

Ingrid Linnea Hatten

"Jag hade alltid en känsla av att jag befann mig i någon annans dröm"

– Intertekst og motspråk i Sara Stridsbergs
Darling River

Masteroppgave i nordisk litteratur

Veileder: Anders Skare Malvik

Mai 2021

Ingrid Linnea Hatten

"Jag hade alltid en känsla av att jag befann mig i någon annans dröm"

– Intertekst og motspråk i Sara Stridsbergs *Darling River*

Masteroppgave i nordisk litteratur
Veileder: Anders Skare Malvik
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

I denne oppgaven gjør jeg en lesning av Sara Stridsbergs *Darling River: Doloresvariationer* fra 2010, med den hensikt å se på samfunnskritikken og den feministiske kritikken som kan leses ut fra romanen. Oppgaven tar utgangspunkt i at kritikken kommer til syne i hvordan interteksten til Vladimir Nabokovs roman *Lolita* fra 1955, brukes for å skape et motspråk til *Lolita*, og til diskursen som *Lolita* er produsert ut fra. Denne diskursen betegner jeg som “den mannlige diskursen”. I oppgaven gjør jeg fire lesninger av kvinneskikkelsene vi møter i *Darling River*, som betegnes som “Doloresvariationer”. Oppgaven tematiserer litteraturens samfunnskritiske potensial, og viser hvordan Stridsberg i *Darling River* sprenger den mannlige diskursen. Den viser også hvordan Stridsberg skaper en ny diskurs som problematiserer den mannlige diskursen og hvordan den reduserer unge kvinner til begjærsobjekter.

Abstract

This thesis is based on my analysis of Sara Stridsberg’s 2010 novel *Darling River: Doloresvariationer*. The analysis is centred around the novel’s notions of social commentary and feminist criticism. Moreover, the thesis is overall centred around how the criticism in Stridsberg’s work comes to light through intertextual references to Vladimir Nabokov’s 1955 novel *Lolita*, and moreover, how this challenges *Lolita* and the discourse through which Nabokov’s novel was created. I refer to this discourse as “the male discourse”. Throughout the thesis, I conduct four readings of the female characters within *Darling River*, who are referred to as “variations of Dolores”. The thesis thematises literature’s potential as a vessel for social commentary and criticism, and demonstrates how Stridsberg shatters the male discourse in *Darling River*. Furthermore, it also demonstrates how Stridsberg creates a new discourse wherein the male discourse and its objectification of young women is seen as problematic.

Forord

Nå er jeg endelig ferdig med min masteroppgave i nordisk litteratur. Det har vært en spennende, lærerik og utfordrende reise.

Det er mange som har bidratt positivt til denne prosessen. Jeg vil først og fremst takke min veileder Anders Skare Malvik. Takk for gode refleksjoner, inspirerende veiledningstimer og grundige tilbakemeldinger.

Jeg vil takke min venninne Inger som har lest oppgaven. Takk for alle de fine samtalene vi har hatt om litteratur, kjønn, språk og makt. Takk for latteren, gleden og det gode vennskapet.

Jeg vil også takke mine foreldre og min samboer. Takk for at dere alltid har så stor tro på meg.

Til slutt vil jeg takke mine fantastiske kolleger i Jentevakta. Arbeidet dere gjør inspirerer meg til å fortsette å snakke høyt om undertrykkende samfunnsstrukturer, psykisk helse og interseksjonell feminisme.

Trondheim, mai 2021

Ingrid Linnea Hatten

Innholdsfortegnelse

1.0 Introduksjon	1
1.1 Romanens oppbygning	1
1.2 Romanens univers.....	2
1.3 Bakgrunn for prosjektet	2
1.4 Prosjektet	3
1.5 Sara Stridsberg.....	3
1.6 Tidligere forskning	4
1.7 Metode, teori og disposisjon.....	5
2.0 Intertekstualitet, diskurs og motspråk	7
2.1 Intertekstualitet	7
2.2 Diskurs.....	9
2.3 <i>Lolita</i> - begjær, overgrep og makt	11
2.4 Intertekstuell lesning.....	14
2.5 Språklig frigjøring	18
3.0 Darling River (Lo)	21
3.1 Engel og monster	21
3.1.1 Sykdommen	23
3.1.2 Selvmotsigelsen	25
3.2 Den mannlige diskursen	27
3.2.1 Faren til Lo	27
3.2.2 Den russiske legen	28
3.2.3 Mennene ved Darling River.....	29
3.2.4 Los respons	30
3.3 Språk, subjektivering og makt	31
3.3.1 Excitable speech	32
3.3.2 Subjektivering av <i>Lolita</i>	34
3.3.3 Subjektivering av Lo.....	35
4.0 ur moderkartan	37
4.1 Hva er en kvinne?	37
4.1.1 Biologi	39
4.1.2 Levd erfaring	40
4.2 Demonstrasjonen	41
4.3 Aborten	43

4.4 Frigjøringsprosjektet.....	44
5.0 Den dödask bok	47
5.1 Kampen om kroppen.....	47
5.2 Fremmedgjøring av kroppen.....	49
5.2.1 The Social Constitution of the Body	50
5.2.2 The male gaze	51
5.2.3 Fremmedgjøring i Lolita.....	52
5.2.4 Fremmedgjøring i Dolores.....	53
5.3 Det kroppslige og groteske	55
5.4 Melankolien i Dolores	56
5.4.1 Svart sol	57
5.5 Kvinnen i tale.....	61
6.0 Jardin des Plantes	63
6.1 Lolita.....	63
6.2 Killed into art.....	67
6.3 Sivilisasjonskritikk	70
6.3.1 Økofeminisme.....	70
6.3.2 Natur, hunndyr og undertrykkelse	71
7.0 Avslutning	75
7.1 Samfunnskritisk litteratur	76
Litteratur	81

