes romanens voldsmotiv når Red Moran entrer familiekonstellasjonen.

Flere faktorer ved Valeries familieforhold og tidlige livserfaringer ser altså ut til å i verste fall ha til potensial å fungere determinerende krefter og forkludre hennes planer og mål

for framtida. Likevel er det nettopp barndommens destruktive element som også ser ut til å ligge i hovedkarakteren som et bakteppe for drømmene hennes om ei bedre framtid, og det mulighets- eller handlingsrommet som også finnes i Valeries karakter – og som hun stadig sjøl åpent insisterer på – knyttes hele veien tett opp til skrivinga, kunnskapen, bøkene og språket. Dette kommer til syne særlig i Valeries relasjon til Silkespojken:

VALERIE: Det finns ingenting du inte kan bestämma. Jag önskar att du kom på det. Det finns ingenting som inte går att göra om. [...]. Att vara besatt av din egen undergång och underjord kommer inte att göra dig fri. Du kan bestämma allt om du vil. [...]. Skriv din egen berättelse.

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

VALERIE: Det är inte hela världen. Jag ska lära dig att skriva. (121–122)

Her knyttes muligheta for frihet og løsrivelse eksplisitt også til det å forandre, bestemme eller *skrive om* si ega fortelling – ei mulighet som ligger bortafor det determinative i barndommen og nærmere universitetet og forfatterdrømmen.

I etterkant av Valeries attentatforsøk havner hun imidlertid – som nevnt – både i retten og i det psykiatriske systemets varetekt, der Valeries handlingsrom og mulighet for frihet og autonomi innsnevres. Det første møtet mellom hovedkarakteren og rettssystemet går for seg i Manhattan Criminal Court, og lik som i dialoga mellom Valerie og Berättaren, er samtalen her markert med navn i ei scenisk replikkveksling: ”MANHATTAN CRIMINAL COURT: Behöver du en advokat? VALERIE: Jag behöver en kyss” (27). Til forskjell fra når ordet tillegges for eksempel Valerie eller Valeries mor, markeres imidlertid rettens direkte tale med dens institusjonelle betegnelse; det er altså *institusjonen* i seg sjøl eller som helhet som fører ordet. Dette er et grep som går igjen i romanens dialoger for øvrig – både i samtaler mellom hovedkarakteren og ”PSYKIATRISKA KLINIKEN” (251) og mellom Valerie og ”STATEN” (298) utgår nemlig den direkte talen fra instansene som sådan. *Drömfakultetens* dialogpartier lanserer på denne måten ei umiddelbar avstand mellom subjektet – Valerie – og de institusjonene hun tvinges til å forholde seg til.

Dialogsekvensene mellom Valerie og retten – straffedomstolen Manhattan Criminal Court og seinere State Supreme Court, eller høyesterett – markerer også en markant forskjell hva angår hovedkarakterens og institusjonenes språk og logikk. Der domstolen holder seg til en strengt rettslig, statisk sjargong – ”Valerie Jean Solanas. Ålder: trettiotvå. Bostad: ingen. Civilstånd: ensamstående. Yrke: oklart, den misstänkta själv uppger att hon är författare” (26) – benytter Valerie seg heller av ei språklighet der digresjoner og ironiseringer fortone seg som nærmest bisarre tilsvaer – ”VALERIE: Hey hey hey mister vad vet du om kärlek?” (26).

Dette fører i sin ytterste konsekvens til ei altomfattende ugyldiggjøring av samtlige av Valeries uttalelser:

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Stryk alla uttalanden från den anklagade.

VALERIE: Stryk ingenting. Allt det ska med i protokollet.

[...]

VALERIE: Jag vägrar att låta mig strykas och censureras på det här sättet.

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Den anklagade lämnar rättsalen.

VALERIE: Jag går ingenstans förrän jag är med i protokollet. (34)

Ved sida av å enda en gang markere avstanden mellom hovedkarakteren og de institusjonelle aktørene som søker å definere henne, gjøres det her også klart hos hvem *makta* over Valeries skjebne ligger. Rettens sensur fører nemlig videre til ei ytterligere institusjonalisering idet hovedkarakteren overføres til et psykiatrisk sjukehus for observasjon.

Fortolkninga av at ”den gales tale” ikke er troverdig i retten er, som tidligere nevnt, ei oppfatning som ifølge Foucault helt sida middelalderen har vært virksam som én av to måter å behandle den gales diskurs på i europeisk kontekst. I *Galskapens historie* skriver Foucault også om hvordan den gale på liknende vis blei brakt til taushet da den i og med klassisismens interneringshus blei satt i nær sammenheng med andre ”uønska” sosiale tilfeller. Fra og med grunnleggelsen av Allmennhospitalet i Paris i 1656 blei det nemlig institusjonens ansvar å både huse og å få ”skikk” på galskapen, og i sin begynnelse var det – heller enn å være en reint medisinsk institusjon – et slags ”halvjuridisk” system som dømte og straffa de internerte på linje med andre juridiske myndigheter (2008, 32–33). På institusjonen skulle galskapen settes i arbeid – ”lediggang” blei betrakta som det ultimate opprør – og sammen med andre former for ”sosial unyttighet” blei galskapen fra og med dette forvist til en anna ”verden” – bortafor allmennheta og det borgerlige samfunnets grenser og verdier (2008, 44).

Idet rettssystemet tillegger Valerie egenskaper av å ikke være i stand til å adekvat forsvare seg sjøl – til tross for at hovedkarakteren sjøl holder fast ved ønsker om å inkluderes i ”protokollen” – plasseres også Valerie i en posisjon bortafor det aksepterte, eller på ei slags ”andre” side av det samfunnet hun fram til da har bevega seg relativt uforstyrra gjennom. Når hun på ny stilles for retten i State Supreme Court defineres Valerie i tillegg – nå ved hjelp av den offentlig oppnevnte advokaten Florynce Kennedy – som *utilregnelig*; en definisjon som tvangsmessig plasserer henne videre innafor den psykiatriske institusjonens rammer. Det går likevel fram at Florynce, til tross for at hun er en viktig pådriver for forklaringa, ikke egentlig oppfatter Valerie som utilregnelig; overfor sin klient innrømmer Florynce derimot at Valerie er ”en av de viktigaste förespråkarna för kvinnans befrielsesrörelse” (85). Sjøl om advokaten

langt på vei anerkjenner Valeries bilde av seg sjøl som den ”enda kvinnan som inte är galen här” (85), ender det altså likevel med at hun defineres som ”gal”.

Resultatet av utilregnelighetsforklaringa blir innleggelsen på Elmhurst Psychiatric Hospital, der Doktor Ruth Cooper får ansvaret for hovedkarakteren. Her går det tydelig fram at Coopers metodikk er djupt fundert i en slags freudiansk tilnærming; hun er for eksempel ”besatt av barndomar” (219) og vender stadig tilbake til spørsmål angående Valeries tidlige liv. Ifølge psykiateren ligger nemlig nøkkelen til ei forklaring bak Valeries voldshandling og sjukelighet – beskrevet som en ”vanföreställning” (108) der hun befinner seg i en ”schizofren reaktion av den paranoida typen” (108) – i hennes tidlige erfaringer, og det er særlig pasientens forhold til sin mor som virker å oppta psykiateren. Videre hevder Cooper også å ha evna til å gjennomskue hovedkarakterens ytre og avsløre henne som ”bara ett skräckslaget deprimerat barn” (109) – en diagnostikk som langt på vei reduserer alle hennes ”nåtidige” uttalelser til uttrykk for ei form for uforløst, infantil konflikt knytta til Dorothy som morsfigur og til barndommens overgrep.

Via den psykiatriske institusjonens diskurs – representert ved Doktor Ruth Coopers psykoanalytiske metode – knyttes Valeries voldshandling og tilhørende ”galskap” altså først og fremst til oppveksten, barndommen og overgrepet. Hovedkarakteren sjøl vil imidlertid heller forklare sin situasjon på bakgrunn av strukturelle og samfunnsmessige forhold, der hennes særlige posisjon som kvinne gis plass i likninga:

Mitt tillstånd är inte ett sjukdomstillstånd. Det är snarare ett tillstånd av extrem klarhet, av starkt vitt operationsljus på alla ord och ting och kroppar och identiteter. [...]. Din så kallade diagnos är en exakt beskrivning av kvinnans plats i masspsykosystemet. [...]. Varje flicka i patriarkatet vet att schizofrenin och paranoian och depressionen inte alls är en beskrivning av ett individuellt sjukdomstillstånd. Den är en fulländad diagnos av ett samhällsbygge och et statsklick baserat på ständiga förolämpningar mot halva befolkningens hjärnkapacitet, baserat på våldtäkt. (109)

Der psykiateren ser en mentalsjuk pasient determinert av sin ødeleggende barndom, ser Valerie altså sjøl bare et (kvinnelig) individ som har ”blivit knullad av Amerika” (246). I og med dette lanserer også *Drömfakulteten* ei andre forklaring bak Valeries voldshandling, der Doktor Ruth Coopers gjentakende spørsmål om *hvorfor* hun løste de skjebnesvangre skudda langt på vei erstattes av det alternative spørsmålet om *hvorfor ikke*.

Til å begynne med er psykiateren fast bestemt på at Valerie er ”våldigt sjuk” (109) – en definisjon som virker å være forhåndsbestemt i og med rettens utilregnelighetsforklaring – og psykiatriens diskurs, med Doktor Cooper i spissen, tilskriver dermed hovedkarakteren ei

identitet som i all hovedsak går på akkord med hennes eget bilde av seg sjøl. En repetitiv replikk hos Valerie er nemlig nettopp den at hun *ikke* er ”gal” – tvert imot er hun den *eneste* som ikke er det; ”Kom ihåg att jag är den enda kvinnan som inte är galen här” er dermed et imperativ som går igjen i flere variasjoner i løpet av romanteksten¹³. På Elmhurst Psychiatric Hospital gjøres imidlertid Valeries insistering på ega klarhet og fornuft nærmest ugyldig, og lik som ”den gales diskurs” ifølge Foucault på den ene sida tradisjonelt har vært ansett som maktesløs, usann og uten betydning (1999, 10), blir altså Valeries tale her først og fremst ansett som intet anna enn et uttrykk for indre ufornuft.

