

Det ironiska och det tragiska i androgynens gestaltning i C. J. L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke* och Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*

”Icke man, och ej qvinna, utan rätt och slätt människa; förstår ni, min vän? Jag vet likväl icke, om med Androgyn bör förstås en varelse, som är ingendera könet, eller beggedera.”

(C. J. L. Almqvists: *Drottningens juvelsmycke*)

The ironic and the tragic in the representation of the androgyny in Sara Stridsberg’s *The Faculty of Dreams* and C. J. L. Almqvist’s *The Queen’s Jewelpiece*

Ágnes Teplán

isztray.teplan@gmail.com

Abstract

This paper tries to reveal the connection between the motif of androgyny and the concept of tragedy and irony. The starting point of the analyses of the tragic is *The Birth of Tragedy* (1872) by Friedrich Nietzsche. This work introduced two such aesthetic categories as Apollonian and Dionysian. These concepts help to illuminate not only the aesthetics of tragedy, but the role of dialogue in literary works. The other examined concept, the androgyny is based on Plato’s *Symposium*. The concept of androgyny is connected to love which influenced the Romantic writers. The androgyny also represents creation and work of art in Carl Jonas Love Almqvist’s novel. Tintomara, the protagonist of *The Queen’s Jewelpiece* (1834), embodies the perfect harmony of existence, art and love. She is like a mirror for everyone, therefore not only the object of desire but also the desired self. This problem leads to the question of identity which is also an important issue of Almqvist’s novel. The analysis compares romanticism with postmodernism through the concept of irony and the problem of identity (Lacan, Jameson). The postmodernism was highly influenced by romanticism as many theoretical writings pointed it out. The motif of the postmodern androgyny will be examined through Sara Stridsberg’s *The Faculty of Dreams* (2006). This novel is based on the life of a radical American feminist writer Valerie Solanas who attempted to murder the pop-artist, Andy Warhol.

Keywords: irony, androgyny, tragedy, identity

Inledning, syfte och metod

Den svenska modernismens mest upprörande manifestation, Edith Södergrans ”Vierge moderne” (1916) var inspirerad både av Friedrich Nietzsches *Tragedins födelse* samt C. J. L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke* (1834) (Ström 1994: 87;98). Det nya subjektet bildas i den anaforiska strukturen och metaforerna söker vägen till en kategori som är bortom det manliga och det kvinnliga. Södergrans emblematiske rader: ”Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum.” kan upptäckas även i *Drömfakulteten* (2006) av Sara Stridsberg: „Du är ingen kvinna Valerie. Du är en sjukdom.” (Stridsberg 2006:280)

Min analys fokuserar på det ’neutrum’, med annat ord det androgyna som gestaltats ur olika perspektiv i den svenska litteraturen. Androgynen som litterärt motiv satte sina spår i flera epoker från antiken till samtidslitteraturen. Denna kategori symboliserar den fullkomliga mänskliga tillvaron. Framför allt var detta motiv vanligt förekommande i romantiken, modernismen samt i postmodernismen. Å ena sidan hör androgynen till konsten och till kärlekens romantiska syn, å andra sidan representerar den utanförskap och ensamhet.

Dessutom skildras denna karaktär som en social börda, eller individens främmande och skamliga egenskap, som inte kan accepteras utan bara stötas ut av samhället. Just därför förknippas det androgyna både med det tragiska och det ironiska i flera litterära verk. Enligt min hypotes är det konstens sanning som manifesteras i olika epokers androgynier. Sanningen som berör både det tragiska och det ironiska. Det androgyna i sig ifrågasätter nämligen verkligheten och världssystemet där hen befinner sig. Dessutom destabiliserar denna kategori subjektet genom ironins litterära verktyg vilket leder till det tragiska slutet.

Syftet med analysen är inte bara att kartlägga det androgynas olika gestaltningar utan att undersöka och jämföra den romantiska och den postmoderna epoken. Ironins begrepp i sig innebär en förbindelse mellan romantiken och postmodernismen. Den röda tråden som löper genom delsundersökningarna utgörs alltså av androgynen som representerar sanningen i skärningspunkten av livet och konsten. Inom ramen för en jämförande analys vill jag beskriva de karakteristiska dragen som dominerar i de utvalda texterna. För det första analyserar jag androgynens motiv, för det andra undersöker jag ironins begrepp enligt romantiska och postmodernistiska teorier och sedan ska jag närma mig androgynens problematik ur det tragiskas estetik.

I de utvalda verken förekommer en eller flera androgyngestalter som först avgudas och sedan offras av gemenskapen. Alla dessa karaktärer kämpar mot naturen och sedan möter de sina tragiska öden. Almqvists romantiska androgyn, Tintomara blir dels inspirerande, och dels provocerande konstnärlig figur som utan avsikt framkallar konflikter, skandaler, och tragiska handlingar även om hen själv symboliserar konstens harmoni.

Den romantiska och postmoderna ironins gemensamma drag sätter de utvalda texterna i ett större sammanhang. När allt kommer omkring berör androgynen många olika frågeställningar angående begreppet av det tragiska och det ironiska. I följande artikel försöker jag närma mig vilka som sammanhang kan upptäckas mellan den samtida författarens, Sara Stridsbergs verk *Drömfakulteten* och den romantiske Almqvists *Drottningens juvelsmycke*.

Den romantiska androgynen

Det androgyna tematiserades ganska tidigt i den svenska litteraturen; hos Emanuel Swedenborg, som inspirerade både Almqvist och Strindberg. Den svenska mystikerns universella, litterära närvaro är oundviklig även i androgynens tema. Hans verksamhet bearbetats bland annat i Balzacs novell *Seraphite* (1834) som är en del av den stora romansviten *Den mänskliga komedin* och handlar om en androgyn som skildras ur två helt olika perspektiv. Huvudkaraktären Seraphite gestaltas som en släkting till Emanuel Swedenborg. Hen är lika hemlighetsfull och attraktiv som Tintomara i *Drottningens juvelsmycke*. Bägge två väcker erotiska känslor och lockar båda kvinnor och män. Androgynen fungerar dock som en spegel och just därför kan hen inte uppleva ömsesidig kärlek och på det sättet är hen ironisk. Androgynen förmedlar i själva verket ett begär som inte är kroppsligt.

I *Lucinde* (1799) betraktade Friedrich Schlegel kärleken mellan man och kvinna som fullständigheten av mänsklighet. Denna epoks gränsöverskridningar är karakteristiska inte bara i sammanhanget av könens skildring utan även i de olika genrererna. *Drottningens juvelsmycke* innehåller dramatik, och lyrik vilket återspeglar Schlegels romantiska konstuppfattning. Den svenska romantiken hade blivit starkt influerad av tyska filosofin och

nådde sin spets i Almqvists *Drottningens juvelsmycke*. Som Marilyn E. Johns har påpekat i sin artikel, medverkade Almqvist aktivt i tidskriften *Phosphorus* vars förebild var den tyska *Athäneum* som gavs ut av bröderna Schlegel mellan 1798 och 1800. (Johns. 1980: 136)

Dessutom undersöker Johns den tyske filosofens betydelse i svenska litteraturen. Författaren belyser likheter mellan Almqvists och Schlegels själsliga eller spirituella utveckling och analyserar deras uppfattningar om konsten. Almqvist gick igenom en kris 1813 och blev även influerad av Swedenborg vars syn om det androgyna kan upptäckas i *Drottningens juvelsmycke*. Därtill understryks Schlegels uppfattning om romanen och dramatik. Johns påpekar att den tyske filosofen har formulerat sin estetik om den romantiska romanen ur lyrikens och dramatikens synpunkt (Johns 1980:139).