1.0 Introduksjon

Jag kan fortfarande inte begripa att skönlitteraturen verkligen är fri – och att den inte är förbjuden överallt. Den har en enormt stark kraft. Romanen är som en hemlig vätska som strömmar genom läsaren. Du blir anspråkstagen fysiskt på ett sätt som egentligen inte kan återges. Det handlar om en särskild sorts oberäknelig kunskap. (Stridsberg sitert i Björkman, 2015)

Slik uttalte forfatter Sara Stridsberg seg om skjønnlitteraturens enorme kraft til å påvirke, da hun ble intervjuet i Tidsskriftet Horisont av Peter Björkman. I denne uttalelsen tematiserer hun en rekke refleksjoner som jeg ønsker å bygge videre på i min lesning av hennes roman *Darling River* (2018)¹. Hvordan kan litteratur påvirke samfunnet ved å utfordre vår forståelse av verden? Hvilket samfunnskritisk potensial har litteratur?

1.1 Romanens oppbygning

I *Darling River* tar Stridsberg utgangspunkt i den kjente romankarakteren Lolita, fra Vladimir Nabokovs roman *Lolita* fra 1955². Vi møter fire kvinneskikkelser som alle er variasjoner av Lolita. De betegnes som «Doloresvariationer»³. Doloresvariasjonene har hver sine kapitler: «Darling River (Lo)», «ur moderkartan», «Den dödass bok» og «Jardin des plantes», som er sortert inn i overordnede deler: «Ödet», «Tiden», «Spegeln», «Sjukdomen» og «Ensamheten». Mellom hver overordnet del er det innskutte kapitler kalt «ENCYKLOPEDI». Disse delene fungerer som leksikon der motiver og ord blir forklart. Romanen har ikke noe overordnet plot, tidsperspektiv eller fokalisering, den endrer seg hele tiden. Den inneholder tilbakeblikk, drømmer og erindringer. Fortellingene til doloresvariasjonene er selvstendige, men flettes også inn i hverandre.

¹ *Darling River* ble opprinnelig utgitt i 2010. I denne oppgaven bruker jeg en utgave fra 2018.

² I denne oppgaven bruker jeg en versjon av *Lolita* fra 1998.

³ Lolitas egentlige navn er “Dolores Haze” (Nabokov, 1998).

1.2 Romanens univers

Den første kvinneskikkelsen vi møter i *Darling River*, er det forvokste barnet Lo, som kjører rundt i en gammel bil sammen med faren sin. Lo har sex med fremmede menn hun møter ved en elv som hun kaller «Darling River». Den neste fortellingen omhandler Dolores Schiller, som er på vei til et sykehus i Alaska. På sykehuset føder hun et barn som dør, senere dør hun selv. I den tredje fortellingen møter vi en navnløs mor som har forlatt alt. Hun kjører rundt på landeveien og oppsøker nye steder og hendelser. Den siste fortellingen omhandler en ape og en vitenskapsmann som holder apen fanget i et bur. Alle fortellingene kan leses som intertekst til Nabokovs *Lolita*. Kvinneskikkelsene i *Darling River* deler en felles mørk skjebne, og denne skjebnen kan leses som Nabokovs Lolitas mørke skjebne, men kan også leses som en kritikk av hvordan det er å være kvinne i et mannsdominert samfunn. Sara Stridsberg er kjent for å skrive om tema knyttet til kjønn, kropp og makt, som alle er sentrale tema i *Darling River*. Det er en roman som beskriver kroppslige opplevelser, hendelser og kroppslig forfall på en brutal, direkte og insisterende måte. Temaene og de inngående beskrivelsene setter opp en tydelig kontrast til det poetiske og vakre språket i romanen. Denne kontrasten ønsker jeg å ta tak i. Jeg vil se nærmere på hvordan språket i *Darling River* brukes for å utøve en samfunnskritikk, og for å vise fram den problematiske relasjonen i *Lolita*. I motsetning til språket i Nabokovs *Lolita*, som brukes for å skjule den problematiske relasjonen.

1.3 Bakgrunn for prosjektet

Da jeg var 17 leste jeg Vladimir Nabokovs mesterverk *Lolita* for første gang. Jeg ble dratt inn i en verden av ulovlig begjær, tabu, poetisk språk og estetikk. Å lese *Lolita* var noe som virkelig traff meg, og min interesse for litteratur begynte å vokse. Fem år senere studerte jeg bachelor i nordisk språk og litteratur og reiste til Århus i Danmark for å studere dansk språk og litteratur på et sommerkurs. Der ble jeg anbefalt å lese *Darling River* av en svensk student. Å lese Sara Stridsberg endret hvordan jeg siden har lest og forstått litteratur. Møtet med *Darling River* og Stridsberg var litteratur som samfunnskritikk, litteratur som politikk og litteratur og språk som makt. Litteraturen til Stridsberg setter spor, og åpner opp for tanker og refleksjon hos leseren. Litteraturkritiker Marta Norheim konstaterer at *Darling River* er en roman som ikke slipper deg når du er ferdig med siste side (2019), og dette mener jeg er en

viktig betraktning. *Darling River* gjør noe med leseren, den bidrar til å utfordre leserens virkelighetsforståelse. Min interesse for samfunnskritisk litteratur har vokst fram på lik linje med et samfunnsengasjement og feministisk engasjement. To år senere, i et teorifag på master i nordisk litteratur, ble jeg introdusert for Stridsbergs *Drömfakulteten*, som igjen viste hvordan hennes genialitet og slagkraftige språk tematiserer samfunnets skyggesider på en poetisk og uredde måte. Det har fascinert meg hvordan Stridsberg skriver om det aller styggeste, på den aller fineste måten.