Innafor rammene av den psykiatriske institusjonen er hovedkarakterens tale med andre ord ikke gjeldende; hun forvises til en slags ”andre side” og anbringes til *pasientens* tvingende subjektposisjon. Likevel anerkjenner også Doktor Cooper pasientens ”geniale” attributter; hun skryter stadig av Valeries gode humor og åpner også etter hvert opp for en mer løssluppen dialog der psykiatriens kliniske sjargong sakte, men sikkert fases ut. Coopers fascinasjon overfor hovedkarakteren og hennes begavelser fører også etter hvert videre til slags relansering av den tradisjonelle makt- og rollefordelinga institusjonen pålegger dem; hun lar Valerie forelese for henne over sine ulike ”material”, pasienten får låne psykiaterens legefrakk, og plutselig er det Cooper – ikke Valerie – som ligger på analytikerens sjeselong. *Drömfakultetens* utvikling av relasjonen mellom hovedkarakteren og Doktor Cooper – der både Valerie og psykiateren beveger seg bort fra subjekt plassene den psykiatriske diskursen påtvinger dem – fører dermed til at både pasient- og psykiaterrollene og det etablerte skillet mellom galskap og fornuft utfordres og gjøres uklart.

Etter hvert forlater imidlertid Cooper sjukehuset, og den frie kommunikasjonen som oppsto mellom hovedkarakteren og psykiateren erstattes igjen med den statiske, strenge talen Valerie innledningsvis blei møtt med. Lik som i dialogsekvensene fra rettssalen markeres den psykiatriske institusjonen her, som nevnt, med instansens navn:

VALERIE: Jag kan hjälpa er med diagnosen. Jag och Doktor Ruth samarbetade. Jag hade hennes vita rock när vi arbetade med diagnosen. Doktor Ruth Cooper lät mig föreläsa på sjukhusvinden utifrån olika material.

PSYKIATRISKA KLINIKEN: Tack Miss Solanas. Du behöver bara svara på mina frågor. Du har sagt att Dorothy var borta hela nätterna. Slog hon dig? Var du ett oälskat barn? (251)

Møtt med den ”psykiatriske klinikens” logikk blir Valerie altså enda en gang brakt til taushet; hun reduseres på ny til pasientens underlegne subjektposisjon, og Doktor Coopers innledende

¹³ (33, 57, 58, 73, 85, 262, 317, 319, 321).

diagnostikk gjeninnføres. Psykiaterens diagnose lyder imidlertid på dette tidspunktet ganske annerledes – ”Valerie Solanas är fantastisk” og ”Valerie Solanas är bländande intelligent”, skriver Doktor Cooper for eksempel i sitt aller siste bidrag til Valeries journal (260).

Psykiaterens avskjed med institusjonen skrives i *Drömfakulteten* fram som en nesten nødvendig konsekvens av Coopers erkjennelse av at hun i bunn og grunn ikke er så ulik sin tildelte pasient; i løpet av Valeries opphold på Elmhurst overgir psykiateren seg nemlig mer og mer til hovedkarakterens logikk og verdensbilde, en overgivelse som til slutt kulminerer i en tilståelse om at også doktoren – i likhet med pasienten – ”drømmer om att skjuta alla män” (222). Denne nyerverva innsikta fører i sin tur til at psykiateren velger å forlate sin post ved institusjonen: ”Jag vill inte vara psykiatriker längre. [...]. Jag vet ingenting sedan du kom hit”, sier Cooper etter sin innrømmelse (222). Relasjonen mellom Valerie og Doktor Ruth Cooper markerer på denne måten også (den psykiatriske) institusjonens tvingende makt; idet hun sjøl blir usikker på sin innledende diagnostikk, ser psykiateren seg nødt til å sjøl aktivt fjerne seg fra de rammene som søker å definere hovedkarakterens identitet som utilregnelig.

At både Valerie og Cooper unnviker og undergraver de subjektposisjonene de innafor det psykiatriske systemet plasseres i, aktualiserer også i sin tur ei generell tematisering av den psykiatriske institusjonen som ”scene”, eller et sted for skuespill der ”illusjonen” om et gitt eller naturlig skille mellom fornuft og ufornuft – psykiater og pasient – bare opprettholdes dersom alle involverte passer på å skjømte sine kulturelt og institusjonelt betingte roller:

Tiden och träden faller sönder i parken. Solen bränner skamlöst genom bladverken och blommorna dör bort i sällskapsrummet. Du fortsätter att spela patient och Sister White fortsätter att spela vad hon nu spelar. Du sitter långa dagar och iakttar hur patienterna spelar patienter och personalen spelar personal, det är en mycket underhållande sysselsättning och för närvarande svårt att skilja sjukhuset från ett nöjesfält. (271)

På denne måten er det ikke bare psykiateren som stiller diagnosene i *Drömfakulteten* – ei form for diagnose stilles også av institusjonen som sådan. Samtidig framhever dette grepet også at de konvensjonelle rollene institusjonen tilbyr nettopp *er* flytende kategorier, med ei gyldighet som til sjuende og sist bare tvinges fram og avhenger av de rammene som omgir dem.

4.3 Valerie, vitenskapen og kunsten

Helt til det siste er Valerie glødende opptatt av si forfattergjerning, og særlig av manifestet sitt, som lik som virkelighetas Solanas' manifest omtales som *SCUM*. Akkurat på hvilket tidspunkt i historia Valerie utvikler og skriver manifestet gis imidlertid ikke eksplisitt uttrykk for i *Drömfakulteten* – men prosjektet nevnes i alle fall så tidlig som i Maryland, der Valerie er student ved universitetet for å bli forsker i psykologi. På universitetet manifesterer også Valeries gryende interesse for feminismen seg, og inspirert av sin radikale og antiautoritære studievenninne Cosmogirl, finner hovedkarakteren her også si ega radikale stemme. Valeries radikalitet gis videre uttrykk for gjennom tematiseringa av manifestet og dets ytterliggående innhold ved Andy Warhols Fabrik og i New Yorks kunstverden, der det ikke bare knyttes til det fysiske, skriftlige arbeidet, men også til et mer abstrakt ”konsept”; i *Drömfakulteten* er *SCUM* altså ikke bare en tekst, men også en radikalfeministisk *bevegelse*.

Romanens hovedkarakter har identifisert seg sjøl som forfatter helt fra barnsbein av: ”Jag är redan författare” (51), sier hun for eksempel til Dorothy under tida i Ventor. I tillegg drømmer Valerie om å bli forsker, et ønske som langt på vei oppfylles, først gjennom plassen ved Jacksonville College og videre gjennom universitetsstipendet til University of Marylands psykologiske institutt. Fra tilholdsstedet på stranda forbereder Valerie og Silkespojken seg til ei framtidig universitetsutdannelse og et bedre liv – men der hovedkarakteren ser muligheter, vegrer Silkespojken seg for å reise fra Mister Biondi og det livet han kjenner til. Valerie reiser derfor i forveien for å ta seg av det praktiske for dem begge, men i et postkort fra Mrs. Cox – ei butikkdame ved Alligator Reef – får hun snart vite at Silkespojken har omkommet. Voldtatt og full av ”vatten och knark” (146) blir han nemlig funnet livløs på stranda Valerie forlot; til tross for hovedkarakterens ”böcker”, ”skolor” og ”framtidstro” (135) sto altså ikke Silkespojken liv og skjebne til å redde.

To år etter Silkespojken død består Valerie likevel sine eksamener på ega hånd, og ved Jacksonville College fascinerer og imponerer hovedkarakteren sine medstudenter. Sjøl om hun er ”fattigast og föräldralösast” (148) er hun nemlig også i stand til å utkonkurrere de andre studentene med sin ”blixtrande hjärna och snabba käft” (148), og tilværelsen synes full av uante muligheter når Valerie etter hvert også mottar stipendet fra universitetet i Maryland. Likevel går det også fram at Valeries overlegne faglige suksess i tillegg akkompagneres av ei djuptgripende ensomhet:

Och det är ingen som svarar i Ventor och på välkomstbrevet från Maryland rinner bokstäverna bort i en ljusblå dimma, en flod av ensamhet att drukna i. 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. (150–151)

Når Valeries medstudenter reiser hjem til sine respektive ”daddy’s” etter endt eksamen, har hovedkarakteren nemlig ingen å meddele den gode nyheten om stipendet til; Dorothy svarer ikke, Silkespojken er død, og velkomstbrevets betydning falmer dermed i stjernestudentens hender. Til tross for at forskerdrømmen ser ut til å bli realisert og Valerie får anerkjennelse fra flere hold – vedrørende sitt talent, sin talegave og sine gode utsikter som sådan – er hun altså i bunn og grunn aleine. Dette underbygges videre av en telefondialog der de manglende stemmene i den andre enden markeres med det blotte fraværet av svar; ” - - - (*signaler*) - - -” (151).

Innafor rammene av universitetet i Maryland bemerkes hovedkarakterens forskjell ytterligere. Omringa av universitetets middelklassejenter og -gutter er Valerie for eksempel overbevist om at hennes tilstedeværelse ved utdanningsinstitusjonen skyldes en systemfeil. I professor Roberts øyne er imidlertid nettopp hennes tilstedeværelse – ei kvinne med et statlig stipend – et uttrykk for et historisk framsteg: ”[...] *det är en ära för oss att ha er här och att det också innebär ett steg framåt in i civilisationen som vi alla, oavsett bakgrund, bör vara tacksamma för*” (158). Under professorens tale gjør Valerie seg også kjent med Cosmogirl, en karakter som, i likhet med henne, karakteriseres ved ei grunnleggende annerledeshet. Til forskjell fra de andre studentene ser nemlig Cosmogirl ut som en ”en flicka som ser ut att ha gått ut i sina underkläder” (160); i selskap med Cosmogirl finner Valerie dermed et felles utenforskap der redslene for ikke å strekke til blir erstatta med ei uovervinnelig tro både på framtida og på vitenskapen.

Hovedkarakterens faglige evner er stadig overveldende, og snart samarbeider både Valerie og Cosmogirl direkte med psykologiprofessoren i universitetets laboratorium. Lik Doktor Cooper anerkjenner professor Brush hovedkarakterens ”genialitet”, men understreker også at hun må holde seg innafor universitetets ”vedertagna och vederhäftiga vetenskapliga metoder och utgångspunkter” (201):

PROFESSOR ROBERT BRUSH: Du bör ha högre vetenskapliga anspråk än så, min vän. [...]. Om du istället lägger all den där hyperintelligensen du har på vedertagna, det vill säga redan upptrampade och upplysta vägar inom vetenskapen, så kan du gå hur långt som helst. Jag skulle kunna rekommendera dig var du vill.
VALERIE: Det kan du säkert. (201–202)

Valeries radikale forskningsambisjoner – manifestert gjennom et forskningsprosjekt der muligheta for å utslette det mannlige kjønn utforskes ved reproduksjon av mus – godtas nemlig ikke som tilstrekkelig vitenskapelig fundert ved institusjonen. Valeries utenforskap gjør seg med andre ord etter hvert også gjeldende på et faglig plan, og hovedkarakterens forskerdrøm begrenses dermed av hennes manglende kapasitet til å holde seg innafør den vitenskapelige kutymen professoren og universitetet – eller i Foucaults termer, *disiplinen* – krever av henne.