Almqvists verk är ett bra exempel på denna estetik eftersom verket är en historisk roman med dramatiska dialoger, och lyriska avsnitt. Romanen tematiserar androgynens problematik som skildras i huvudkaraktärens Azouras Lazuli Tintomaras figur. Gestalten har nästan alltid annorlunda utseende, kläder och dräkter. Först dyker hon upp som en kvinna framför Adolfine, och sedan träder hon fram i manliga kläder. Hennes lyriska och abstrakta uppenbarelse framkallar antingen inspirerande eller destruktiva krafter i samhället. Tintomaras oskyldiga brott är att hon väcker erotiska känslor både hos kvinnor och hos män. Dessa känslor blir dock aldrig ömsesidiga, vilket driver flera personer till självmord. Dessutom begår Tintomara flera andra brott utan att vara medveten om lagarnas vikt. Därtill återspeglar hon alla känslor som hon inte kan besvara. Den perfekta spegelns ironiska tillvaro skildras alltså i Tintomaras hemlighetsfulla karaktär.

Androgynen påminner oss nämligen om en gammal, och harmonisk enhet, som aldrig kan uppnås i verkligheten. Denna gestalt rotar sig i Platons verk som hänvisas till i *Drottningens juvelsmycke*. I *Fjärde boken* av romanen diskuteras *Symposion (Gästabudet)*, där urmänniskan beskrivs som androgyn, en fullständig varelse som förenar i sig de två könen, medan den fallna jordiska människan är dömd till att söka efter sin andra halva. Platons *Gästabud* handlar också om Eros som hänger ihop med längtan efter fullständigheten.

That is why we have this innate love of one another. It brings us back to our original state, trying to reunite us and restore us to our true human form. Each of us is a mere fragment of a man (like a half a tally-stick); we've been split in two, like filleted plaice. We're all looking for our 'other half'. Men who are a fragment of the common sex (the one called hermaphrodite), are womanisers, and most adulterers are to be found in this category. Similarly, women of this type are nymphomaniacs and adulteresses. On the other hand, women, who are part of an original woman pay very little attention to men. Their interest is in women; Lesbians are found in this class. And those who are part of a male pursue what is male. (Platon 1985: 192)

I detta sammanhang väcker det första mötet med Tintomara motsägelsefulla känslor hos en av *Drottningens juvelsmyckes* karaktär, Adolfine, som får hjälpa donna Lazuli eller herr Lazuli med kläderna bakom kulisserna. Det androgynas roll har alltid aktualiserats av olika masker, roller, modet och kläder i litteraturen och senare i filmen. På sätt och vis verkar Tintomara, som en störande men ändå inspirerande figur. Tvetydigheten hos personens kön sätter i gång dialogernas pendelrörelse. Denna dynamik överförs till textens helhet och skapar en spännande och erotisk atmosfär som är rik på masker, och lekfulla och farliga illusioner: "Adolfine nalkades med hemligt leende öfver denna förtroliga anhållan, och spände upp klädningen. Hon erfor en besynnerlig känsla- men vi äro begge fruntimmer, tänkte hon, och det gör ingenting..." (Almqvist 1834: 79)

För det första har romanen en opålitlig berättare som skapar en ironisk distans. Distansen förstärks av de olika maskerna/dräkterna som dyker upp i romanen. Denna karakteristik har påpekats av Horace Engdahl: „Berättandets princip är scenbyten, omvägar, bortvända ansikten, inkognito, clairobscur, maskerad, kort sagt misskänning.” (Engdahl 1986:206) För det andra leder Tintomaras gåtfulla identitet till alla andras identitetskris. Angående denna synpunkt har Sam Holmqvist undersökt olika relevanta litteraturvetenskapliga tolkningar av det androgyna. Författaren hänvisar till Anders Perssons forskning och betonar att Almqvists androgyna figur var framför allt inspirerad av Swedenborg, och Jakob Böhme. Dessutom lyfter Holmqvist fram Balzacs två verk, *Seraphite* och *Sarrasine* (1830) som behandlar temat androgyn: ”Den himmelska androgynen är på många sätt ett okomplicerat ideal eftersom hela dess attraktionskraft bygger på en avsaknad av kroppslighet. När androgynen blir kropp blir den, precis som Persson påpekar, en källa till skam och förskräckelse.” (Holmqvist, 2017: 123)

I *Drottningens juvelsmyckes* minnesvärda scener befinner sig Adolfine i Operans romantiska byggnad som blir en metafor för alla begärs labyrint. Baletten och pantomimen som spelas av Tintomara åsyftar till en komplicerad kärleksaffär mellan Ferdinand, Adolfine, Clas Henrik och Amanda. Tintomara som inte kan besvara kärleken, och inte känner till ordet kärlek väcker oro. Så småningom utvecklas hen till en slags syndabock och betraktas både som en brottsling och ett offer. Tintomara dansar i själva verket sitt eget framtida öde i Spaderfemmascenen. (Almqvist: 1834: 84) Hon står nämligen utanför det hela och förkroppsligar både objektet och subjektet. Här kan vi införa ett begrepp som skapar förbindelsen mellan romantiken och postmodernismen.

En av postmodernismens främsta teoretiker Jacques Lacans artikel om spegel kan belysa Tintomaras utomordentliga position. Spegelstadiet och jaget och självmedvetenhetens uppkomst har beforskats av den franska psykoanalytikern. Spegeln gör objekt från subjekt enligt Lacan. Spegelstadiet är nämligen en identifikation med något yttre som möjliggör att barnet kan uppfatta sig själv som ett objekt. (Hyrén 2015:58) Spegeln som metafor är grundläggande i många litterära verk. Spegelns funktion kan spelas av en speciell karaktär som står utanför lagarna, utanför samhället och könen. Narren eller androgynen har därför alltid varit nyckelfigurer som symboliserade utanförskap, kunskap och ett speciellt fokus i konstverket. Denna hypotes återkopplas till Lacans tanke om subjektet:

Vad är jaget, om inte något som subjektet först upplever som något för honom själv främmande inom sig? Det är först i en annan, som kommit längre som är mer fullkomlig än han, som subjektet ser sig. I synnerhet ser han sig egen bild i spegeln vid en tidpunkt då han är förmögen att uppfatta den som en helhet, trots att han själv inte upplever sig som en sådan (..) (Lacan 1996b:56)

Tintomara är både ett idealistiskt jag och begärets objekt. Hon förenar längtan med jaget. Den perfekta harmonin som skapas i konsten förknippas med Tintomaras namnlösa och ofattbara karaktär. Det här 'himmelska djuret' är en förmedlande varelse mellan konst och verklighet, brott och oskyldighet, man och kvinna. Det androgynas upprörande kategori blir alltså romanens centrala tema. Spegeln som återspeglar verkligheten, förvandlas dock till en måltavla som väcker oro och aggression. Tintomaras oskyldiga och attraktiva varelse kriminaliseras, och till och med blir brottsling. En androgyn som hela tiden flyr från den manliga diskursen provocerar/ katalyserar dock brott och kärlek. Eftersom hon inte kan besvara kärleken leder de där mystiska begären till katastrofen.