1.4 Prosjektet

Utgangspunktet for min lesning av *Darling River* er å se på hvordan romanen kan leses feministisk og samfunnskritisk. Min lesning fokuserer på at denne kritikken kommer til syne gjennom hvordan interteksten brukes for å skape et motspråk. Derfor har jeg lagt stor vekt på intertekstualiteten til Vladimir Nabokovs *Lolita*, fordi romanen inviterer oss til å tematisere interteksten, ved at undertittelen er «Doloresvariationer». I oppgaven vil jeg analysere de fire kvinneskikkelsene hver for seg, for å se hver kvinneskikkelse i et ulikt teoretisk perspektiv. Dette er fordi den feministiske kritikken og samfunnskritikken kommer til syne på ulike måter. De fire kvinneskikkelsene i *Darling River* kan alle leses som representanter for en kvinnes situasjon og skjebne i et mannsdominert samfunn. Jeg vil se hvordan en kan lese Vladimir Nabokov som representant for noe større, for den mannlige diskursen⁴, og hvordan Stridsberg gjennom *Darling River* etablerer et motspråk mot Nabokov og mot diskursen som *Lolita* er produsert ut fra. Jeg vil se nærmere på hvordan framskrivingen av Doloresvariasjonene kan fungere som et motspråk og en feministisk talehandling.

1.5 Sara Stridsberg

Sara Stridsberg er forfatter, oversetter og dramatiker. Hun er utdannet jurist, og bruker ofte elementer fra jussen i sin litteratur. I 1999 skrev hun avhandlingen «Juristutbildningen ur ett genusperspektiv» sammen med Jenny Westerstrand. Litteraturkritiker Margunn Vikingstad understreker at noe av det sterkeste ved Stridsbergs litteratur, bortsett fra den store estetiske egenverdien i prosaen, er skriftens «juridiske omsorg og kamp for det utsette mennesket»

⁴ Når jeg skriver om «den mannlige diskursen», viser jeg til den diskursen som reduserer kvinner til begjærsobjekt og idealiserer det barnlige.

(2018). Stridsberg debuterte som skjønnlitterær forfatter i 2004 med romanen *Happy Sally*. Romanen tar utgangspunkt i en historisk skikkelse, den svenske langdistansesvømmeren Sally Viola Bauer, som var den første fra Skandinavia som svømte over den engelske kanal. Å ta utgangspunkt i historiske skikkelser, steder eller hendelser, har vært gjeldende i hele forfatterskapet til Stridsberg. Romanen *Drömfakulteten* (2006) tar utgangspunkt i den amerikanske feministen og forfatteren Valerie Solanas. For *Drömfakulteten* mottok hun i 2007 Nordisk råds litteraturpris. I *Beckomberga: Ode til min familj* (2014), utspiller handlingen seg på mentalsykehuset Beckomberga i Stockholm. I *Kärlekens Antarktisk* (2018) tar hun utgangspunkt i Catrine da Costa-mordet.

Stridsbergs skrivestil kjennetegnes ved at den er eksperimentell. Hun overskrider sjangre, bryter med konvensjonelle skiller mellom forfatter og forteller og blander fakta og fiksjon. Margunn Vikingstad omtaler Stridsbergs prosa som en utforskelse av mulige måter å være i verden på. Med sin originale skrivestil og feministiske perspektiver, har Stridsberg utmerket seg som en av de viktigste forfatterne i Skandinavia. Vikingstad poengterer at litteraturen til Stridsberg har en frigjørende kraft. At med sin «særegne og beint fram vakre prosa og med sine mørke, men på same tid humane, vagt surrealistiske og tidlause skildringer av menneskets nattsider» (2018) skriver Stridsberg i sin litteratur fram en maktkritikk. Stridsberg forklarer i et intervju med Arbeiderbladet at hun oppfatter verden som en løgn der vi alle har «kommit överens om att det här är vackert, det här är högt, det här är lågt, det här är kärlek, det här är förfall» (Stridsberg sitert i Swedenmark, 2017). Med sin litteratur ønsker hun å «skriva ihop de där sakerna. Horor och konungar, änglar och galningar. Att vägra erkänna uppdelningen» (Stridsberg sitert i Swedenmark, 2017). Stridsbergs litteratur problematiserer ofte den senkapitalistiske verden, og hvordan vi mennesker er fremmedgjort fra oss selv og verden.