Når hovedkarakterens prosjekt nektes finansiering, reiser Valerie heller til New York for å realisere si ”medfødte” forfatteridentitet. Her bor hovedkarakteren på det sagnomsuste Chelsea Hotel¹⁴, og både ”A Young Girl’s Primer”, *Up Your Ass* og flere nye versjoner av *SCUM* blir til. Valeries inntreden i New York er full av klarhet, lykke og framtid – hun finner stor tilfredsstillelse i skrivehandlinga, er på full frammarsj mot noe som fortoner seg som et kunstnerisk gjennombrudd, og ikke ulikt hennes innledende framferd ved universitetet blir hun møtt med velvillighet og fascinasjon overfor seg sjøl og sitt arbeide. I New York ofrer imidlertid Valerie ikke en tanke andre steder hen enn til sin forfattergjerning; her finner hun nemlig endelig sin plass i et landskap der annerledeshet oppvurderes og forfatteridentiteta og radikaliteten tas på alvor:

Allting faller på plats, du skriver utan att tänka och utan det där svindelhållet i bröstet. Det finns ingen tomhet, ingen ensamhet, ingen längtan efter Cosmo, bara oceaner av lycka och asfaltshetta. [...]. Det här är din plats. New York, Chelsea, sextiotial, politiska varelser och paradoxer, freaks, konstnärer, utopier. Människor som skriver och människor som gör konst (232).

Etter hvert får Valerie også både en bokavtale med Maurice Girodias fra forlaget Olympia Press og en personlig invitasjon til Andy Warhols kunststudio.

På Andys ”Fabrik” trives Valerie med å være en ”freak till och med bland freaksen” (226); her kan nemlig hovedkarakteren si og mene det hun vil uten at dette ses på som å gå ”for” langt. Til forskjell fra i Maryland trenger dermed ikke Valerie her å holde seg innafør strenge og fastlagte (vitenskapelige) rammer, men får være i fri utfoldelse og bestemme sitt eget ”manus” og replikker; ifølge kunstneren er hun nemlig ”tillräckligt begåvad för att inte behöva några repliker” (242). Replikkmotivet får her også dobbel bunn idet det både direkte kan sies å spille på Valeries roller og replikker i Fabrikens filmproduksjoner, men også på en

¹⁴ Historisk er Chelsea Hotel i New York et landemerke. Hotellet er kjent for å ha husa flere kjente forfattere, musikere og kunstnere på 1960- og 70-tallet.

mer generell problematikk knytta til rollefordeling og replikker innafor gitte disipliner. Ved universitetet svinner Valeries forskerdrøm hen langt på vei på grunnlag av hennes motvilje til å overta rolla og replikkene den vitenskapelige diskursen krever av henne – innafor rammene av Fabriken er imidlertid hennes begavelse og annerledeshet nok.

Lik Doktor Cooper ved Elmhurst Psychiatric Hospital ber kunstneren Valerie stadig om å *fortelle*, og særlig vil Andy – også i likhet med psykiateren – høre om hennes barndom:

ANDY: Berätta mer, Valerie. Jag tycker om när du berättar om din barndom. [...].

VALERIE: Det var ett mörker, det kom när jag skulle fylla sju. Mörkret hette Louis Solanas och jag betedde mig som en idiot. [...].

[...]

VALERIE: Varför ska jag berätta allt det här för dig?

ANDY: Jag tycker om att lyssna. Jag har inga minnen själv. Jag tycker om andra människors minnen. Det förbinder mig med andra människor. Det gör mig verklig. Berätta bara, jag lyssnar, det är bara vi här. (244–245)

Til forskjell fra på sjukehuset ses imidlertid hovedkarakterens historie her ikke på som arnested for sinnssjukdom – men som potensiell kunst – og Valerie oppfattes dermed ikke som utilregnelig eller ”gal”, men som kunstner: ”Du berättar som en konstnär” (244), sier Andy. Også i møte med Maurice fra forlaget blir Valerie tilsynelatende tatt på alvor og møtt som den forfatteren hun anser seg sjøl for å alltid ha vært; etter at hun forteller om SCUM-prosjektet får hun til og med et honorar for å forfatte en roman med bakgrunn i manifestet. Der hovedkarakterens radikale prosjekt på universitetet nektes finansiering og anerkjennelse, representerer altså kunsten og New York et nytt mulighetsrom for sjølrealisering idet Valerie her mottar støtte både på et personlig, kunstnerisk og et økonomisk plan.

På Fabriken representerer Andy kunstnerisk framgang og suksess, men framstår også som en ”blodsuger” idet han beskrives som en ”*skugga genom Fabriken, parasiterande på andra människors blodiga minnen*” (226). I romanens del ”Fabriken” er også alfabetpartiet titulert ”Parasiterna” (288), noe som avgir liknende konnotasjoner. Andy, som ikke har noen ”egne” minner å skilte med, må nemlig ”fille” seg sjøl med andres lidelse gjennom kunsten. Kunstinstansen som sådan skrives med dette fram som ei form for ”reproduksjon” av lidelse – en mekanisme der argumentet om at et gitt fenomen eller individ ”er” kunst gjøres til ei tilstrekkelig forklaring bak utnyttelsen av de skjebnene Andy foreviger gjennom filmen:

VALERIE: Är det där Andys film?

VIVA: Blowjob från 1964.

VALERIE: Vad handlar den om?

VIVA: En prostituerad kille som blöder och gråter in i kameran när han blir avsugen.

VALERIE: Jaha. Och mer?
VIVA: Det är det den handlar om.
VALERIE: Och varför gör den det?
VIVA: Därför att det är konst. (228)

På andre sida av Andys ”kunstfabrikk” blir de mest tragiske liv og historier til potensielle kunstverk, og individer som ellers kan sies å befinne seg på en marginalisert ”utside” – de narkomane, prostituerte, ”galninger” og hjemløse – tas på denne måten ”inn” og produseres til ”nye” subjekter gjennom kameralinsene. Den etterlengta anerkjennelsen Valerie blir møtt med i og med Fabrikens kunstscene blir på denne måten også tydelig farga av en form for ”parasitterende”, undertrykkende mekanisme, der hovedkarakterens tale langt på vei bare gjøres gyldig eller oppfattes som interessant i og med kameraets tilstedeværelse.

Foran kameralinsa spør for eksempel Andy stadig ut Valerie om manifestet og lar henne fortelle fritt og uhemma. I en av disse seansene går det imidlertid også fram at Valerie ikke utelukkende er gjenstand for begeistring; av kunstnerens kollega, Morrissey, blir nemlig hovedkarakteren nedvurdert, latterliggjort og kalla for en ”sjukdom” (280). I tillegg lar han Valerie få vite at hun ikke er den eneste ”freaken” som har fått infiltrere Andys kunststudio: ”(...) du blir inte långvarig i Fabriken” (280), meddeler han videre. Når Valerie seinere settes til å fortelle foran kunstnerens kamera blir hun også avbrutt av mangelen på film – et aspekt som ytterligere tydeliggjør at hennes SCUM-prosjekt og betraktninger ikke nødvendigvis er interessante i seg sjøl eller utafor kunstens rammer:

ANDY: Titta in i kameran när du pratar.
[...]
ANDY: – vänta Valerie, jag ska bara byta film... (*ropar in i ljuset*) ... Morrissey! Vi behöver mer film. Valerie berättar om hjälptrupperna.
VALERIE: Att vara med i SCUM:s manliga hjälptrupper är nödvändigt, men inte tillräckligt, för att hamna på SCUM:s undantagslista. [...].
ANDY: – stopp, Valerie. Vi behöver mera film. (282–283)

Idet Andy i tillegg ler overbærende av Valeries forslag om at han kan få bli med i det hun kaller ”SCUM:s manliga hjälptrupper” (283) kulminerer kunstscenens oppfatning av Valerie som en slags ”klovn”; hovedkarakterens ord og logikk tillegges nemlig bare gyldighet som kuriøst innhold til en av Fabrikens mange kunstfilmproduksjoner.

Etter hvert går det altså nedover med Valerie i New York, og den framtidstroa som prega hovedkarakteren innledningsvis her, forsvinner; det blir aldri noe av romanprosjektet, og sjøl om Andy gjentatte ganger har uttrykt muligheta for dette, produseres aldri hennes *Up Your Ass*: “[...] du står och väntar utanför Fabriken varje dag och löftet om att få delta i flera

filmer fryser omärkligt bort” (298). Både konstnerkollektivet og Chelsea Hotel fryser Valerie ut – desillusjonert, forvirra og hjemløs driver hovedkarakteren nå hvileløst rundt i New Yorks gater – og den overstrømmende, inkluderende velvilligheta hun innledningsvis blei møtt av erstattes snart av total utestengelse:

VALERIE: Du sa att jag var begåvad. Du sa att vi skulle samarbeta.

MAURICE: Och nu har jag ångrat mig, ja.

VALERIE: Vi har ett kontrakt.

MAURICE: Det spelar ingen roll. Du får se till att packa ihop dig själv. Sluta med amfetaminet till exempel. [...]. Du mår inte bra, Valerie.

[...]

VALERIE: Jag har aldrig mått bättre. Solen skiner. Jag skriver. (310)

Forskuddet fra Olympia Press har rent ut, Andy nekter å gi Valerie tilbake sin ”pjäs” – og idet hovedkarakterens papirer og skrivemaskin forsvinner, ser også Valeries forfatterdrøm ut til å gå opp i løse lufta. Og det er her, når Valerie har mista ”alt” – Dorothy, Silkespojken, Cosmogirl, forfatteridentiteta, handlingsrommet – at hun løsner de fatale skudda, og at det som skulle bli løsninga og utveien for *Drömfakultetens* hovedkarakter i stedet blir hennes undergang.

Etter attentatforsøket gis Valeries manifest endelig ut på forlaget, men i en versjon som – ifølge hovedkarakteren – ikke stemmer overens med hennes originale manuskript. I forordet kaller nemlig Maurice *SCUM* for ”en studie i våld” (154), og avisoverskrifter som ”Andy Warhol fights for his life” (154) pryder omslaget. Olympia Press knytter med andre ord Valeries hovedverk direkte til hovedkarakterens vold mot Andy, og i en telefonsamtale fra Elmhurst Psychiatric Hospital ber hun følgelig om at manifestet tilbakekalles:

VALERIE: Du kan dra tillbaka manifestet och stryka samtliga förord och efterord og låtsasanalyser och leksakskommentarer. Jag rekommenderar att du stryker alla överflödiga ord, vilket i det här fallet i klartext betyder alla ord som inte är mina.