Ja visst tre eller kanske fyra, fem unga karlar; – och likaså tre eller väl flera unga, söta flickor, väl uppfostrade flickor. För Polismästaren har jag ej kunnat uppgifva sådana saker; men jag tror han känner dem, och det är orsaken till hela undersökningen. Polisen synes ej tåla, att en och samma människa älskas af alla slags personer. (Almqvist 1834: 51)

Temat med könsöverskridning har analyserats ur olika litteraturvetenskapliga synvinklar som utgår från Judith Butlers grundläggande verk *Gender Trouble*. I detta sammanhang undersöker Sam Holmqvist *Drottningens juvelsmycke* ur translitterära synpunkter i sin bok. För min del vill jag närma mig det androgyna ur estetiska/psykoanalytiska synpunkter (Nietzsche, Lacan). Denna analys betraktar nämligen androgynen som spegel. Androgynen framkallar skapandets, eller kärlekens förstörande krafter och eggat karaktärerna till identitetssökande. Identiteten känner igen sig i det tragiska och rotar sig i dialogen enligt min hypotes. Den eviga dynamiken av självsökande kristalliseras i Nietzsches estetiska kategori, de apolloniska dialogerna vilka är särskilt karakteristiska i de utvalda verken. I romantiken spelar androgynen ett dekonstruerande element av meningen och identiteten som Horace Engdahl har påpekat i sin essäsamling *Den romantiska texten*:

Med Tintomara-gestalten har Almqvist funnit ett än radikalare sätt att omvälva meningens ordning. Tintomara är ingen förening av motsatser, utan ett tredje, som står utanför de kategorier som definierar samhällsrollerna (man/ kvinna, ont/ gott, komiskt/allvarligt, himmelskt/ jordiskt, natur/ kultur, herrar/ folk, djur/ människa och så vidare). (Engdahl 1986: 207)

Beröringspunkter: androgyn i romantiken och i postmodernismen

Det visar sig att androgynen symboliserar ambivalens av konsten och livet. Sanningen som förmedlas av androgynen är dels ironisk och dels tragisk. Men vad är egentligen sanningen i romantiken eller i postmodernismen? Som jag har betonat i denna analys, berör androgynens motiv flera litterära epoker, som har gemensamma estetiska inriktningar, verktyg (ironi) för identitetens skildringar. Androgynens problematik eller fenomen gestaltas av olika metaforer, samt både av romantiska och postmoderna ironin.

För det första ska jag sammanfatta hur bilden av androgynen förändrats under de olika epokerna. Vilken roll spelar den i romantiken och i postmodernismen? Jag undersöker ett mångfacetterat verk från romantiken; *Drottningens juvelsmycke* och en annan unikt strukturerad roman från postmodernismen; *Drömfakulteten*. Båda verken skildrar nämligen det androgyna; dels som en symbol för den mänskliga fullständigheten, och dels som en störande och upprörande faktor i samhällets ordning. Min analys försöker utreda hur det androgyna, och det tragiska samt dialogen förknippas med varandra. Syftet med denna översikt är att skissa upp en gemensam teoretisk ram för en framtida forskning om flera svenska litterära verk som innehåller detta tema.

Textuellt visar *Drömfakulteten* många gemensamma drag med *Drottningens juvelsmycke* som också består av episka, dramatiska och lyriska avsnitt. Ironin, blandade genrer, och berättarperspektivet är de viktigaste elementen i de utvalda verken. *Drömfakulteten* som utspelar sig i postmodernismens textuella verklighet avslöjar 1950-talets eller 60-talets USA ur ett helt radikalt feministiskt perspektiv men även ur ett postmodernistiskt perspektiv. Huvudkaraktären Valerie Solanas deltar i dialogerna med berättaren och de diskuterar

romanens stoff vilket möjliggör att huvudfiguren kan ingripa i berättandet. På det sättet skapas Valerie Solanas figur ur ett dubbelt perspektiv, dels ur det ironiska och dels ur det tragiska. Sanningen och fiktion vävs samman i en unikartad text, som är lika djärv och frimodig som det radikalt feministiska *SCUM-manifestet* (1967) som ligger till grund för romanen. Valerie Solanas *SCUM manifest* vävs in i den fiktiva biografiska texten samt kompletteras eller tolkas. Omständigheter kring manifestets utgivning är ytterst ironiska därför att texten upptäckts av den franska förläggaren Maurice Girordias som gav ut sexistiska eller åtminstone erotiska skandalromaner av Lawrence Durrell eller Henry Miller osv... (Stridsberg 2006: 231) Maurice skildras som en motsägelsefull karaktär. Å ena sidan är han en välgörare eller en räddare, någon som uppskattar Valeries texter å andra sidan är han en lömsk sexist som utnyttjar kvinnans utsatthet. Denna dubbelhet av manliga karaktärer upprepas flera gånger i *Drömfakulteten*.

Det ironiskas kategori bestämmer även Andy Warhols konstfabrik som är rik på ironiska verktyg bland annat finns det speglar överallt i Fabriken. Valeries tragiska figur blir i själva verket en spegel för den amerikanska konstvärlden. Det patriarkala samhällets kontroll skildras framförallt genom de olika elapparaterna i romanen. Elektriska stolen (som dödade Ethel Rosenberg), elchock (som användes som terapi för Marilyn Monroe eller Sylvia Plath) och elektricitet som lyser upp hela öknen, blir den förtryckande manliga diskursens metafor. El blir metafor även för kvinnors ekonomiska beroende av män. Som Rachel Adams har påpekat i sin artikel med titeln *The Ends of America, The Ends of Postmodernism* skildras det 1950-talets dvs kalla krigets verklighet på följande vägar i postmodernismen:

My argument relies on an understanding of postmodernism as the dominant form of avant-garde literary experimentalism during the Cold War, a period marked by the ascendance of transnational corporations, the upheavals of decolonization, fears of nuclear holocaust, and the partitioning of the globe into ideological spheres. The dark humor; themes of paranoia, skepticism, and conspiracy; preoccupation with close reading and textuality; and complex formal experimentation characteristic of the most canonical works of postmodern literature can be historized as a response to and reaction against what Alan Nadel has called the "containment culture" of Cold War America. (Adams 2007: 250)

Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* bearbetar även den amerikanska verkligheten från andra världskriget till 00-talet ur ett postmodernistiskt perspektiv och boken tar upp de ovannämnda teman. På sätt och vis hör romanen även till 2000-talets nya skandinaviska trender som tematiserar det biografiska, och autenticitet, och som blandar det biografiska, dokumentära med det fiktiva. *Drömfakulteten* representerar den vändpunkt som karakteriserar den nya epoken, efter postmodernismen. Historiska, juridiska teman och kulturella företeelser som hänger ihop med televisionens roll i den amerikanska verkligheten skildras ur ett utomordentligt, feministiskt och schizofrent perspektiv. Valeries osammanhängande, mardrömslika och söndersplittrade liv och författarskap återspeglas i verkets olika genrer. Valeries textuella uppror mot den amerikanska verkligheten utgör romanens viktigaste prägel. Det ikoniska skönhetsidealets Marilyn Monroes död blir en grym spegel för Valerie. Denna minnesvärda händelse diskuteras i en dialog mellan modern Dorothy och Valerie. Medan telefonsignaler blir metaforer för kommunikationsbrist blir öknen metafor för Valeries sjukdom: "Svarta ensamma telefonsignaler genom öknen. Det är den 4 augusti 1962 och det är rubriker och radiosändningar överallt: Marilyn är död. Marilyn Monroe är död på Helena Drive, Brentwood, California." (Stridsberg 2006:188). Dorothy längtar efter Vita duken och längtar efter det allmänna kvinnoidealet på 50 och 60-talet. Den traumatiserade förtryckta flickan som blir världsberömd är förebild för Dorothy som drömmer om att hennes dotter blir

president i USA. Ett traumatiserat barn har möjlighet att förvandlas till superstjärna i likhet med Monroe. Valerie vill dock inte anpassa sig alls till det patriarkala samhället som skapade dessa tragiska skönhetsideal.