1.6 Tidligere forskning

Det som finnes av tidligere forskning på *Darling River*, er noen vitenskapelige artikler og studentoppgaver. Av de som har skrevet vitenskapelige artikler, har Amelie Björck skrevet to. I «Metaforer og metarialiseringar. Om apor hos Vladimir Nabokov och Sara Stridsberg» (2013) tar hun for seg maktstrukturer mellom mennesker og dyr og mellom menn og kvinner. Hun ser på samspillet mellom metaforer og materie, og hvordan de er skrevet i litterære

tekster. Hun viser hvordan apemetaforene i Nabokovs *Lolita* gjenspeiler dyret i mennesker, som Stridsberg skriver fram som et ekte dyr. Björck har også skrevet «Ansikte mot ansikte - Om etiske kortslutningar i mötet mellan människor och apor - och om skönlitterära motarbeten» (2013). I denne artikkelen tar hun for seg den hierarkiske dualismen mellom mennesker og dyr, som har en negativ differensiering, grunnet oppblomstringen av menneskelig sivilisasjon. Hun ser på hvordan litteratur kan bidra til «denaturisering» av denne mekanismen. Hun tar for seg fem svenske etterkrigsromaner fra perspektivene «møteetikk» og «dyrediskurs», og viser hvordan litteratur trekker oppmerksomhet mot hvordan mennesker blokkerer det etiske ansvaret når det kommer til dyr. En annen vitenskapelig artikkel om *Darling River* er «Les Variations Dolores - 2010-2016» (2017) av Yannicke Chupin. Chupin ser på tre omskrivninger av Nabokovs *Lolita*, som alle er feministiske og politiske. I masteroppgaven «Litteraturens politikk eller politikken litteratur? En lesning av Sara Stridsbergs *Darling River*» (2017) undersøker Karoline Askheim det politiske potensialet i romanen. Diskusjonen baserer seg på politikk som noe som er romlig konstruert og konstruerende, og følger tre romlige motiver i romanen. I masteroppgaven «Jag är rädd att jag har jord i min mun - En ekofeministisk läsning av Sara Stridsbergs *Darling River*» (2018) utfører Kaneli Johansson en økofeministisk lesning for å synliggjøre maktstrukturene mellom mennesker og dyr, og ser på naturen som et selvstendig og sentralt element i romanen. Det min analyse av *Darling River* vil legge til den eksisterende forskningen, er et blick på språket, og hvordan språket i sammenheng med intertekstualiteten, kan skape et motspråk til Nabokov og den mannlige diskursen. Fokuset er på kjønn i likhet med mange av de eksisterende lesningene, men denne oppgaven fokuserer på hvordan romanen kan leses samfunnskritisk ut fra motspråket.

1.7 Metode, teori og disposisjon

Darling River har ikke en tradisjonell kronologisk oppbygging, og preges av Stridsbergs eksperimentelle skrivestil. Romanen holder tidvis et raskt tempo, og forflytter seg brått mellom steder, hendelser, personer og tidsperspektiver. Den tar seg også god tid til dypdykk i beskrivelser av hendelser og erindringer. Fokaliseringen endrer seg og det varierer hvordan de ulike fortellingene er fortalt. Jeg har valgt å la teorien komme inn fortløpende i lesningen av de fire kvinneskikkelsene, for å se de ulike kvinneskikkelsene i ulike teoretiske perspektiv. Før jeg går inn i analysen av kvinneskikkelsene, jeg vil legge til grunn intertekstualiteten,

som fungerer som en ramme for lesningen. Jeg har valgt å bruke Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin og Michel Foucault som teoretisk grunnlag for intertekst og diskurs. I kapittelet om Lo, den første kvinneskikkelsen, vil jeg bruke Gilbert og Gubars *The madwoman in the attic* (1979), for å vise hvordan de litterære karakterene er skrevet fram⁵, subjektivert og skrevet inn i en diskurs. For å se nærmere på hvordan framskrivningen av Lo kan fungere som et motspråk, vil jeg bruke Judith Butlers *Excitable speech* (1997), som tar for seg hatytringers ødeleggende kraft. I det neste kapittelet, kapittel 4, vil jeg ta for meg den navnløse morens frigjøringsprosjekt og bruke Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn* (2000)⁶ og Toril Mois *Hva er en kvinne* (1998), for å vise hvordan romanen problematiserer hva en kvinne er og hvem som skal bestemme dette. I kapittel 5, om Dolores Schiller, vil jeg ta for meg *Den litterære kroppen* (2004) av Unni Langås og se nærmere på hvordan de intense og inngående kroppslige beskrivelsene fungerer i *Darling River*. Jeg vil også se på melankolien i Dolores i lys av Kristevas *Svart sol* (1994)⁷, samt hvordan Dolores er fremmedgjort fra seg selv og virkeligheten. For å se på hvordan Dolores kropp fremmedgjøres vil jeg trekke inn doktorgradsavhandlingen «The Social Constitution of the Body: Bodily Alienation and Bodily Integrity» (2016) av Celine Leboeuf, som undersøker kroppslig fremmedgjøring med fokus på kjønn og rase. I det siste kapittelet, om apen og vitenskapsmannen, vil jeg igjen trekke inn *The madwoman in the attic*, for å vise hvordan en kan trekke linjer mellom framskrivningen av apen og hvordan Nabokovs *Lolita* drepes inn i kunsten. Jeg vil også trekke inn Shelly B. Ortners artikkel «Is female to Male as Nature is to Culture?» (1972) for å vise hvordan romanen ikke bare kan leses som en feministisk kritikk, men også som en sivilisasjonskritikk, ut fra et økofeministisk perspektiv.

⁵ Når jeg bruker betegnelsen “skrive fram” viser jeg til: 1. Subjektiveringen av en romankarakter. 2. Hvordan det å skrive fram en spesiell type, i motsetning til å skrive *om* en spesiell type, er å videreføre eller skape den spesielle typen. Når jeg skriver om framskrivning i *Darling River*, viser jeg til subjektiveringen av doloresvariasjonene. Når jeg skriver om framskrivning i *Lolita*, viser jeg til hvordan *Lolita* subjektiveres til et objekt og hvordan subjektiveringen er å videreføre en bestemt type.