[...]

MAURICE: Jag tror på ditt manifest. Jag tror på dig. Problemet är att du är för intelligent för ditt eget bästa.

VALERIE: Har du också läkarlegitimation? Är du också psykiatriker? Alla tycks vara läkara här. Mycket praktiskt, mycket trevligt. Diagnoser morgon, middag, kväll. (155)

Også i sammenheng med kunstens verden blir hovedkarakteren altså objekt for analyse og diagnostikk, der Valeries *SCUM* tilsynelatende reduseres til et tekstlig uttrykk for Valeries vold og ufornuft¹⁵.

På den ene sida ser kunstens subjektivering av hovedkarakteren i *Drömfakulteten* ut til å langt på vei sammenfalle med Valeries eget bilde av seg sjøl; i og med kunstfabrikkens identitetstilskrivelse av hovedkarakteren som kunstner *blir* Valerie den forfatteren hun hele sitt liv har insistert på å være. Samtidig skrives også kunsten fram som en instans som i bunn og grunn ”parasitterer” på og utnytter Valeries minner, og etableres dermed som også som en identitetspåleggende subjektiveringsmekanisme i og med at den av natur er *reproduksjon*. Til tross for at hovedkarakterens liv, historie og produksjoner anses som potensielle kunstverk innafor Fabrikkens rammer, innebærer dermed kunstinstitusjonens subjektivering av Valerie nok ei fortolkning av og ei fortelling *om* Valerie Solanas.

¹⁵ Denne lesninga har for øvrig også vært utbredt utafor fiksjonen, og nettopp spørsmålet om hvordan man skal lese volden i Solanas’ *SCUM Manifesto* har vært viktig. Stridsberg stiller for eksempel spørsmålet i forordet til sin svenske versjon av manifestet (2003, 17–18).

5 Romanens kritiske potensial

5.1 Performativitetens problem

Romanens problematisering av hvordan ulike diskurser knytta til ulike samfunnsmekanismer og -institusjoner produserer Valerie som subjekt, gjør det mulig å lese *Drömfakulteten* som en kritikk av hvordan subjektet blir til i diskurs eller subjektiveres. I dette kapitlet vil jeg imidlertid prøve å belyse hvorvidt romanens performative kvalitet gjør det betimelig å snakke om denne kritikken gyldighet eller ei. Kunsten som subjektiveringsmekanisme får nemlig merbetydning i og med ei potensiell lesning av *Drömfakulteten* som et kunstverk som i sin tur subjektiverer og gir identitet til den reelle skikkelsen Valerie Solanas, og i denne forbindelse er det nærliggende å karakterisere Stridsbergs verk som en såkalla *performativ* roman – et begrep som enkelt sagt innbefatter at romanteksten ”er” det den ”gjør”¹⁶. *Drömfakultetens* performativitet gjør det med andre ord mulig å argumentere for at romanen – i likhet med hvordan psykiatriens og kunstens diskurser tildeler dens hovedkarakter ulike identiteter – også subjektiverer Valerie Jean Solanas ved å skrive henne inn i ei litterær rolle.

Som tidligere nevnt er en betydelig tendens i Stridsbergs forfatterskap nettopp det at romankarakterene baserer seg på, eller tar utgangspunkt i, historiske personer – mennesker som i virkeligheta har levd. At litterære karakterer, virkelige mennesker og fiktive og reelle liv blandes sammen – og at de tradisjonelt atskilte sjangerne biografi og roman glir over i hverandre – er imidlertid ikke et nytt fenomen. Som leser i nåtidas litterære landskap er man dermed langt fra fremmed for å både lese og forstå slike sjangerhybrider, og det faktum at *Drömfakultetens* hovedkarakter sammenfaller med et historisk reelt livsløp er, i lys av dette, ikke nødvendigvis problematisk i seg sjøl. I sin artikkel om Stridsbergs romaner i *Horisont* nevnt innledningsvis bemerker Peter Nyberg også at både Solanas og Sally Bauer – den reelle skikkelsen *Happy Sally* fiksjonaliserer – gjøres ”helt till karaktärer i de två romanerna, trots att Stridsberg utgår från en solid faktagrund” (2015, 13). I og med *Drömfakultetens* tematiske problemfelt er det imidlertid interessant å diskutere hvorvidt ikke nettopp dette – at romanen baserer seg på, dikter seg inn i, fiksjonaliserer og *forteller* om et individ og et levd liv – har til evne å dekonstruere dens tekstimmanente kritikk eller ei.

¹⁶ Begrepet har dermed berøringspunkter med Austins språkfilosofiske ”illocutionary acts” nevnt ovenfor. I si kjente forelesningsrekke *How to Do Things with Words* beskriver Austin nemlig performative ytringer – eller *performativer* – som ytringer der sjølve *ytringa* også markerer den *handlinga* ytringa uttrykker (1967, 4–7).

5.2 Flerstemmighetas mulighet

Flere har tidligere lest Stridsbergs roman med blick mot Mikhail Bakhtins polyfonibegrep¹⁷, et konsept som gjøres særlig rede for i hans verk *Dostojevskijs poetik (Problemy poetiki Dostoevskogo)*. I dette teoretisk-litterære arbeidet kartlegger Bakhtin først og fremst i hvilken grad den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskij (1821–1881) i si tid bidro til å fornye hele den kunstneriske tenkninga i Europa. Ifølge Bakhtin sto Dostojevskijs og hans litterære produksjon nemlig bak ei helt ny kunstnerisk tenkning som fant veien ut fra forfatterens romaner og inn til den generelle estetikkens grunnprinsipper: ”Man kan till och med säga att Dostojevskij skapade en ny konstnärlig modell av världen” (1991, 7), skriver Bakhtin om forfatterens omfattende kunstneriske innflytelse. I kraft av sin romanproduksjon grunnla nemlig Dostojevskij ifølge Bakhtin ei fundamentalt ny romanform, nærmere bestemt den *polyfone*, eller ”flerstemmige”, romanen (Bachtin 1991, 7–11).

Et viktig særtrekk ved den polyfone roman dreier seg om forfatterens evne til å utvikle sjølstendige karakterer; i Bakhtins øyne er heltene i Dostojevskijs romaner nemlig ikke bare ”stumme slaver” underlagt forfatterens autoritære makt, men ”frie” stemmer og bevisstheter som i helhetas kontekst sameksisterer på like vilkår. I tråd med Dostojevskijs kunstneriske hensikt blir karakterene dermed ikke bare tause ”objekter” for forfatterens ord, men også subjekter for det egne, direkte og meningsbærende ordet:

Hjältens ord om sig själv och om världen väger lika tungt som författarens ord; det är inte underordnat objekt-bilden av hjälten som ett av dess karakteristika, och tjänar inte heller som språkrör för författarens röst. Det äger en utomordentlig självständighet i verkets struktur, det ljuder liksom *jämsides med* författarens eget ord och förenas på ett särskilt sätt med det og med de andra hjältarnas fullvärdiga röster. (Bachtin 1991, 11).

I den polyfone roman tjener altså ikke romankarakterene som uttrykk som for forfatterens ideologiske posisjon – noe Bakhtin gjenfinner i andre samtidige verker – men opererer så og si ”på ega hånd” i tekstens univers, ei sjølstendighet som også innebærer at karakterene og deres tale ikke reduseres eller begrenses gjennom tekstens beskrivende segmenter (1991, 10–11).

Ved sida av de sceniske dialoginnsлага består *Drömfakultetens* tekstmasse som nevnt av flere beskrivende eller fortellende partier, der romanens ”du”-form langt på vei kan sies å understreke et forhold der det nettopp er ”forfatteren” – rettere sagt *fortelleren* – som forteller om romanens hovedkarakter. I tillegg er det mulig å lese romanens diegetiske hierarki som ei

¹⁷ Se for eksempel Thune (2005), Seim Rustad (2010) og Fonnaas Nilsen (2011).

aksentuering av at fortellinga om Valerie utgår fra en slags ”overordna” fortellerposisjon, der kontrollen og makta over Valeries historie utgår fra fortellerens kontinuerlige ”fantasering” over hennes levde liv. Fortelleren på *Drömfakultetens* ekstradiegetiske nivå *produserer* altså ikke bare fortellinga om Valerie, men ser også ut til å ha fullstendig overtak og makt over denne, slik at hovedkarakterens sjølstendighet langt på vei kan se ut til å bli begrensa eller redusert gjennom romanens prosasegmenter. I lys av dette forholdet er det dermed mulig å finne argumenter for at sjølve romanens fortellerinstans – lik som Doktor Ruth Cooper på Elmhurst eller Andy på Fabriken – *også* subjektiverer eller tildeler Valerie ei viss identitet gjennom å være både forteller og fortolker av hovedkarakterens historie.

Likevel tydeliggjør romanen som helhet også at Valerie framfor noe er en karakter med ordet i *si* makt, og særlig i relasjonen mellom hovedkarakteren og Berättaren kommer Valerie dermed også til syne nettopp som en sjølstendig karakter og ei bevissthet med sitt eget, direkte og meningsbærende språk. Vi har allerede sett hvordan hovedkarakteren i og med denne relasjonen utstyres med en slags egenkontroll over det fortalte, der Berättarens uvitenhet overfor sitt ”intervjuobjekt” lar Valerie både meddele og unndra informasjon på egne premisser. I kraft av dette blir Valerie slik også en slags meddikter av den ”Valerie-fortellinga” Berättaren har til prosjekt å nedskrive:

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. (71)

Samtidig uttrykker forfatterkarakteren ei kontinuerlig romantisering eller *idolisering* av sitt objekt som preger hele relasjonen romanen igjennom. Flere ganger beskriver Berättaren nemlig Valerie som sitt ”drömfakultet” (39, 185) – en karakteristikk som spiller direkte på romanens tittel og som også kan sies å underbygge hovedkarakterens egenkvalitet som sjølstendig premissleverandør, kunnskaps- og sannhetsbærer¹⁸.