Stridsbergs verk pendlar mellan postmodernismen och 2000-talets prosa som präglas av realism, det biografiska, och det autentiska. Romanen om Valerie Solanas blandar SCUM manifestets text med fiktion och andra dokumentära element eller källor. Karaktären är inte helt fiktiv, pendlar mellan fiktion och dokumentarism. Denna nya trend hör till 2000-talets tendenser. Lisbeth Larsson sammanfattar kvinnornas litterära strävanden angående självbiografi analyserar 70-talets och 80-talets feministiska uppfattning om språket och autenticitet ända till 2000-talet i artikeln *Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing* (2010). Hur kan man egentligen definiera kvinnan, eller det kvinnliga jaget efter andra världskriget i femtiotalets USA? Den radikala feministen Valerie Solanas som var författare till *SCUM manifest* berättas ur ett postmodernistiskt perspektiv i *Drömfakulteten*. Den egentliga problematiken är dock hur hennes karaktär kan berättas. Kan man skapa en identitet genom att åter/berätta ett liv? Eller ska berättaren hitta en annan väg till subjektet som bör återskapas?

Texten är rik på varierade intermediala och intertextuella element vilka är typiska för postmodernismen. Romanen är 'en litterär fantasi' som utspelas i båda fiktiva och verkliga miljöer i USA. Just som Valerie Solanas som lever i gränlandet eller skärningspunkten av mardrömmar och liv. USA:s drömvärld skildras och avslöjas ur ett ovanligt perspektiv. Romanen handlar om en inre resa i en mentalsjuk kvinnas drömmar. Det var hon som försökte mörda Andy Warhol. Konstnären som grundade och förkroppsligade popkulturen hänvisas för övrigt även i Frederic Jamesons artikel om postmodernism *The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984). Han hävdar att Andy Warhols figurer som Marilyn Monroe representerar följande kulturell patologi i stället för det modernistiska förfråmligandet:

"The great Warhol figures – Marylin herself or Edie Sedwick – the notorious cases of burnout and self-destruction of the ending 1960s, and the great dominant experiences of drugs and schizophrenia, would seem to have little enough in common any more either with the hysterics and neurotics of Freud's own day or with those canonical experiences of radical isolation and solitude, anomie, private revolt, Van Gogh-type madness, which dominated the period of high modernism. The shift in the dynamics of cultural pathology can be characterized as one in which the alienation of the subject is displaced by the fragmentation of the subject." (Jameson 1984; 1991: 14)

Denna verklighet återspeglas i Valerie Solanas mardrömsliknande hallucinationer när det gäller shopping, prostitution, samhällets beroende av ekonomi. Valeries sjukdom är en spegel för postmodernism och dess konsumtionssamhälle:

(...) det var shoppingkassar överallt i Fabriken. Andy älskade att shoppa. Han hade alltid pengar. Han badade i pengar och gräs. Shopping var en del av konsten. Det var något om gränserna mellan konst och shopping som han sysslade med. My ass, att det var konst. Killen älskade nya saker, han älskade att handla, att ha obegränsat med pengar. (Stridsberg 2006: 226)

Valeries figur påminner oss om sådana antika hjältinnor som överskrider samhällets gränser för att ställa högre moraliska krav. Å andra sidan kan hon betraktas som en narr i samhället. Hon har ju flera gånger varit inlåst på olika mentalsjukhus och just därför får hon mildare straff för mordförsöket mot Andy Warhol. Valeries rikt nyanserade karaktär består av en

ironisk clown/narr och en självmedveten feminist som väljer sig själv, som har författarambitioner och vill förverkliga sig själv genom att skriva sig själv ut ur samhället och den patriarkala ordningen. Bortom det manliga och det kvinnliga. Det är just därför hon kan känna igen sig i Warhols personlighet även om hon är starkt kritisk mot hans konst.

Andy Warhols Factory tillverkar nämligen konstverk av mänskliga öden, minnen, känslor och liv. Hans konst som försörjer sig av andra människors liv blir avslöjad av Solanas. Å ena sidan uppskattar hon Warhols omanliga varelse å andra sidan formulerar hon skarp kritik mot konsten som tematiserar och firar konsumtion och icke-konst. Andys peruk och utseende representerar den renodlade androgynen. Han är förebilden och idealet för Valerie Solanas SCUM manifest som berömmar mannen som avmanifierar sig själv. (Stridsberg: 2006: 282)

Andy står nämligen utanför sexualiteten genom att överdriva sexualiteten i konsten. Denna clownliknande konstnärlig figur är både en inspirerande och förtryckande mästare för Valerie. På sätt och vis skildras Andy Warhol som en godtycklig skapare vars konst fokuserar på konsumtionen. Att äta upp en hamburgare är en konst i sig på Fabriken. Andys Fabrik/Factory gav rum för olika trender som kunde göra vem som helst berömd för 15 minuter. Alla stjärnor får dock kastas bort när som helst. Fabrikens mörka sida hänger ju ihop med konsumtionen och med Valeries öde. Andy Warhols multiplicerade stjärnor manifesterar det postmoderna subjektet som inte finns.

Det tragiska och konsten

Det tragiska och ironiska verkar mot och påverkar varandra. Min analys utgår från Claire Colebrooks omfattande teoretiska översikt med titeln 'Irony'. Boken analyserar ironins begrepp från Sokrates till postmodernismens mest betydelsefulla teoretiker. Colebrooks undersökning inleds med den tragiska/ dramatiske ironin i Sofokles *Kung Oidipus*. Det ironiska hör till dialogen mellan Oidipus och den blinde spåmannen Teresias. Det ironiska skapar spänningen mellan verkligheten och lögnen eller skenet mellan scenen och publiken. I denna situation är ju publiken mer medveten om vem Oidipus är än Oidipus själv:

You have your eyes but see not where you are
in sin, nor where you live, nor whom you live with.
Do you know who your parents are? Unknowing
you are an enemy to kith and kin
in death, beneath the earth, and in this life." (Sophocles 1942, 128, 413-19)

Det tragiska handlar om det ändliga och det slutgiltiga. Begreppet det tragiska ska jag närma mig ur Nietzsches *Tragedins födelse* som bland annat hänvisar till Sofokles *Kung Oidipus*. Två grundläggande begrepp införs nämligen i detta omstridda verk. Det ena är det dionysiska och det andra är det apolloniska. Boken som kom ut 1873 behandlar inte bara tragedins tema utan konstverkets egenskaper och rötter. I Ola Hanssons samtida essä påpekades Nietzsches betydelse för de moderna tankarna:

Apollo är för Nietzsche den förklarande genius av principium individuationis, det vill säga av den Schopenhauerska viljan till fenomenillvaro. Allena genom honom kan befrielsen i skenvärlden ernås.

Men därbredvid finns det en annan art konst, vars symbol är Dionysos. Under Dionysoskultens mystiska jubelrop spränges personvordenhetens bojor, och vägen ligger öppen in till tingens innersta kärna och varandets moderssköte. Musiken är Dionysos' konst, i motsättningen till de apollinariska konsterna." (Hansson 1889-1890; 1997: 288)

Skenets begrepp hänger ihop med det apolloniska enligt Nietzsches teori. Androgynen som skildras oftast med spegelmetaforer, och attribut som hör till skenet, berör inte bara apolloniska kategorin utan även det ironiska. Det ironiska och det apolloniska har en betydelsefull beröringspunkt som heter skenet. Skenet är ett grundläggande element av konsten och tragedin enligt Nietzsche.