⁶ *Det annet kjønn* ble opprinnelig utgitt i 1949.

⁷ *Svart sol* ble opprinnelig utgitt i 1987.

2.0 Intertekstualitet, diskurs og motspråk

Flere av Sara Stridsbergs romaner har referanser til andre verk. Hun tar ofte utgangspunkt i historiske skikkelser, og skriver hybrider av fiksjon og fakta. Dette betegner hun selv som «litterære fantasier». Siden tittelen i *Darling River* inneholder ordet «Doloresvariationer» åpner romanen selv opp for å tematisere intertekstualiteten. I *Darling River* tar Stridsberg utgangspunkt i romankarakteren Dolores Haze, fra Vladimir Nabokovs roman *Lolita* (1955). Ved å ta tak i interteksten, etablerer Stridsberg det jeg leser som et motspråk, men hva er et motspråk? I artikkelen «Att sätta sig själv på spel. Om språk och motspråk i pedagogisk praktik» (Växjö universitet, 2008)⁸, blir det forklart at motspråk er et språk som «inte stämmer överens med den föreställning man redan har. Det är ett språk som kan ge en spegling av det egna jaget när individen får möjlighet att se sig själv i ett socialt sammanhang» (Växjö universitet, 2008). For å kunne tenke nytt, må noe støte mot vår oppfatning av verden og våre etablerte forestillinger. Det som kan utfordre vår oppfatning av verden, er et motspråk, et språk som utfordrer oss og som påvirker oss til å tenke nytt. I min lesning av *Darling River* er fokuset på at motspråket kommer til syne i intertekstualiteten.

2.1 Intertekstualitet

Begrepet *intertekstualitet* ble først brukt av Julia Kristeva på 1960-tallet. Kristeva baserte konseptet på Mikhail Bakhtins idéer om «dialogisme». Det som danner grunnlaget for dialogisme er at alle tekster kommuniserer med hverandre (Kristeva, 1986, s. 36). I motsetning til strukturalismen, tar Bakhtins språkfilosofi utgangspunkt i ytringen, ikke i setningen. En ytring er aldri isolert, den vil alltid inngå i en dialog. På denne måten kan en si at alle tekster på en eller annen måte bygger på andre tekster, ved bruk av ord, strukturer eller referanser. I forordet til *Latter og dialog: utvalgte tekster* blir det forklart hvordan dette prinsippet kan forstås som en kritikk av Ferdinand de Saussures språkfilosofi, som baserer seg på interaksjonen mellom «langue» og «parole». Kritikken forklares ved å se på hvordan strukturalistisk litteraturvitenskap er en forlengelse av lingvistikken inn i litteraturvitenskapen, mens Bakhtins dialogisme er en forlengelse av litteraturvitenskapen inn i lingvistikken (Bakhtin, 2003, s. 12).

⁸ Artikkelen omhandler Birgitta E. Gustafssons doktorgradsavhandling med samme navn.

Begrepet «dialog» innebærer at det alltid er en gjensidig relasjon mellom stemmer. Stemmene er aldri upersonlige, de er et språklig subjekt, som i tillegg har en åndelig instans. I Bakhtins lesning av Fjodor Dostojevskij⁹ er stemmene autonome bærere av sin egen oppfatning av verden. Denne tankegangen viser igjen kontrasten til strukturalismen, som ønsket å fjerne den menneskelige dimensjonen fra forskningen på tekst. For strukturalistene er forfatteren død, som Roland Barthes erklærer i essayet «Forfatterens død»¹⁰. Bakhtin hevder motsetningsvis at forfatteren fører en aktiv dialog med stemmene i romanen (Bakhtin, 2003 s. 8). På denne måten kan en se på Bakhtins språkforståelse som en viktig inngang til en større forståelse av den store diskursen der skjønnlitteraturen, massemediene, reklamene, de politiske slagordene og den offentlige debatten alle inngår som stemmer (Bakhtin, 2003, s. 13). Bakhtin mente at dialogismen ikke kun er gjeldende i litteratur, men at alle former for ytringer er påvirket av andre ytringer. Denne påvirkningen gjelder ifølge Bakhtin ikke bare tidligere ytringer, men også kommende ytringer, som alle er påvirket og produsert av den tiden og det samfunnet de eksisterer i (Bakhtin, 2003, s. 14).

Julia Kristeva mener det er Bakhtins forståelse av «the word as a minimal structural unit» (1986, s. 37), som danner grunnlaget for hvordan tekster er i dialog med hverandre og med diskurser i samfunnet. Derfor mener Kristeva på lik linje med Bakhtin at alle tekster vil bli påvirket av en annen tekst eller diskurs. I «Word, Dialogue and Novel»¹¹ definerer Kristeva intertekstualitet som «a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double» (Kristeva, 1986, s. 37). Altså at en kan se på alle ord som en sammensetning av sitater, som alle vil bygge på og videreføre tidligere sitater. Kristeva forstår alle tekster som bærer av en dobbelhet, dette kaller hun «poetic language» (1986, s. 40). Tekstene er doble i den forstand at de består av en vertikal og en horisontal dimensjon. Den horisontale dimensjonen er forholdet mellom forfatter og leser, og springer ut fra den strukturalistiske forståelsen av tekst som budskap: «the word in the text belongs to both writing subject and addressee» (Kristeva, 1986, 36). Den vertikale delen tar for seg forholdet

⁹ I *Problems of Dostoevsky's Poetics* argumenterer Bakhtin for at Dostojevskijs verk ikke kan leses med et monologisk perspektiv fordi det vil være en mangelfull lesning. Opprinnelig utgitt i 1929.