For å illustrere det grunnleggende nyskapende ved den flerstemmige romanforma opererer Bakhtin videre med en distinksjon mellom det polyfone og det *homofone*. Til forskjell fra den polyfone romanen – som preges av et mangfold av likestilte bevisstheter og stemmer – gjør nemlig den homofone eller ”enstemmige” romanen sine karakterer bare til

¹⁸ Fonnaas Nilsen bemerker i si masteravhandling også forfatterkarakterens idolisering av Valerie idet hun skriver at Berättarens relasjon til romanens hovedkarakter ”gjør Valerie til et alternativt senter for kunnskap, en alternativ autoritet” (2011, 52).

ferdige ”bilder” av mennesker i enheta av en verden som oppfattes og forstås ”monologisk”, ifølge Bakhtin. Den homofone ”sujett-pragmatikken” (1991, 11) – der karakterroller utdeles og spilles ut i en etablert, enhetlig verden, skiller altså det flerstemmige fra det enstemmige. I Bakhtins øyne innebærer det at et romanverk er polyfont nemlig en ”värld av fullvärdige subjekt och inte av objekt” (1991, 11), slik at man i den polyfone romanen ikke kan snakke om ei objektivisering eller redusering av tekstens karakterer, men motsatt; at samtlige stemmer fritt får komme til uttrykk i ei form der det ikke eksisterer *ei* uttømmende sannhet eller én enkelt, overstyrende stemme. Den polyfone roman åpner med andre ord for ei flertydighet den homofone teksten til sammenlikning motsetter seg (Bachtin 1991, 11).

Den grunnleggende flertydigheta polyfonien åpner for kan dermed sies å være nært beslekta med Bakhtins dialog- eller ”dialogisme”-begrep, en term han brukte på flere vis – der ett av disse var som motsetning til *monologen*. Ifølge Olga Dysthes ”Skriving sett i lys av dialogisme. Teoretisk bakgrunn og konsekvensar for undervisning” (1997) går det blant anna fram at monologen – eller det ”monologiske” – ifølge Bakhtin eksemplifiserer hva som skjer når det flertydige blir *entydig*; den homofone romanen kan i dette bildet altså også beskrives som *monologisk* idet dens enstemmighet stenger for åpne meningsutvekslinger og lukker muligheta for flertydighet. I den entydige teksten undertrykker nemlig ”forfatterstemmen” de andre stemmene slik at én ”hovedstemme” reindyrkes og overordnes, der de andre stemmene i motsetning gjøres marginale. Den *ekstremt* monologiske teksten beskriver Bakhtin dermed som ”Det autorative ordet” – en karakteristikk med analogi til autoritære, politiske og sosiale strukturer slik han kjente de fra det sovjetiske samfunnet (Dysthe 1997, 49–50).

I *Drömfakulteten* er det kanskje nettopp en form for ”monologiserende” diskurs som til stadighet søker å definere og subjektgjøre hovedkarakteren, idet både rettssystemets og psykiatriens ”stemmer” markeres ved at de utgår fra overordna posisjoner. Det autorative ordet kan med andre ord sies å være sterkt tilstede i romanteksten, idet de ulike instansenes makt hele veien ser ut til å søke å marginalisere og redusere Valeries stemme. Til tross for dette kommer likevel hovedkarakterens sjølstendige røst kontinuerlig til uttrykk også her:

VALERIE: Jag hjälper dig. Diagnosen: Jävligt förbannad. Skitarg. Manshatande tiggerska. Prostituerad. Alla gifta kvinnor är horor. Är du gift? Kött är mord. Sex är prostitution. Prostitution är mord. [...].
PSYKIATRISKA KLINIKEN: Berätta om Dorothy.
VALERIE: Jag kan berätta om mitt arsle om du vill. (251)

Hovedkarakterens ”bizarre” tilsvar markerer på denne måten ikke bare forskjellen og maktforholda mellom *Drömfakultetens* ulike stemmer; *Valeries* stemme kommer i kraft av

dette også gjennomgående til syne som et slags antiautoritært *korrektiv* til instansenes etablerte sannheter. På denne måten kan man si at Valeries karakter likevel – i likhet med heltene i Dostojevskijs moderne, flertydige romaner – gjøres til et fullverdig subjekt også innafør rammer der hennes tale blir forsøkt ugyldiggjort. Sjøl om de offentlige instansenes ord innafør fiksjonen veier tyngst, markerer altså Valeries stemme i dialogpartia ei overordna flerstemmighet der også hovedkarakterens tale og logikk tillegges verdi og gyldighet i et helhetsperspektiv.

Som også Seim Rustad påpeker i si masteravhandling fra 2010, kan det derfor virke som om *Drömfakultetens* forfatter ønsker å skrive fram Valerie i all sin kraft – framfor å stille nok en diagnose. Romanens klargjøring av fantasispektet, der fiksjonen som premiss for fortellinga legges for dagen, gir også signaler om at teksten framfor noe forsøker å nærme seg sitt objekt med forsiktighet – uten å ”påtvinge romanen en autoritet” (Seim Rustad 2010, 32). Samtidig aktualiserer romanen hele veien fortellinga eller ”beskrivelsens” diagnostiserende potensial som sådan, et problemfelt *Drömfakultetens* forfatter peker på også utafør romanen. I et intervju i samme utgave av *Horisont* nevnt ovenfor meddeler Stridsberg nemlig at ”alle” fortellinger – nettopp i kraft av at de *forteller* – innehar ei iboende evne til å ”kväva och förgöra människan” og ”göra henne till en främling och låsa henne in i diagnoser”. Ved å forsøke å gestalte sine karakterer på en måte som umuliggjør en eventuell overensstemmelse mellom forfatter og leser om at visse romankarakterer er ”imbecilla och dåliga” der andre er ”intelligenta vinnare”, søker Stridsberg imidlertid å ”beskriva människan utan att förstöra henne” (Stridsberg i Björkman 2015, 6–8).

Ved å hele veien åpne for alternative fortolkninger av Valerie, kan *Drömfakulteten* nettopp ses på som en tekst som nekter *ei* uttømmende sannhet om og ”diagnostisering” av sin hovedkarakter – ei lesning også dens undertittel, ”*tillägg til sexualteorin*” inviterer til. Via Valeries møter med psykiatriens system motsetter romanen seg for eksempel institusjonens diagnoser og lanserer et alternativ til utilregnelighetsforklaring i og med Valeries imperativ, og *måten* enkelte hendelser fortelles om, åpner også for spørsmål vedrørende diktningas eller fortellingas gyldighet som sådan. Attentatepisoden på Fabriken skrives for eksempel fram nesten som en slags ”drøm” eller filmsekvens: ”FILMSEKVENNS, DEN SISTA FRÅN FABRIKEN” (328), og også overgrepet og prostitusjonen – som samla sett gis mye plass i Stridsbergs roman – fortelles om gjennom en tidvis svært subtil, tvetydig fortellerstil; bare unntaksvis meddeles dette i klartekst. På denne måten blir også *leseren* en slags meddikter

som sjøl må dra slutninger for å få det hele til å gi mening, og fortellingas ”tomme plasser”¹⁹ – sammen med romanens tydeliggjøring av det fortalte som noe i sitt vesen ”uvirkelig”, iscenesatt eller ”oppdikta” – åpner dermed også aktivt for flertydighet og alternative fortolkningsmuligheter.

”Kom igen nu, Cooper. Berätta vem jag er”, sier Valerie til sin tildelte psykiater ved Elmhurst Psychiatric Hospital. Nettopp dette er det både rettssystemet, psykiatrien og kunsten vil en viss grad gjør i *Drömfakulteten*; gjennom å fortelle om og fortolke Valeries liv, tildeler de ulike instansene henne hele veien identiteter og tvinger henne inn i gitte subjektposisjoner. Ved å kontinuerlig åpne for alternativer motsetter imidlertid *Drömfakulteten* som helhet seg aktivt *samtlig*e fortellinger om hovedkarakteren, og både rettens, psykiatriens og kunstens subjektiveringer reduseres i og med dette til flyktige mekanismer – uten evne til å fortelle *ei* fullstendig eller gitt sannhet. I kraft av sin flertydighet gjør *Drömfakulteten* altså også Valerie til en sjølstendig karakter med ei stemme som likevel aldri bringes til taushet, og til tross for at Valerie Solanas skrives inn i ei litterær ramme og *fortelles* om, feller *Drömfakulteten* ingen uttømmende dom. Som Nora Simonhjell også bemerker i sin artikkel ”en flod av ensamhet att drukna i”, skriver Stridsberg i denne romanen kun fram ”ein mogleg versjon av personen sitt liv og endelikt”, der den eneste ”dommen” som felles, ”kjem i form av sitatet frå dei faktiske rettsforhandlingane som vart førte etter dei fatale skota” (2007, 20).

5.3 Estetikk og politikk. *Drömfakultetens* gurleske element

Drömfakultetens prosapartier betones av ei overveldende poetisk språkføring, der hyppig metaforbruk sammen med fortellerens apostroferende ”du” også gjør disse – og romanen i si helhet – klart prega av et poetisk, vakkert språk: ”Hennes ögon är mörka speglar. Hennes hjärta är ett blåmärke”, heter det for eksempel i en beskrivelse av Cosmogirl (204) – et sitat som for øvrig eksemplifiserer et trekk ved *Drömfakultetens* generelle estetikk, der det poetisk vakre ofte settes i sammenheng med både forfallet, det kroppslige og det nærmest groteske. Romanens distribusjon av språket på mikronivå minner også i mange tilfeller om sjangeren hvor det poetiske språket har sitt naturlige tilholdssted; der *Drömfakultetens* setninger og ord

¹⁹ Teorien om en litterær teksts ”tomme plasser” blei først utvikla av Wolfgang Iser på midten av 1970-tallet. Isers utgangspunkt var at litterære teksters varierende former for *ubestemthet* åpner spillerom for fortolkninga, og at tekstens betydning skapes i og med leseprosessen: ”Hver læsning bliver derfor en handling, som fæstner tekstens skiftende fremtoning til betydninger, der i regelen selv frembringes gennem læseprocessen”, skriver Iser i ”Tekstens appelstruktur” (1981, 109).

tidvis løsrives fra den øvrige tekstmassen er det for eksempel mulig å se likhetstrekk til det man tradisjonelt forbinder med diktets grafiske utforming. Sammen med dens fragmenterte formspråk gjør *Drömfakultetens* blanding av elementer fra flere ulike sjangre at romanen som helhet preges av en form for poetisk-grotesk overskuddsetikk, der kaoskrefter, systematikk og andre ”motsetninger” kontinuerlig flettes sammen og utgjør et lappeteppe av flere kunstneriske uttrykk.