Nietzsches estetik förklarar det upprörande mötet mellan individen och konstverket vilket blir gemensamt tema av de verk som denna artikel behandlar. Nietzsche som införde två grundläggande estetiska kategorier med det apolloniska och det dionysiska använde själv ett metaforladdat, litterärt närmare lyriskt språk i sina filosofiska verk. Hans återkommande metafor för apolloniska kategorin är spegel, eller speglingar. Enligt min hypotes har androgyn alltid en spegelfunktion och hör till den apolloniska skenvärlden (genom masker, dräkter, samhällsroller) i de ovannämnda verken. Androgynen som spegel är stum och störande, men ofta är attraktiv. Androgynen i likhet med speglingar av konstverket kan leda till en djupare kunskap om identiteten och jaget. Just därför berör androgynen både det tragiska och det ironiska. Enligt Nietzsches *Tragedins födelse* förknippas med den apolloniska spegeln (Schein) med dialogen som avslöjar identitetens tragiska blindhet.

Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne in's Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, nothwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes. (Nietzsche 1878: 9)

Spegelns metaforer är vanligt förekommande både i *Drottningens juvelsmycke* och i *Drömfakulteten*. Dessa metaforer hänger oftast ihop med identiteten eller dess brist. Spegelmetaforen påminner hjälten om fullkomligheten och framkallar begäret efter fullständigheten som gömmer sig i dialogen. Spegelmetaforer leder till identitetens ifrågasättande som analyseras i dialogerna. Denna problematik rotar sig hos Sokrates och Platon. Det ironiska hos Platon hänger ihop med Eros och sanningen i *Symposium*. Dialogerna blir det grundläggande i Almqvists roman som behandlar temat skönhet och sanningen. Både Valerie Solanas och Tintomara/ Andy Warhol representerar en annan typ av skönhet eller sanning. Det handlar om något som inte är närvarande.

Here, Socratic irony is not an art of speech or dialogue, a way of playing with language in order to lead the discourse beyond fixed definitions; it is a mode of self or way of life. Socrates is enigmatic. He lives and acts, not as a person or subject with an essence and identity revealed through speech, but as a character in constant creation and formation. To love Socrates, then, not to love a fixed form but to be enamoured with a process of creativity. (Colebrook 34-35:2004)

I min analys vill jag kartlägga hur skenet skildras i samband med androgynens ironiska figur. Det visar sig att androgynen har en spegelfunktion och hör till ytan (som masker, dräkter, samhällsroller) i de ovannämnda verken. Androgynen och dialogen hör ihop och fungerar

som spegel, som reflekterar jagets sken, eller identiteten. Denna spegel är stum och störande, men ibland är den attraktiv. Speglingar av konstverket kan leda till en djupare kunskap om identiteten och jaget som ibland gör det ont. Spegeln och ytan förknippas med dialogen som leder till identitetens tragiska ofullkomlighet och blindhet. Subjektet känner igen sig i det tragiska i likhet med Sofokles Oidipus. Dialogen hör till det apolloniska enligt Nietzsche: "Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus." (Nietzsche 1878:9)

Dialogen har en ironisk roll i *Drömfakulteten*. Det ironiska osäkra berättarjaget ställer frågor till huvudkaraktären i stället för att ta ansvaret och berätta det tragiska livet av Valerie Solanas. Berättaren destabiliserar sin egen position/ identitet men skapar en intim dialog med huvudgestalten. Den andra faktorn som skapar en ironisk distans är du-tilltalet i berättelsen i vilken verklighetsfragment, scener, tystnader, traumatiserade minnen flimrar förbi. Bekännelsen, den kronologiska berättelsen om livet är definitivt omöjligt för den inte kan återge sanningen av den traumatiserade individen. Dialogen förblir den enda möjligheten att närma sig det fragmenterade jaget. Denna verklighet är den känsligaste förmimmelsen av postmodernism i Stridsbergs roman: "Du har alltid varit så rädd för att Louis ska dyka upp på gatan, att du inte skulle känna igen honom. Därför tar du inte upp män i gula Fordar och sällan blonda män och aldrig män som kallar sig för Louis." (Stridsberg 2006: 164)

Almqvists och Stridsbergs dialoger har helt annorlunda funktioner än i ett drama. De har dock mycket att göra med det apolloniska, och drömmarna. I de två romanerna förekommer dialoger som inte bara avbryter berättelsen, destabiliserar berättarens roll och förstärker dramatiska drag av handlingen utan också fokuserar på androgynen och spänningen omkring henne eller honom. I *Drottningens juvelsmycke* talas mycket om Tintomaras identitet framförallt i dialogerna särskilt i avsnittet som handlar om kirurgerna. I *Drömfakulteten* utspelas dialoger även mellan berättaren och huvudkaraktären. Almqvists och Stridsbergs dialoger belyser en viktig beröringspunkt mellan romantiken och postmodernismen. Båda verk består av olika typer av texter, och genrer inom romanen vilket var typiskt för bägge epoker. Att använda dialoger i episka verk betonar något dramatiskt omkring karaktärerna. Lennart Pagrot analyserade den romantiska ironins funktion i Almqvists verk och påpekade i sin artikel att:

... som en slags kinesiska askar, skapas en ironisk dubbelbelysning av stoffet, som gör läsaren osäker om var författaren själv står, om vilka värderingar och faktiska upplysningar, som bör tagas för gott, och vilka värderingar och faktiska upplysningar, som bör tagas för gott, och vilka som är satiriskt menade. Det undflyende, tvetydiga draget i Almqvists författarpersonlighet har dragit honom till den romantiska ironin och dess lek med speglar, masker och utklädsel av olika slag. (Pagrot 1962: 165)

En liknande problematik skildras i *Drömfakulteten* framför allt i dialogerna mellan Berättaren och Valerie. Huvudkaraktären utnyttjar sin ironiska position och berättaren låter henne ingripa i berättelsen. Den ironiska utgångspunkten är att Valerie är död och att hennes liv ska återberättas. Det börjar med en intervju med Dorothy, Valeries mor, som förnekar att Valerie var galen eller mentalsjuk. Hon påstår att hon var ett geni. Dorothy betraktar Valerie inte alls ur en ironisk synpunkt utan ur en tragisk synvinkel. Valeries dialoger med Dorothy är dock nästan alltid ironiska. Den upprepande frågan i romanen är hur livet kan berättas? Dialogerna inbäddas i en relativt kronologisk berättelse. Berättelsen är dock fragmenterad och avbryts av lyriska eller dialogiska delar.

I *Drömfakulteten* spelar Andy Warhol en annan androgyns roll. Warhols karaktär både inspirerar och förtrycker Valeries skapande energi. Å ena sidan bekräftar han henne och ger möjlighet och filmroller å andra sidan utnyttjar han kvinnans utsatthet. Han försöker göra konst av Valeries trauma genom att spela in hennes bekännelse medan Valeries paranoia förstärks av de tidigare traumatiserande upplevelsorna. Just denna inspelning och dess parodi ska leda till det tragiska slutet.