¹⁰ I «Forfatterens død» argumenterer Barthes for verkets autonomi. Han mener at en ikke kan lese verk i lys av forfatterens liv eller intensjoner, fordi det vil begrense forståelsen av verket (Barthes, 2017, s. 521). Opprinnelig utgitt i 1967.

¹¹ «Word dialogue and novel» ble opprinnelig utgitt i 1966.

mellom tekst og kontekst: «the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus» (Kristeva, 1986, 36-37). Denne delen tar utgangspunkt i Bakhtins forståelse av språket som bestemt av et sosialt og kulturelt system. Språket er aldri vårt, det er aldri isolert, men tilhører alltid strukturer som gir språket mening.

Ifølge Kristeva er det alltid andre ord i et ord, og andre tekster i en tekst. Dette kaller hun for «ambivalence». Denne ambivalensen mener hun «situates the text within history and society, which are then seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by rewriting them» (Kristeva, 1986, s. 36). På denne måten er det å skrive, alltid å omskrive noe annet. Kristeva klassifiserer på bakgrunn av Bakhtins teori, ord inn i tre kategorier: det direkte ordet, det objektorienterte ordet og det ambivalente ordet. Det ambivalente ordet inneholder to tegnsystemer, ved at forfatteren kan bruke en annens ord, sitat eller tekst for å gi ordet ny mening, samtidig som det beholder den meningen det allerede har. Kristeva deler opp det ambivalente ordet i tre kategorier. Den første kategorien er hvordan forfatteren benytter en annens ord. Den andre kategorien er hvordan forfatteren benytter en annens ord for å presentere en motsatt betydning av det som er blitt skrevet tidligere. Den tredje kategorien er hvordan forfatteren inkluderer den andres diskurs aktivt (Kristeva, 1986, s. 43-44).

2.2 Diskurs

For å se nærmere på hva en diskurs er, vil jeg videre ta for meg Michel Foucaults forståelse av diskursbegrepet. Knut Ove Eliassen skriver i *Foucaults begreper* (2016):

«diskurs» betegner «de historisk spesifikke, men anonyme ordningene av talen som forut for enhver «utsigelse» (*énonciation*) allerede i *forveien fordobler den*. I kraft av denne virtuelle fordoblingen er diskursen premisset for at «språk» blir til «tale» (*parole*). (s. 53)

For at ord skal få mening, må de kunne gjenkjennes, og de gjenkjennes ved å bli plassert og gjentatt innenfor bestemte rammeverk. Innenfor disse rammeverkene blir det bestemt hvordan vi forstår og bruker ord og uttrykk om et gitt saksforhold. Eliassen fastslår at diskurs «betegner den historiske organiseringen av et gitt *vitenfelt*» (Eliassen, 2016, s. 53). Denne vitenen som diskursen artikulere og akkumulerer finnes ikke kun i lærebøker eller avhandlinger, men finnes i «mangfoldet av praksiser og institusjoner» (Eliassen, 2016, s. 53).

Det er ikke snakk om viten kun som et kunnskapsteoretisk objekt, eller som en gitt forståelseshorison. Det er snakk om viten som artikulert kunnskap, og diskurs blir dermed en betegnelse på en orden som kan «identifiseres som en følge av de prosedyrene som generer og stikker ut rammene for artikuleringen av viten» (Eliassen, 2016, s. 53). Det som kjennetegner en diskurs, er at den definerer og viderefører de pragmatiske funksjonene som ligger til grunn for en historisk artikulering av viten. Diskurser er dermed en rekke utsagn som gjentatte ganger er blitt ytret i en gitt kontekst og som gjennom et rammeverk har blitt gitt en bestemt forståelse. Dette forklarer Eliassen som den prosessen som gjør at språk blir til tale.

Diskursene i samfunnet er bærere, skapere og givere av makt, som også kan utelukke og begrense makt. Foucault forklarer i *Diskursen orden* (1999)¹² at diskurser ikke kun er det vi kjemper med eller via, men også det vi kjemper om, som er makten (Foucault, 1999, s. 10). Gjennom en rekke prosedyrer kontrolleres og begrenses diskurser. Som eksempel på dette viser Foucault blant annet til kommentaren. Ved siden av diskursene som er skapende og grunnleggende, finnes diskursene som gjentar, fortolker og kommenterer. Ved å kommentere en tekst, i form av en sekundærttekst, kan det skapes nye diskurser om primærttekstens skjulte mening, status og maktposisjon (Foucault, 1999, s. 15-16). Ved å kommentere en tekst kan en si det som ikke står eksplisitt i teksten, men som likevel har blitt sagt i teksten, gjennom diskursen som teksten springer ut fra.

Forståelsen av tekst som i dialog med andre tekster og som utsagn i en diskurs, fungerer som et fundament i min lesning av *Darling River*. Min lesning tar utgangspunkt i at språket er iboende makt og diskurser og språk som bestemt av konvensjoner. At språket i seg selv, bestemmes av kulturelle og sosiale strukturer. Vi mennesker eier aldri språket, det er aldri isolert. Slik er tekster i dialog med hverandre og med diskurser i samfunnet. På denne måten kan litteratur være ytringer som springer ut fra, gjenspeiler, kommenterer og bestemmer virkeligheten. Litteratur kan gi makt, frata makt og videreføre makt. Litteraturen har makt til å subjektivere, objektivisere, undertrykke og bekrefte. Som Foucault forklarer begrenses og kontrolleres diskurser av blant annet kommentarer. Sekundærttekster kan skape nye diskurser ved å kommentere det som sies diskursivt i primærtteksten. *Darling River* er en metaroman, som vil si at den inkluderer Nabokovs roman *Lolita* aktivt, ved at den gjentatte ganger ser på

¹² *Diskursens orden* var opprinnelig Foucaults tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970.

sin egen intertekst. På denne måten kan en legge til grunn at Både Nabokovs *Lolita* og Stridsbergs *Darling River* er ytringer som inngår som stemmer i den store diskursen, og at disse ytringene er produsert av den tiden og kulturen de ble produsert i. Ved å lese *Darling River* intertekstuelt, kan vi se hvordan den gjør nettopp dette: den kommenterer det som ikke eksplisitt sies i *Lolita*, men som likevel står der diskursivt.