På et paratekstuelte nivå gir dette seg til kjenne i og romanens fysiske framtoning; det rosa omslaget er dekorert med en svart blondekant i bunn, og over et svart/hvitt fotografi, som viser en scene fra filmen ”The Misfits” fra 1961 – hvor Marilyn Monroe for øvrig spiller en hovedrolle – er det plassert bilder av ei rose med to blomster, et TV-apparat, samt en katt som bærer sitt avkom i nakkeskinnet. På bokas bakside er det igjen trykt et liknende fotografi – tilsynelatende fra samme filmscene – og i forgrunnen kan man se ei kvinne i ”bevegelse” fra et veikryss, der et skilt med den nesten uleselige påskrifta ”ONE WAY” viser henne vei. I retninga skiltet peker er det imidlertid plassert et utklippsbilde av et bål med røde, stikkende flammer. Omslagets rosa fargenyanser – dets blomster, blonder og katter – gir framfor noe assosiasjoner til det man tradisjonelt vil anse som et romantisk, feminint, harmløst uttrykk, der filmstillbildenes villheter og skyggespill heller gir konnotasjoner til det uregjerlige, og bålets flammer til ei overhengende fare eller trussel. Ved å kombinere flere ulike elementer og uttrykk, der populærkulturelle referanser dominerer og skaper et slags maksimalistisk hele, kan omslagets utforming dermed knyttes til en sterk ”anti-estetisk” – eller *gurlesk* – strømning blant andre Dan Jönsson (2013) identifiserer i moderne samtidskunst²⁰.

Begrepet ”gurlesk” blei utvikla av den amerikanske poeten Arielle Greenberg i 2001, og har i de seinere åra gjort seg gjeldende som begrep også i nordisk sammenheng²¹. Inspirert av den amerikanske samtidslyrikkens unge kvinnelige poeter, så Greenberg her behovet for å danne en term som kunne beskrive den gryende estetisk-politiske tendensen hun mente utkrystalliserte seg i disse forfatternes verker. Tekstene Greenberg leste var nemlig skrevet av kvinner som satte ord på feminitet eller kvinnelighet på en ”ny” måte; direkte, lekent og provokativt skreiv disse forfatterne åpent om kvinnelige erfaringer, om kvinnekroppen og om kvinnelig seksualitet – rotfesta i oppfatninga av og med et kritisk blikk mot Amerika som

²⁰ Jönsson eksemplifiserer dette ved å blant anna peke mot Bjarne Melgaards kunstuttrykk (2013, 44).

²¹ I en artikkel i *Sydsvenskan* forbinder for eksempel Olof Åkerlund begrepet – i svensk sammenheng – med året 2013: Tidsskriftene *Ett lysande namn* og *10-tal* presenterte her sine ”gurleske” spesialnumre, Anna Hallberg skreiv om gurlesken i *Dagens Nyheter*, og året før utkom Maria Margareta Österlunds avhandling ”Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråklig prosa från 1980 til 2005” om samme tema (Åkerlund, 2015).

undertrykkende ”voldtektskultur”. Til forskjell fra tekster med tematiske berøringspunkter fra feminismens andre bølge – eller ”Second Wave Feminism” – på 1960- og 70-tallet, var ikke denne litteraturen prega av det samme alvor, følsomhet eller sjølhøytidelighet, ifølge Greenberg. Den ”nye” feministiske poesien inspirerte henne dermed til å etablere begrepet *gurlisque* – en term med bånd både til det *karnevaleske* hos Bakhtin, til det *burleske*, til *riot grrl*-bevegelsens subkulturelle punk-mentalitet, og til det *groteske* (Greenberg 2010, 4).

Ni år etter ga Greenberg og medredaktør Lara Glenum ut dikt- og kunstantologien *Gurlesque. The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics* i et forsøk på å samle en del bidrag de mente hørte til innafor det voksende, gurlisque litterære feltet der (kvinnelige) kunstnere – ved å la seg influere av det burleske – tematiserte femininitet på en ”kitsch” eller åpenlyst latterliggjort måte. Felles for bidragsytternes verker er nemlig, ifølge Glenum, at de gjennom en del grep som undergraver kjønnsstereotyper og rammene for kjønnsutøvelse evner å både utfordre og rive ned normene for ”akseptabel” kvinnelig oppførsel. Lik som i 1800-tallets burleske teater – der kvinnelige skuespillere parodierte maskuline roller i en grenseløs verden der ”alt” kunne skje – forener nemlig gurliskens poesi elementer og kategorier som ”burde” blitt holdt fra hverandre i ”groteske” hybrider, et grep som i sin tur framhever kjønna i seg sjøl som konstruerte størrelser og påkaller spørsmål vedrørende aksepterte kjønnsroller som sådan (Glenum 2010, 11–13).

Gurliskens virkemidler omfatter altså både en burlesk-influert ”opp-ned”-verden og aktualiseringer av tradisjonelt atskilte kategorier som konstruerte, sosialt betingte størrelser – aspekter som gir seg til kjenne også i *Drömfakulteten*. Hovedkarakterens evne til å ”snu” alt og derigjennom utfordre antatt avgrensede roller og sfærer manifesterer seg – slik vi har sett – gjentatte ganger i konversasjoner mellom Valerie og romanens autoritetspersoner. I en av dialoga med forfatterkarakteren vedrørende Berättarens ”Valerie-roman” undergraver for eksempel Valerie konsekvent de spørsmåla som stilles henne ved rett og slett å vende de om:

BERÄTTAREN: [...]. Centrala frågor i romanen. Varför slutade du skriva? Varför lämnade du Maryland? Varför sköt du Andy Warhol?

VALERIE: [...]. Samtliga frågor är felställda. Den korrekta frågan är: Varför fortsatte hon skriva, varför fortsatte någon att skriva? Varför lämnade hon inte universitetet, varför stannade någon flicka kvar vid fakulteten? Varför sköt hon inte, varför saknade så många av hennes sort tillgång till vapen? (213)

Sitatet viser hvordan Valerie tenderer mot å overta ”regien” over Berättarens romanprosjekt, og lik som i relasjonen mellom hovedkarakteren og Doktor Cooper snus dermed de etablerte rollene ”opp ned”. Slik kjønna blei avslørt som konstruerte, flytende størrelser i det burleske

teaterets sceniske framstilling, avslører med andre ord også *Drömfakultetens* framstilling etablerte rollers historisk og sosialt funderte – og dermed også deres flyktige – natur.

Den gurleske poesiers estetikk kjennetegnes videre av en ornamental poetisk-grotesk stil, der maksimalisme og lek med tradisjonell feminitet, vold og kvinnelig kroppslighet også blir et slags frigjøringsprosjekt: ”Den gurleska flickans samtidigt infantilt aggressiva och moget sensuella sexualitet är en självständighetsförklaring, före exploateringen av hennes kropp”, skriver for eksempel Madeleine Grives i tidskriftet *10-tals* gurleske utgave fra 2013, der hun understreker at gurleskens tematisering av vold – til og med når denne voldsutøvinga vendes mot den *egne* kroppen, søker kvinnelig emansipasjon. På denne måten innebærer det gurleske altså en nær sammenheng mellom estetikk og politikk, der kroppen som voldscene og forkjærlighet for det kroppslige groteske eller ”skitne” impliserer ei utforskning av både kjønnet, identiteta og språket som *ureine* størrelser (Grives 2013, 11). Gjennom en type anti-katarsisk ”smitteestetikk” gjør nemlig den gurleske poesien kroppen, språket og identiteta til uferdige, ustabile og ”porøse” kategorier, der kroppen – lik språket og identiteta – beveger seg i et merkelig grenselandskap, skriver Glenum videre (2010, 8).

Drömfakulteten tematiserer vold på flere vis, men kanskje særlig i forbindelse med hovedkarakterens kropp og seksualitet, der det går klart fram at Valerie hele livet igjennom stiller sin egen kropp til rådighet for seksuell utnyttelse: ”Det kan du ge dig på att jag gjorde, doktorn” (139), responderer for eksempel Valerie når Doktor Cooper spør om hun finansierte utdanninga ved hjelp av prostitusjon – et tilsvar som nærmest lanserer dette som ei ”sjølsagt” finansieringskilde. Slik den framstår i *Drömfakulteten* blir prostitusjonen dermed ikke ”bare” en underkuende mekanisme; gjennom å sjøl(sagt) stille kroppen til disposisjon for utnyttelse er det som om hovedkarakteren på en måte kommer sine ”utnytttere” i forkjøpet, og om hun i kraft av sin kvinnelighet først skal bli ” knullad av Amerika” (246) får hun på denne måten i det minste betalt. Romanens prostitusjonsmotiv tillegger altså ironisk nok hovedkarakteren også ei slags overlegen egenmakt som direkte knyttes an til kroppen som voldscene. ”Bara riktiga horor är riktiga kvinnor och revolutionärer” (215), meddeler Valerie også – noe som knytter prostitusjonen videre an til omveltnings- og frigjøringsprosjektet SCUM.

5.3.1 Valerie Solanas som kompromissløst kraftsentrum

Det historisk virkelige mennesket romanen ”fantaserer” over, Valerie Jean Solanas, var en radikal feministisk teoretiker som i si tid gjennom manifestet *SCUM Manifesto* framla en utopi om et kvinnedominant samfunn. Også i *Drömfakulteten* knyttes hovedkarakterens navn

til et radikalfeministisk prosjekt, ikke bare gjennom henvisninger og intertekstuelle referanser til *SCUM*, men også i og med Valeries klare, radikalfeministiske standpunkter som på mange måter ser ut til å gjennomsyre hele hennes vesen. Hovedkarakterens forskningsprosjekt ved universitetet nevnt ovenfor kan for eksempel ses på som et tydelig ekko av den reelle Valerie Solanas' *SCUM*; ved å undersøke hvorvidt hunkjønna mus kan utvikle evna til å reproducere seg sjøl, ser Valerie i *Drömfakulteten* nemlig for seg å kunne "utslette" hele den mannlige kjønnskategorien på bakgrunn av argumentet om at hankjønnen ikke lenger besitter den sjølsagte, reproduktive funksjonen.

Valeries kompromissløse *SCUM*-feminisme settes imidlertid i sterk kontrast til den etablerte kvinnebevegelsen i *Drömfakulteten*. Ved hjelp av overskriftene etableres karakteren nemlig innafor det vi nå kaller feminismens andre bølge²² – en bevegelse som, som tidligere nevnt, gjorde seg gjeldende på 60- og 70-tallet. I Valeries øyne fortøner denne bevegelsen og dens forsøk på opprør og omveltning seg likevel bare som milde, avmektige protester, der tafatte middelklassekvinner i for stor grad forholder seg til og tar *menn* med i regnestykket:

VALERIE: Mannen är en maskin. En vandrande dildo. En emotionell parasit. En biologisk olycka. Manlighet är en bristsjukdom. [...].