I romanen skildras ett viktigt interkulturellt möte mellan Valerie och Andy Warhol. Dialogerna handlar om sexualitetens kritik. I denna fråga är de absolut överens. Andy citerar Valeries *SCUM manifest* och uppskattar dess frimodiga språk och humor. Andys auktoritet blir dock destabiliserad till slut. Valerie vill avslöja Fabrikens narcissiska, grymma, ironiska atmosfär där alla avgudar Andy som egentligen saknar talang enligt Valerie. Hans vampyriska teknik blir avslöjad av Solanas, men Andys blinda anhängare vill stöta ut den nya favoriten. Morrissey är särskilt svartsjuk och irriterad på henne. Det är därför han börjar mobba och förnedra Valerie: ”*Du är ingen kvinna Valerie. Du är en sjukdom.*”

Morrisseys upprepande ignorerande, förnedrande språk leder till det tragiska slutet. Vid ett annat möte börjar gänget mobba Valerie offentligt. Hon kan inte försvara sig själv längre när de återberättar Valeries bekännelse om barndomens traumatiska upplevelse. Den ironiska likgiltigheten provocerar det tragiska. Att vara upprepad och härmad utgör romanens vändpunkt där det ironiska förknippas med det tragiska:

Valerie: Det där är mina ord.

Viva: Du var skitäcklig redan som liten, Valerie. Karlarna ville knulla med dig för att du var så äcklig redan när du var sju. Inte undra på att du är lesbisk.” (Stridsberg 2006: 316)

Både den asexuella Tintomargestalten och den prostituerade Valerie Solanas representerar det androgyna i två olika epoker. Att leva utanför samhällets lagar kan innebära utanförskapet ur könsens eller lagarnas synpunkt. Ur könsens perspektiv är det androgyna en motbjudande och destruerande eller tvärtom en lockande och attraktiv figur.

I *Drömfakulteten* upprepas samma triangel i de mänskliga relationerna; barn/ androgyn – kvinna/mamma – man/pappa: Cosmo – Robert Brush och –Valerie, Silky Boy – Valerie – Mister Biondi, och mamma Dorothy – Red Moran– Valerie. Doktor Ruth Cooper– Sjukhuset– Valerie. Andy– Warhol– Morrissey– Valerie. Alla dessa förhållanden består av en man/ eller manlig karaktär och en kvinna samt en asexuell/ bisexuell människa, som inte bara står utanför ordningen, utan som stör/ destabiliserar ordningen, och som återspeglar identitetens oändlighet. Utanförskapet av det androgyna kan delvis förklaras med narrens utanförskap. Åsa Mälhammars bok utreder utanförskapets och narrens begrepp i Almqvists *Drottningens juvelsmycke* och i Hjalmar Bergmans *Clownen Jac*. Mälhammar hänvisar bland annat till Mihail Bachtins teori: ”Historiskt, menar Bachtin, är det frågan om ett återupprättande av antikens offentlighet i bilden av människan, och det parodiska skrattet blir ett särskilt „modus” för denna externalisering av henne.” (Mälhammar 2009:21)

Mälhammar undersöker narrens figur som är berättigad till att avslöja samhällets osanningar utan straff och konsekvenser. Utanförskapets perspektiv representeras av clownens karaktär som ska underhålla publiken. Denna roll representeras av Tintomaras figur i *Drottningens juvelsmycke*.

I detta sammanhang kan vi se att det androgynas perspektiv avslöjar livets maskerad, och samhällets orättvisa även i *Drömfakulteten*. Valerias ställning påpekar 50-talets maktutövande i USA vilket drabbade främst kvinnorna. *Drömfakulteten* hänvisar till flera viktiga händelser och verk inom feminismens historia som skildras genom olika mosaikbitar: „I. Metafor. Sexualpolitisk retorik. Allvarligt misstag. NOW hade sina rötter i den amerikanska medelklassen och i det fruktansvärt tråkiga årtiondet som kallas för femtiotalet.” (Stridsberg 2006: 289)

När allt kommer omkring sprider Valerie hat och väcker oro, eller framkallar kärlek. Stridsberg skildrar dock mycket empatiskt denna extremt traumatiserade kvinna som drabbats av så många orättvisor, brist och nöd som trots allt vill etablera sig i kulturen. Den hemlösa Valerie söker egentligen hemvist i konsten, i Andy Warhols Fabrik. Denna emotionella dubbelhet skildras även i textens pendelrörelse mellan de dramatiska och de episka/prosalyriska avsnitten. Fullständighetens ideal söndersplittras efter att Valeria har lämnat Cosmo i Maryland. Cosmogirl är en befriande androgynsk kärlek för Valerie som så småningom förlorar intresset för sexualitet.

Från Almqvists *Drottningens juvelsmycke* till Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* skildras det främmande i en androgyn. Både Tintomaras platoniska figur, och Valerie Solanas framkallar tragiska händelser. Det tragiska väcker empati medan det olyckliga väcker förakt. Stridsberg skildrar en fiktiv figur som har sina rötter i den verkliga radikala feministen, författaren till *SCUM manifest*.

Valeries fiktiva identitet skapas i den ironiska/ tragiska dialogen mellan berättaren och karaktären. På det sättet visar dessa dialoger gemensamma drag med den antika grekiska tragedin. Huvudkaraktärens tragiska figur skapas i dialoger hos t.ex. psykiatern som försöker analysera patientens barndom men misslyckas eftersom Valerie förnekar betydelsen av barndomen trots att hon själv har studerat psykologi. Valeries uppror mot den manliga diskursen formuleras radikalt i *SCUM manifest* som ofta citeras i berättandet eller dialogen. Mötets motiv upprepas flera gånger i romanen. Den ena parten är en prostituerad, mentalsjuk, högutbildad och begåvad kvinna och den andra parten är den välutbildade, empatiska, men inte alls avståndstagande berättaren/ sjuksköterskan/ läkaren. Dialogerna överskrider och bryter ner romanens gränser i likhet med *Drottningens juvelsmycke*.

Det androgyna som är en metafor för den mänskliga helheten kan innebära ett möte mellan två personer som känner igen sig i varandras ögon. Eftersom androgynen representerar helheten står hen utanför mötet och framkallar konflikterna. Hon kan varken besvara frågan vad kärleken betyder eller besvara kärleken. Hennes sång manifesterar den androgyna tillvaron. Hen väcker kärlek och svartsjuka vilket leder till katastrofen. Tintomaras spegelfunktion skildras ur olika perspektiv i romanen, bland annat i följande dikt:

Mig finner ingen,
Ingen jag finner.
Alm, hägg och hassel blomstra för vind –
Jag ler åt alla,
Alla åt mig le. (Almqvist 1834: 2000: 171)

Å ena sidan uppvisar androgynen flera paralleller med narren å andra sidan fungerar den som syndabock. Den dolda, gömda instansen som representeras av denna figur, är längtan efter helheten, och längtans omöjlighet. Det androgyna är ju störande eftersom det påminner människan om längtans omöjlighet vilket leder till att androgynen betraktas som en

syndabock. Det tragiska slutet förknippas med utanförskapet, och förnekandet av naturens och samhällets ordning.

Valeria Solanas *SCUM manifest* avslöjar och ifrågasätter det patriarkala samhällets kontroll över kvinnorna. Valerie hånar alltid „Daddys girl” dvs. de anpassande anständiga men osjälvständiga och beroende kvinnorna som förstärker den manliga diskursen, och inte vill ifrågasätta ordningen. Manifestets vulgära och grova språk spränger dock ordningens struktur och kvinnornas plats i begärets system. Valerie Solanas angriper inte bara vetenskapen, psykoanalysen och ordningen utan även de manliga och kvinnliga rollerna. Identitet och roller konfronteras i det androgynas spegel. Den skildrade amerikanska historiens mening blir den manliga diskursens mening:

Den där Johnny Carsonshowen du lurade på mig Andy där du satt och målade naglarna och kallade dig Miss Warhola, den gick åt helvete för mig. Jag kom dit för att berätta om manifestet. Det var starka strålkastare och elaka skratt ur publiken. Den där Carson var en dödsmaskin under tv-pudret och tv-arbetarna flabbade åt mig. Sedan klippte de bort mig, programmet sändes aldrig. Jag är glad att jag vägrade använda deras äckliga tv-puder. Allt det där programmet går ut på är att olika manliga låtsaskonstnärer och manliga plagierare får komma dit och ljuga om sina arbeten. (Stridsberg 2006: 315)

Konstverkets sanning blir dock det androgynas sanning. Sanningen som finns mellan rader. Den riktiga androgynen är i själva verket Andy Warhol som berömmar Valeries kritik om sexualiteten.