Kristevas underkategorier av det ambivalente ordet brukes aktivt i interteksten i *Darling River*. I framskrivningen av Doloresvariasjonene brukes Nabokovs ord og språk for å skrive fram en ny mening, samtidig som den eksisterende meningen er til stede. Vi møter de samme maktstrukturene som i *Lolita*, men maktstrukturene kommer til uttrykk på en annen måte. De kommer til uttrykk av andre øyne, tanker og meninger. Den andre kategorien av det ambivalente ordet kan pekes på som hvordan de samme ordene brukes for å vise frem skyggesidene av relasjonen, hvor vi får en motsatt betydning av det som skjer i *Lolita*. Den tredje kategorien ser vi i hvordan den overordnede diskursen alltid er til stede. Med utgangspunkt i Kristeva og Bakhtins forståelse av tekster og ord som i dialog med hverandre, er Nabokovs roman en dialogisk ytring som tar opp en kulturell diskurs der unge jenter gjøres til begjærsobjekter. Ved å aktivt forholde seg til interteksten kan Stridsbergs tekst komme til syne som en kritikk, ikke bare av maktstrukturene i Nabokovs roman, men også som en kritikk av diskursen som Nabokovs roman står i dialog med og er et resultat av. Derfor er intertekstualiteten så viktig i min analyse, interteksten danner grunnlaget for presentasjonen og kritikken av denne diskursen. Derfor vil jeg videre introdusere Nabokovs roman *Lolita*. Hva den handler om, hvordan den er blitt mottatt og hvilke elementer fra romanen jeg ønsker å ta med meg videre i oppgaven.

2.3 *Lolita* - begjær, overgrep og makt

Lolita er et bekjennesskrift, en fengselsroman, en reiseskildring, en kriminalroman og en dagbokroman. Den har et etterord av forfatteren og et forord av en fiktiv utgiver, men det er den middelaldrende mannen Humbert Humbert som har fortellerstemmen. Humbert veksler mellom å fortelle sin historie i førsteperson og i tredjeperson. Alle disse dimensjonene åpner opp for å sette spørsmålsteget rundt hvem som egentlig er forteller, hvem som er utgiver og hvem som kan holdes ansvarlig for det som står skrevet. Dette poengterer Hans H. Skei i etterordet til *Lolita* (1998, s. 320). Humbert skriver sin historie i fengsel, mens han venter på

en rettssak for et drap han har begått. Han forteller om sin relasjon til stedatteren Dolores som han kaller «Lo» og «Lolita». Han har et seksuelt begjær for Lolita, som han prøver å fremstille som altopplukende kjærlighet (1998, s. 319). Tidlig i romanen blir vi introdusert for Humberts begjær for unge piker, som han kaller «smånymfer»:

Mellom aldersgrensene ni og fjorten forekommer det unge piker som overfor enkelte forheksede vandrere på jorden, dobbelt så gamle som dem eller eldre, røper sin sanne natur. Den er ikke menneskelig, men 'nymfisk' (dvs. demonisk)" og at det som kjennetegner de demoniske nymfene er dødbringende ynde, den flyktige, omskiftelige, sjelerystende, lumske sjarm. (Nabokov, 1998, s. 17)

Humbert beskriver smånymfene som ikke-menneskelige og demoniske. Han har en oppfatning av at han er et offer for dem, og at han ikke kan fri seg fra begjæret. Humbert forteller om hvordan han later som han leser en bok i parken, for å få kikke på småfymnene mens de leker. Han forteller også hvordan han «fra min balkong fikk se et opplyst vindu på den andre siden av gaten, der en smånymfe tilsynelatende holdt på å kle av seg foran et hjelpsomt speil» (Nabokov, 1998, s. 22). Humbert begynner fortellingen med å fortelle om sin første forelskelse i barndommen, da han møtte den unge piken *Annabel* på sommerferie ved den franske riviera. Annabel døde ikke lenge etter av tyfus og siden har Humbert vært besatt av unge jenter. I en by i New England møter Humbert en ny ung jente han blir besatt av, Lolita. Han gifter seg med moren hennes for å være nær henne. Moren dør som følge av sjokk av å ha lest dagboken til Humbert. Hun løper ut av huset og blir påkjørt av en bil. Etter morens død reiser Lolita og Humbert rundt i en bil i USA.