DADDY'S FAVORITFLICKA GLORIA: Det där är löjligt, Valerie. Det leder ingenstans. Utan männen har vi ingen kvinnorörelse. Och att klä sig på det där sättet som du gör leder ingenstans alls. Det kan ge männen intryck av att du är –

VALERIE (*reser dig hastigt*): Okej. Tack så mycket för ingenting. Det där med kvinnorörelsen etcetera etcetera blir nog bra. [...]. Jag har inte tid att diskutera män och mansbarn och klädstilar. (304–305)

Også innafor rammene av den gjeldende feministiske diskursen – lik som både i psykiatrien og kunstens – blir hovedkarakteren altså "for" annerledes, noe som kommer klart til uttrykk i og med Valeries forsøk på å få innpass ved bevegelsens "kvinnokafé" i San Fransisco. Her er det verken rom for hovedkarakterens ytterliggående betraktninger eller hennes "silverkappa", og Valerie støtes dermed ut – kanskje først og fremst på grunnlag av sin radikalitet, men også, ser det ut til, på grunnlag av sitt utseendemessige uttrykk.

Sammenlikna med den etablerte kvinnebevegelsens pertentlige *Daddy's girls* og pseudoradikale "glamourflickor" (212), framstår nemlig hovedkarakteren og Cosmogirl – i og med deres kompromissløse "SCUM-mentalitet" og avvikende utseendemessige attributter – som nærmest groteske motstykker. Til forskjell fra kvinnene med "vita pärlhalsband, [...] sina leenden och permanentade tantfrisyrer" (178) har *SCUM*-bevegelsens medlemmer

²² "BETTY FRIEDAN PUBLICERAR DEN FEMININA MYSTIKEN" (195), "NOW DEMONSTRERAR MOT MISSAMERICATÄVLINGARNA I ATLANTIC CITY [...]" (154).

”[a]lltid skitiga tankar, skitig klänning, skitiga låga avsikter” (72), og både Cosmogirl og Valerie står på denne måten fram også langt på vei som nesten ”perverte” utgaver av det tradisjonelt feminine eller kvinnelige. Cosmogirls karakter kan i lys av dette også ses på som en slags inkarnasjon av den poetisk-groteske anti-estetikken som kjennetegner romanen som helhet²³; hun er glamorøs, pynta og feminin med sin røde lepestift og sitt blonde hår, men er samtidig – i tillegg til at hun legemliggjør disse tradisjonelt antatt ”kvinnelige” trekk – både drikkfeldig, opprørsk, antiautoritær og ”skitten”:

En cigarett i mungipan när hon pratar, whiskyflaskan i labbrocken, hon har det där sättet att hålla långa monologer om allting hela tiden. [...].
Cosmo sätter på sig mera läppstift, mer mascara, allting mer make-up, mer av allt, fläckar och skuggor runt ögonen [...]. (167).

Gjentatte ganger uttrykker Cosmogirl også at det å med overlegg ha lepestift *utafor* munnen er ei *politisk* handling, og på denne måten knyttes *Drömfakultetens* maksimalistiske ”mer av det samme”-estetikk også an til en eksplisitt politisk dimensjon – ei sammenkopling som rimer godt med den gurleske poesiers virkemidler.

I sitt forord til *Gurlesque*-antologien gjør Greenberg blant anna rede for termens opphav, der det går fram at gurleskens ”fødsel” – sjøl om begrepet ikke blei satt til livs før i 2001 – tok til mellom åra 1960 og 1982. Greenberg trekker imidlertid linjer helt tilbake til William Shakespeares Ofelia, og ved sida av dette knyttes gurlesken også til ei rekke andre kvinneskikkelser, både fiktive og reelle: Lewiss Carrolls Alice, forfatter og poet Sylvia Plath og X-Ray Spexs²⁴ vokalist Poly Styrene, for å nevne noen (2010, 1). I tillegg framheves som nevnt det gurleskes forhold til *riot grrl*-bevegelsen, en bevegelse – eller et estetisk og politisk ”øyeblikk” – som oppsto på tidlig 1990-tall og som markerte en ny, feministisk mentalitet der kvinner åpna egne rom for å snakke om ”egne” ting. Gjennom sjøletablerte fanziner²⁵, band og arrangementer i en ellers mannsdominert sfære åpna *riot grrl*-bevegelsen for nye strategier i en autonom, feministisk subkultur der etablerte antakelser om ”det kvinnelige” blei relansert gjennom politiske så vel som estetiske uttrykk (Greenberg 2010, 1–6). *Riot grrl* var i det hele tatt et prosjekt om å *ta tilbake*: ”[They] wanted to take back language, take back childhood, take back their lives”, skriver Greenberg (2010, 5).

²³ Også i Laukkanens artikkel i *Horisonts* Stridsberg-nummer fra 2015 knyttes Cosmogirls karakter an til den gurleske estetikken: ”Framför allt Cosmogirl blir i berättarens fantasi om Valeries liv en kvinna som klär sig i päls, kysser speglar och boksidor med läppstift på läpparna”, skriver Laukkanen (22–23).

²⁴ Britisk punk-rock band stifta i 1967, kjent blant anna for ”Oh Bondage Up Yours!” – ei låt med kritikk både mot kvinneundertrykkende objektivisering og konsumkultur.

²⁵ Magasin eller blad, ofte utgitt av og for mennesker med samme (”smale”) interessefelt.

Via *Drömfakulteten* forbindes også Valerie Solanas eksplisitt med en type kvinnelig tradisjon; romanen knytter for eksempel Valeries navn i klartekst an både til Sylvia Plath og til Marilyn Monroe: "VALERIE: Det här är inte en värld som jag vill leva i. Marilyn Monroe. Sylvia Plath" (72). I tillegg er det mulig å øyne en tydelig relasjon til en av 90-tallsgrungens uovertrufne, gurleske "riot grrls" idet romanteksten ved flere tilfeller uttrykker et påfallende intertekstuelte forhold til Holes tekster – bandet der Courtney Love i si tid var frontfigur. 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:

När jag var en tonårshora. [...] Gå ut ur mitt hus. [...] Du suger allt ur mig. Du tar min energi. Du är så mycket större än jag. [...] Se mig försvinna. [...] Jag är bara laddad. Nu är jag laddad. Jag är en dödsmaskin. [...] Är hon vacker på insidan? Är hon vacker bakifrån? Är hon ful på insidan? Är hon ful bakifrån? [...] När de har tagit vad de vill ha vill de aldrig ha det igen. (335–337)

Og her fra Holes "Teenage Whore", "Babydoll", "Loaded", "Berry", "Pretty On The Inside" og "Violet":

When I was a teenage whore. [...]. Get out of my house (Love m.fl. 1991a). Here you come sucking my energy. [...]. You are so much bigger than me. [...]. Watch me, watch me disappear (Love m.fl. 1991b). And now I'm loaded. Yeah, now I'm loaded (Love m.fl. 1991c). Do you wanna ride on my death machine? (Love m.fl. 1991d). Is she pretty on the inside? Is she pretty from the back? (Love m.fl. 1991e). When they get what they want they never want it again. (Love m.fl. 1994)

Særlig i romanens alfabeter nevnt tidligere er flere slike referanser til stede, og belyst av dette er det i tillegg mulig å lese tittelen på romanens femte og siste del, "Love Valerie", som ei hybridform av Valerie og Loves navn – et grep som ytterligere skriver Solanas inn i denne tradisjonen.

Via romanens intertekstuelle referanser skrives *Drömfakultetens* hovedkarakter inn i ei rolle som kraftfull, kompromissløs, rasende radikalfeminist. Samtidig preges romanens Valerie også av en tydelig dualisme, der hennes annerledeshet skrives fram både som kilde til overlegenhet og til djup ensomhet og avmakt. *Drömfakultetens* framstilling av Valerie kan dermed sies å preges av ei kontinuerlig vekslning mellom "kaxighet och nedstämndhet, makt och svaghet", noe som ifølge Joyelle McSweeney – i en artikkel i det samme *10-tal* – også er definerende for gurlesken (2013, 33). Det å "skrive gurlesk" innebærer nemlig å hele tida skifte mellom posisjoner som egenmakt og avmakt, ære og fornedring (McSweeney 2013,

32), et grep som også er høyst relevant for Stridsbergs roman; i relasjonen med Berättar-karakteren har vi for eksempel allerede sett hvordan Valerie på den ene sida tillegges makt og sjølstendig kontroll over fortellinga om seg sjøl, men at hun også – i møte med både psykiatriens og kunstens sfærer – blir et avmechtig objekt for subjektiverende mekanismer.

Drömfakultetens tekstliggjøring av den reelle Valerie Jean Solanas – der Solanas gis identitet gjennom ei fiksjonalisert fortelling eller en litterær ”fantasi” over hennes liv og virke – innebærer, i og med dens performativitet, avgjort ei utforskning av romanens kritikk. Likevel er det også grunn til å slå fast at *Drömfakultetens* Valerie her samtidig tilskrives ei overordna, sjølstendig kraft som undergraver og overstyrer samtlige maktutøvelser, og ved hjelp av dens guryleske estetikk og intertekstuelle referanser, skrives også virkelighetas Solanas inn i en type tradisjon hvor den ”rasende kvinna” langt på vei blir et kompromissløst kraftsentrum. Heller enn å være ei undertrykkende, tvingende subjektivering av en historisk reell skikkelse, vil jeg derfor argumentere for at Stridsbergs verk tvert imot utgjør en *omfavnelse* av det Valerie Jean Solanas representerte og stadig representerer; en normbrytende grenseskikkelse som i kraft av sin dualistiske natur hele veien utfordrer, avslører og river det etablerte ned. *Drömfakulteten* blir med andre ord heller et festskrift til den tradisjonen Solanas skrives inn i – en litterær hyllest til ”Den vackra groteska flickan” (229) i alle hennes variasjoner.

6 Avslutning

I denne oppgava har jeg lest Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* ut i fra hypotesa om at romanen både kritiserer og konstituerer en diskursfundert identitetstilskrivelse eller *subjektivering* av Valerie Jean Solanas. Ovenfor har jeg dermed forsøkt å belyse hovedsakelig to mekanismer i Stridsbergs roman som kan sies å produsere eller ”gjøre” Valerie til subjekt gjennom å tildele henne identiteter som både går på akkord med – men som også til en viss grad sammenfaller med – hovedkarakterens eget identitetsarbeid, der den ene representeres av den psykiatriske institusjonen Elmhurst Psychiatric Hospital, og den andre av Warhols ”Fabrik” og kunsten som institusjon. *Drömfakulteten* dreier seg i stor grad om hvordan Valerie stadig blir forsøkt satt i ”system” og definert ut ifra en bestemt forestillingsverden, noe som kommer til uttrykk både i forbindelse med miljøet på Fabriken og i etterkant av hovedkarakterens attentatforsøk, der den psykiatriske institusjonen tilskriver henne ei identitet hvor barndommens destruktive potensial spiller ei vesentlig rolle.