Det androgynas funktion skildras som en spegel, eller som vita duken, eller fotot som dekonstruerar stabiliteten av åskådaren, läsaren, och avslöjar en ideologi, den patriarkala diskursen som man hör till. Valerie destabiliserar auktoriteten av en berömd konstnär som betar sig som en vampyr. Andy Warhols smeknamn var ju Drella av Dracula och Cinderella. Warhols figur representerar både det tragiska och det ironiska. Det avgörande mötet mellan Andy och Valerie leder till bägge tvås tragedi.

S. Erfarenheterna dokumenterades inte, de uttraderades, förintades. Hennes signatur utplånades, hennes idéer uppslukades av en konstfabrik. Förlust av namn. Av minne. Förlust av allt. Andys samlade verk: Smärta. Albino. Dracula. Proteser. Människoexperiment. Manipulationer. Massaker. (Stridsberg 2006: 291)

Det frånvarande och närvarande destabiliseras i dialogerna. Den euforiska enheten med flickvännen Cosmo flimrar förbi i många scener. Harmonin mellan drömmen och verkligheten, livet och konsten återskapas i *Drömfakultetens* avslutning när Cosmo läser upp från *SCUM manifest*, och Valerie lyssnar till. Det tragiska ödet får ett kathartiskt slut genom konstens befriande kraft. Harmonin av det androgyna förverkligas i denna relation mellan författaren och den förstående läsaren.

Livet i det här samhället är i bästa fall skittråkigt och ingen aspekt av det är överhuvudtaget relevant för kvinnor. För civiliserade, ansvarstagande, spänningssökande kvinnor återstår bara att störta regeringen, eliminera det ekonomiska systemet, införa total automatisering och förstöra det manliga könet. (Stridsberg 2006: 356)

Androgynen i skärningspunkten av det ironiska och det tragiska

Det visar sig att androgynen är en förmedlande figur mellan ironin och tragedin. I de undersökta texterna har vi funnit att dialogerna spelar grundläggande roll i båda verken. Dialogen skapar en bro mellan det tragiska och det ironiska och mellan det fiktiva och det autentiska. Det tragiska handlar om längtan efter självförståelse eller en obönhörlig utredning av jaget/ identiteten. Detta begär tematiserats i alla de tre undersökta verken i likhet med Sofokles *Kung Oidipus*. I detta drama skildras sfinxen som representerar gränsöverskridningen i samhället. Sfinxen är i själva verket en androgyn som förtrycker samhället genom att ta makt över identiteten.

Oidipus vill utreda vem som är ansvarig för pesten som härjar i Theben. Därefter blir han mer och mer nyfiken på sig själv. Hans fråga omformuleras och riktar mot sig själv: Vem är jag egentligen? Men för att kunna uthärda sanningen behöver han det apolloniska som ger struktur till det rus som hör till den dionysiska. Dessa kategorier hör till den undersökta androgyna karaktären som Tintomara och Valerie Solanas eller Andy Warhol. Det apolloniska hör till drömmen:

Silvermolnen flyttar sig som skuggor i taket. Det är svårt att avgöra om det är ballonger eller kuddar av silver eller om det är flytande speglar som har rymt från domstolens damtoaletter. Det är en dagdröm som pågår vid sidan om alla andra dagdrömmar, ett spegelland utanför tiden och det är bara svarta hål omkring dig som öppnar sig i marmorgolvet och hundratusen silverperuker störtande från himlen. (Stridsberg 2006: 33)

Det dionysiska hör dock till ruset, dansen, musiken och vansinnet. Warhols apolloniska sida innebär att han målar, filmar, skapar konst, och Valerie representerar det dionysiska genom att överskrida språkets och samhällets normer. Detta möte skulle ha varit fruktbart om Andy hade tagit hänsyn till Valeries sjukdom och utsatthet. Andy lovar generöst allt vad Valerie önskar. Den dramatiska vändpunkten av romanen utgörs av den där scenen när Valerie ignoreras och mobbas av Andys gäng. Att hennes tragiska bekännelse blir ironins måltavla. Det tragiska kan inte dekonstrueras av det ironiska.

Valerie Solanas kämpar och formulerar en ny samhällsordning i det ironiska *SCUM manifestet*. Hennes personliga tragedi tar upp det kvinnliga subjektets problematik. Valerie står dock utanför alla feministiska rörelser och hon befinner sig utanför lagarna i likhet med Tintomara som begår olika brott utan att vara medveten om samhällets ordning:

Det här är inte en värld som jag vill leva i. Marilyn Monroe. Sylvia Plath. Askungen. Att ligga mördad och våldtagen på stranden. Jag sprang med döende djur i mina armar genom öknerna hem till Dorothy. Jag väntade på att djuret skulle bestämma sig för liv eller död. Ibland bestämde det död, ibland liv. (Stridsberg 2006: 72)

Subjektet och identiteten som ifrågasätts av berättandet återställs av det tragiska och dess apolloniska karaktär. Drömmarna hör till det apolloniska enligt Nietzsche. Dialogerna motverkar dock berättandet. Subjektet och identiteten de/stabiliseras i det tragiska. Valerie, Tintomara är figurer som dels representerar det kvinnliga, dels det androgyna som clown, eller narr. En stabil identitet kan varken skapas i Almqvists eller i Stridsbergs roman. Dessa två verk som blandar romanens genre med dramatik strävar efter det tragiskas och det ironiskas estetik. Stridsbergs postmoderna roman bygger på den romantiska textens

labyrintiska, fragmentariska estetik. Subjektet eller identiteten blir nog denna söknings viktigaste mål. Vem är Valerie? Vem är Tintomara?

”Vita duken” är en återkommande metafor för spegeln i *Drömfakulteten*. Det ideella jaget återspeglas av androgynen och förmedlas av konstnärer, filmstjärnor som Marilyn Monroe. Medan Tintomaras identitet aldrig klargörs, skildras Valeries inre kaos som en orsak till tragedin. Tintomaras död och dess omständigheter hör snarare till det ironiska.