I etterkant av attentatforsøket befinner Valerie seg i en situasjon hvor hun som individ tvinges til å forholde seg til og kommunisere med de store samfunnsinstitusjonene, og her blir hennes antatte ”galskap” blir et tilbakevendende tema. Samtidig får romanens hovedkarakter hele veien og fra flere hold også anerkjennelse vedrørende sin begavelse eller ”genialitet”. Via oppholdet ved Elmhurst gis Valerie identitet som utilregnelig – eller ”gal” – en definisjon som med bakgrunn en psykoanalytisk fundert psykiatrisk diskurs framfor noe knyttes an til hennes ødeleggende oppvekstvilkår. På Andy Warhols ”kunstfabrikk” og i sammenheng med 1960-tallets progressive kunstscene i New York, blir imidlertid hovedkarakterens liv og produksjoner ansett som potensielle kunstverk, og Valerie, som en potensiell kunstner. Men sjøl om hovedkarakterens annerledeshet settes pris på og langt på vei ”geniforklares” her, avsløres etter hvert også kunstinstitusjonen som subjektiveringsmekanisme i og med dens reproduktive og parasitterende natur.

Romanens formelle kvaliteter underbygger dens tematiske problemfelt. Gjennom inndelinga i overskriftene blir det klart at romanen forteller om et livsløp som hele tida er knytta til historiske begivenheter – et grep som leder oppmerksomhet mot det kontrasterende forholdet mellom det lille, levde livet og de store rammene og strukturene som omgir det, former det og *gir* det betydning. Dette grepet aktualiserer i sin tur *strukturelle* betingelser som alternative forklaringsmodeller i forbindelse med spørsmål som angår Valeries mentale (u)hygiene, og hovedkarakterens alternative forklaring overfor Doktor Cooper kan dermed også knyttes til Michel Foucaults forståelse av galskapen som et diskursavhengig, kulturelt

konstruert fenomen. I *Galskapens historie* er det nemlig nettopp de strukturelle forholda og måten begreper anvendes på innafor noen gitte betingelser som til sjuende og sist avgjør *hva* som ”er” galskap og ikke; det er altså ikke den individuelle erfaringa, men begrepet som gir mening til fenomenet gjennom hvordan dette anvendes innafor en gitt diskurs og på et gitt tidspunkt i historia.

Drömfakulteten er ei fortelling om Valerie Solanas’ utgangspunkt, stigning og fall; om hennes sjølrealiserte oppblomstring som forsker og forfatter, men også om undergangen – eller den gradvise kreative, mentale og fysiske fortapelsen som uunngåelig ender med dødens ikke-eksistens – og i og med romanens generelle estetikk, er det mulig å argumentere for at Solanas blir skrevet inn i en overordna poetisk-grotesk eller forfallsromantisk diskurs. På den ene sida kan man si at romanens gurlleske element langt på vei romantiserer eller ”poetiserer” Solanas’ forfall – et argument som kan understøttes av Berättarens romantiske idolisering av hovedkarakteren – og at romanen i seg sjøl, på linje med psykiatriens og kunstens diskurser, fanger Solanas i et system – eller i et språk – som i sin tur subjektiverer henne. Romanens flerstemmige kvalitet åpner imidlertid aktivt for flere fortolkningsmuligheter, og slik dens undertittel kommuniserer, blir *Drömfakulteten* på denne måten også ett ”tillägg” til *samtliga* fortalte fortellinger om Valerie Solanas. Til tross for at romanens hovedkarakter innafor de institusjonelle strukturene i Stridsbergs verk ustanselig bringes til taushet og ugyldiggjøres, åpner *Drömfakulteten* slik også muligheta for Valeries sjølvvurdering – nemlig det at hun, heller enn å være ”gal”, nettopp kanskje *er* ”den enda kvinnan som inte är galen här”.

Litteraturliste

- Aaslestad, Petter. 2010. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. [1999]. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as.
- Austin, John Langshaw. 1967. *How to Do Things with Words*. [1962]. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Björkman, Peter. 2015. "Intervju med Sara Stridsberg". *Horisont. Tidsskrift för litteratur och kultur*, 2015 (1): 6–10.
- Bertens, Hans. 2008. *Literary Theory: The Basics*. New York: Routledge.
- Bachtin, Michail. 1991. *Dostojevskijs Poetik*. [*Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963)]. Oversatt av Lars Fyhr og Johan Öberg. Gråbo: Bokförlaget Anthropos.
- Dysthe, Olga. 1997. "Skriving sett i lys av dialogisme. Teoretisk bakgrunn og konsekvensar for undervisning". I *Skriveteorier og skolepraksis*, redigert av Lars Sigfred Evensen og Torlaug Løkensgard Hoel, 45–77. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag.
- Eliassen, Knut Ove. 2016. *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus/Scandinavian Academic Press.
- Fahs, Breanne. 2014. *Valerie Solanas. The Defiant Life of the Woman Who Wrote SCUM (and Shot Andy Warhol)*. New York: The Feminist Press.
- Foucault, Michel. 2008. *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. [*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961)]. Oversatt av Fredrik Engelstad og Erik Falkum. Oslo: Gyldendal.
- Foucault, Michel. 1999. *Diskursens orden*. [*L'ordre du Discours* (1970)]. Oversatt av Espen Schaanning. Oslo: Spartacus.
- Grives, Madeleine. 2013. "Smittsam maximalism frå fyrå världsdelar". *10-tal*, 2013 (15): 4–5.
- Glenum, Lara. 2010. "Theory of the Gurlisque: Burlesque, Girly Kitsch, and the Female Grotesque". I *Gurlisque. The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics*, redigert av Arielle Greenberg og Lara Glenum, 10–22. Lebanon: University Press of New England.
- Greenberg, Arielle. 2010. "Some Notes on the Origin of the (Term) Gurlisque". I *Gurlisque. The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics*, redigert av Arielle Greenberg og Lara Glenum, 1–8. Lebanon: University Press of New England.
- Genette, Gérard. 1997. "Introduction". I *Paratexts. Thresholds of interpretation*, redigert av Gérard Genette, 1–15. [1987]. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. [*Discourse du récit* (1972)]. Oversatt av Jane E. Lewin. Cornell: Cornell University Press.
- Heede, Dag. 1992. *Det tomme menneske. Introduktion til Michel Foucault*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Iser, Wolfgang. 1981. "Tekstens appelstruktur". I *Værk og læser. En antologi om receptions forskning*, redigert av Michel Olsen og Gunver Kelstrup, 102–133. ["Die Appellstruktur der Texte" (1974)]. Oversatt av Gunver Kelstrup. København: Borgen.
- Jönsson, Dag. 2013. "Svårigheten att sabotera". *10-tal*, 2013 (15): 42–47.
- Love, Courtney og Erlandson, Eric. 1994. "Violet". Hole: Courtney Love, vokal, Eric Erlandson, gitar, Kristen Pfaff, bass og Patty Schemel, slagverk. *Live Through This*. DGC/City Slang. CD.
- Love, Courtney, Erlandson, Eric, Emery, Jill og Caroline Rue. 1991a. "Teenage Whore". Hole: Courtney Love, vokal, Eric Erlandson, gitar, Jill Emery, bass og Caroline Rue, slagverk. *Pretty on the Inside*. Caroline/City Slang. CD.

- Love, Courtney, Erlandson, Eric, Emery, Jill og Caroline Rue. 1991b. "Babydoll". Hole: Courtney Love, vokal, Eric Erlandson, gitar, Jill Emery, bass og Caroline Rue, slagverk. *Pretty on the Inside*. Caroline/City Slang. CD.
- Love, Courtney, Erlandson, Eric, Emery, Jill og Caroline Rue. 1991c. "Loaded". Hole: Courtney Love, vokal, Eric Erlandson, gitar, Jill Emery, bass og Caroline Rue, slagverk. *Pretty on the Inside*. Caroline/City Slang. CD.
- Love, Courtney, Erlandson, Eric, Emery, Jill og Caroline Rue. 1991d. "Berry". Hole: Courtney Love, vokal, Eric Erlandson, gitar, Jill Emery, bass og Caroline Rue, slagverk. *Pretty on the Inside*. Caroline/City Slang. CD.
- Love, Courtney, Erlandson, Eric, Emery, Jill og Caroline Rue. 1991e. "Pretty On The Inside". Hole: Courtney Love, vokal, Eric Erlandson, gitar, Jill Emery, bass og Caroline Rue, slagverk. *Pretty on the Inside*. Caroline/City Slang. CD.
- McSweeney, Joyelle. 2013. "Chelsea Manning är gurlesque". Oversatt av Clemens Altgård. *10-tal*, 2013 (15): 31–35.
- Nyberg, Peter. 2015. "Den perverterade familjen – friskhet och sjukdom i Sara Stridsbergs romaner". *Horisont. Tidsskrift för litteratur och kultur*, 2015 (1): 12–16.
- Nilsen, Marianne Fonnaas. 2011. "'Ge upp är inte svaret, fucka upp är det'. Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten* lest som feministisk, intertekstuell metafiksjon". Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Rustad, Snorre Seim. 2010. "'Jag hatar mig själv og jeg vill inte dø'. En lesning av Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva". Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Laukkanen, Satu. 2015. "'Du är ingen riktig berättare, baby'. Förhållandet mellan berättaren och Valerie i Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*". *Horisont. Tidsskrift för litteratur och kultur*, 2015 (1): 20–24.
- Solanas, Valerie. 2013. *SCUM Manifesto*. [1967]. Oakland, Edinburgh, Baltimore: AK Press.
- Simonhjell, Nora. 2007. "'en flod av ensamhet att drukna i'. Om Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* – tillägg til seksualteorin". I *Norsk litterær årbok 2007*, redigert av Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden, 56–72. Oslo: Det norske samlaget.
- Stridsberg, Sara. 2006. *Drömfakulteten* [2005]. Stockholm: Bonniers Förlag.
- Solanas, Valerie. 2003. *SCUM Manifesto*. [*SCUM Manifesto* (1967)]. Oversatt av Sara Stridsberg. Stockholm: Modernista.
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thune, Henriette. 2005. "Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* – et Bakhtinsk møte – en estetisk hendelse". "Paper" i forbindelse med doktoravhandling, Universitetet i Stavanger. Lest 30. mars 2016. <http://www.uib.no/filearchive/henriettethunepaper.pdf>.
- Åkerlund, Olof. 2015. "Nyordet: Gurlesk". *Sydsvenskan*, 4. 1. 2015. Lest 9. mai 2016. <http://www.sydsvenskan.se/2015-01-04/nyordet-gurlesk>.