Den tragiska dialogen skildras oftast som en grym situation som avslöjar sanningen om identiteten vilket gör ont. Dialoger påverkar bägge parter och kan uppfattas som samverkan. I romantiken och postmodernismen destabiliserar/ ifrågasätter dialogen båda parter position och identitet. Som Lennart Pagrot har påpekat i sin artikel om ironin: ”Man erinras här om att ironin för Schlegel alltid har både en negativ och en positiv effekt: mötet mellan idealet och verkligheten orsakar ett tillintetgörande men också en pånyttfödelse.” (Pagrot 1962: 144)

Det tragiska och ironiska skapar en dynamisk växelverkan i båda texter. De ironiska texternas oändliga strömningar i *Drömfakulteten* avbryts av tragiska dialoger mellan en frånvarande mamma och en ensam hemlös student, och en bortlämnad dotter. En dotter som lämnats och utsatts för en mörk pappa som hon alltid drömmer om. Traumats händelse och återberättelse skildras av metaforer som öken, stjärnor, rosor, och natt men framförallt av upprepningar som inte kan gripa traumat. Traumat är i själva verket otillgängligt i likhet med identiteten av Valerie eller Tintomara. (”Kampen mot kategorierna och kunskapen är Tintomaras dramatiska tema.” (Engdahl, 1986: 208.) Traumat står vid gränsen mellan tid och tidlöshet och påverkar och förändrar språket. Valeries unika och provocerande språk rotar sig i traumats öken: „Och tiden går så långsamt i öknen. Barndomen är en evighet av bländande brinnande sländor som rasslar genom träden och lastbilar som passerar i horisonten, på avstånd ökenhundarnas klaganden.” (Stridsberg 2006:47)

När allt kommer omkring handlar romanen om en svårt traumatiserad kvinnas uppror mot det ironiska, och den ironiska konsten som hör till vampyren dvs Andy Warhol. Valerias tragiska skildring riktar sig till/ strävar efter autenticitet genom de dokumentära elementen och det personliga tilltalet. Drömmarnas och dialogernas filmsekvenser destabiliseras av det autentiska och det personliga. *Drömfakulteten* betonar den ideologiska kopplingen mellan elektriska stolen och chockterapi. Elektriciteten blir inte bara utvecklingens metafor, som lyser upp öknen, utan den blir sexualitetens och maktens symbol. Frederic Jameson skriver också om den elektriska stolens bild i postmodernismens estetik:

Although this kind of death of the world of appearance becomes thematized in certain of Warhol's pieces, most notably the traffic accidents or the electric chair series, this is not, I think, the matter of content any longer but of some more fundamental mutation both in the object world itself – now become a set of text or simulacra- and in the disposition of the subject. (Jameson: 1984; 1991:9)

Dessutom är elektriciteten symbol för det patriarkala samhällets kontrollsystem som belönar och straffar i *Drömfakulteten* USA. Kvinnornas historia och frånvaro, eller feminismens historiska vändpunkter om rösträtt, abort och 50-talets traumatiserade kvinnoideal, superstjärnor skildras i de associativa textsekvenserna som utgör romanens lyriska avsnitt.

Det direkta tilltalet i berättandet skapar ett ironiskt spel mellan berättaren och huvudfiguren. Detta tilltal möjliggör en empatisk skildring av traumat, och traumatiska händelser. Berättaren

och huvudfigurens kärleksfulla och intima relation återplacerar det personliga och det autentiska i texten.

Den konstnärliga styrkan av de två analyserade texterna består i den estetiska dubbelheten av det ironiska och det tragiska. Denna motsägelsefulla relation mellan det ironiska och det tragiska gestaltas i androgyens figur. Tintomara och Valerie hör dels till drömmarnas och konstens värld dels till sfären utanför samhället, utanför lagarna.

Avslutningsvis kan vi konstatera att mordet eller mordförsöket i bägge romaner skildrar konflikten mellan konstens ironiska oändlighet och livets slutgiltiga tragiska. Det visar sig att Andy Warhols konst föregick ironins närvaro på sociala medier som avgudar individen. Alla kan vara superstjärna för ett par minuter. Identiteten kan dock fångas eller gripas i det tragiska som utgör nollpunkten av ironins pendelrörelse.

Det visar sig att androgynens karaktärer berör både ironins och det tragiskas olika uppfattningar. Denna unika och utomordentliga gestalt kan nämligen representera den paradoxala relationen mellan det ironiska och det tragiska. Dessutom berör androgynen två helt olika epoker som hänger ihop genom ironins begrepp. Det tragiskas analys av Nietzsches kategorier belyser skenets och dialogens förbindelse med androgynens masker, och dess tragiska egenskaper. När allt kommer omkring, har vi funnit att androgynen innebär det paradoxala samspelet av det ironiska och det tragiska i de undersökta karaktärerna. Det kathartiska i *Drömfakulteten* är mötet mellan Valerie och Cosmo i konstverkets eviga oändlighet så att de förvandlas till karaktärer i romanen. Konstens evighet förkroppsligas både i Tintomaras figur och i Cosmos och Valeries kärlek. Det oändliga och det ändliga möts i det androgyna. Den tragiska hjälten är blind för sitt eget öde medan den ironiska hjälten är medveten om sin egen blindhet och utsatthet. Valeries sjukdom innebär denna dubbelhet. Solanas ifrågasätter och destabiliserar verkligheten av den amerikanska patriarkala världen medan hon försöker etablera sig i just denna verklighet. Det är helt omöjligt men ändå gör hon det. Det ironiska är hela tiden beredd på att missa sanningen medan det tragiska är blind men tvungen att se sanningen. Denna dubbelhet skildras i Valeries och Tintomaras karaktärer som representerar sanningen av konsten och individens kluvenhet i motsats till samhällets eller maktens förväntningar.

Konsten, som både är ironisk och tragisk, kan gripa livets fullständighet i likhet med androgynen. Sanningen om identiteten rotar sig i dialogen. Dialogen som öppnar livet till identitetens oändlighet blir grundläggande i båda romaner. Dialogformen och den episka formen hör ihop i båda verken just som det ironiska och det tragiska. Avslutningsvis är det kathartiska slutet som leder till sanningen, som står i skärningspunkten av det ironiska och det tragiska.

Referenser

Adams, Rachel: *The Ends of America, The Ends of Postmodernism*, IN: Twentieth-Century Literature TCL Vol. 53, No.3, After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction (Fall, 2007,) pp. 248-272) <https://doi.org/10.1215/0041462X-2007-4002>

- Almqvist C.L.J: *Samlade verk. 6. Drottningens juvelsmycke*, 1834
<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/AlmqvistCJL/titlar/SamladeVerk6/sida/V/etext>
- Colebrook, Claire: *Irony*, Routledge, 2004
- Jameson Frederic: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984) IN: *Postmodernism, or , The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University, Durham, 1991. 1-54. <https://doi.org/10.1215/9780822378419-002>
- Johns, Marylin E.: *Almqvist's Novel „The Queen's Jewelpiece' and Friedrich Schlegel's Concept of the Novel*, Monatshefte Sommer, 1980. Vol.72. No 2. (Summer) 135- 148.
- Hansson Ola: Friedrich Nietzsche (1889-1890) IN: *Lyrik och essäer*, Svenska Klassiker, Atlantis, 1997
- Holmqvist Sam: *Transformationer 1800-talets svenska translitteratur genom Lasse Maja, C.L. J. Almqvist och Aurora Ljunstedt*, Makadam, 2017
- Hyérén, Johan: *Lacan subjektsteori& etik*, 2015, Statsvetenskaplig tidskrift.org, Nummer 1/2015
- Engdahl, Horace: *Den ironiska mytens sång* In: *Den romantiska texten*. Stockholm, Bonniers, 1986
- Lacan, Jacques: “Neurotikerns personliga myt”, i *Écrits: Spegelstadiet och andra skrifter*. Borås: Natur och Kultur 1996b.
- Mälhammar Åsa: *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman & Lars Forsell*, Nordic Academic Press, 2009
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie Oder Griechentum und Pessimismus* 1878
<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT-9>
- Pagrot, Lennart: *Almqvist och den romantiska ironien*, In: *Samlaren Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*. 135-A 83. Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1962
- Symposium of Platon University of Berkley and Los Angeles, 1985.
- Stridsberg, Sara: *Drömfakulteten*, Albert Bonniers Förlag, 2006
- Ström, Eva: *Edith Södergran*, Natur och Kultur, Stockholm 1994, 2003