Lolita portretteres som en pen, flørtende, ofte uberegnelig ung jente. Hun beskrives av Humbert som en «fortryllende, dunarmet pike på tolv» (Nabokov, 1998, s. 77). Humbert har et tydelig begjær for Lolita, og utvikler et slags kjæresteforhold til henne, som i realiteten er en overgrepsrelasjon. Han er besatt av Lolita, og bruker ord som bekrefter et eierskap over henne: «LOLITA, MITT LIVS LYS, MINE LENDERS FLAMME. Min synd, min sjel. Lolli-ta: tungespissen tripper tre trinn nedover ganen for til slutt på det tredje å tromme mot fortennene. Lo. Li. Ta.» (Nabokov, 1998, s. 11). Lolita skrives frem gjennom beskrivelser av sitt utseende og sin barnlighet:

Min hule hånd var ennå elfenbensfull av Lolita - full av følelsen av hennes barnlig innbuende rygg, av den elfenbensglatte glidende kjenslen av hud under tynn sommerkjole, som jeg hadde strøket opp og ned, opp og ned, mens jeg holdt om henne. (Nabokov, 1998, s. 67)

Måten Humbert beskriver Lolita på, er svært seksualiserende og objektiviserende.

Beskrivelsene av Lolitas kropp, er erotiske beskrivelser av en barnekropp, hun er bare tolv år. Humbert omtaler seg selv som en «barne-elsker» og forteller at han har gjort sine erfaringer i livet og dermed funnet måter han kan tilfredsstille begjæret for barn: «Med øynene hadde jeg eid smånymfer med prikkete kjoler i parkene, og jeg hadde lurt med forsiktig og dyrisk inn i det varmeste og mest stappfulle hjørnet av en buss med skolebarn som hang i stroppene» (Nabokov, 1998, s. 57). Humberts skildringer av Lolita kan leses som et uttrykk for en erotisk besettelse av et barn. Gjennom Humberts øyne skrives Lolita fram som et begjærsobjekt som er til kun for å tilfredsstille han. Det blir flere ganger konstatert at det er en kjærlighetsrelasjon, men skyggesidene viser at det er en overgrepssrelasjon, incest og pedofili.

Lolita kom først ut på Olympia Press i Paris. Romanen ble skrevet i USA, men det var ikke mulig å finne et forlag som ville gi den ut i USA. Bokens handling, det seksuelle forholdet mellom en middelaldrende mann og hans stedatter på tolv år, førte til at det ble reist anklager om pornografi og obscenitet. Ifølge Hans H. Skei er det ingen passasjer i *Lolita* som kan regnes som pornografiske, men at den har sterkt erotiske scener. Han konstaterer at:

hvis leseren ikke lar seg forføre av språket og den utspekulerte bekjennelsesstilen, beskriver romanen faktisk et helt ut umulig forhold der seksuelle tjenester fra en mindreårig er gjenstand for forhandlinger og overlegninger, og blir betalt med smågaver og mange løfter, eller de sikres gjennom trusler og tvang. (Nabokov, 1998, s. 319)

Skei vektlegger at det i ettertid er blitt lagt alt for mye vekt på selve det straffbare forholdet i *Lolita*, men at romanen er mye mer enn det. Han understreker at Lolita er en «utrolig rik, mangefasettert roman der stadig nye sider ved teksten åpner seg for leseren» (Nabokov, 1998, s. 319). Det poetiske språket, den utspekulerte måten å fortelle om en overgrepssrelasjon, de objektiviserende og seksualiserende beskrivelsene av en barnekropp, er elementene fra *Lolita* jeg ønsker å ta med meg videre i oppgaven.

Romanen *Lolita* har en overordnet motsetning, der det estetiske møter mangelen på moral. Nabokov mente selv at *Lolita* ikke hadde moral, og at det ville være dumt å lete etter en. Det han var fornøyd med, var de estetiske kvalitetene som gjorde romanen til et kunstverk. Ifølge Herner Sæverot er ikke *Lolita* en umoralsk eller ikke-pedagogisk roman, han mener at den i stor grad er det motsatte. Dette forklarer han ved å understreke at den kan ha moralske innvirkninger på leseren. I boken *Nabokov, moral og pedagogikk* (2011) forklarer han hvordan Nabokov prøvde å vri seg unna spørsmålet om moral knyttet til romanen, men at Nabokovs fremstilling av mangel på moral kun var ironisk. Han forklarer hvordan Nabokov har fastslått at moral er iboende i ethvert kunstverk, og at god kunst opplyser leseren på en spesiell måte. Dette forklarer han ved at Nabokov bruker ordene «moralen på slep», som vil si at moralen ikke finnes i kunsten, men i leseren (Sæverot, 2011, s. 26). Tanken om at romanen kan ha moralske innvirkninger finner vi også i *Den siste elsker* (1959) av Lionel Trilling, som mener at dobbeltheten i romanen gjør leseren usikker og evner å slå bein under leseren. Dette gjør at leseren tvinges til å «finne en ny grunn å stå på, innta en ny holdning, finne nye utgangspunkter og bevege seg videre» (Trilling, 1959, s. 37). Han understreker at *Lolita* ikke gir noen anledning til å stoppe opp og slå røtter. Forfatter og litteraturkritiker Erling Christie skrev i en anmeldelse i Arbeiderbladet at *Lolita* er «en av de vakreste, en av de mest lysende kjærlighetsskildringer i moderne litteratur» (1959). Det er altså store splittelser i hvordan *Lolita* er blitt forstått og mottatt. Noen ønsker kun å fokusere på de litterære og estetiske kvalitetene, og mener at bokens handling og moralske forargelser er blitt tillagt for mye fokus. Noen mener at incesten og pedofilien i relasjonen mellom en jente på tolv og hennes stefar, er en vakker kjærlighetsskildring. Noen mener at romanen er moralsk fordi den får leseren til å reflektere rundt moralske spørsmål. Noen legger vekt på at det poetiske språket i *Lolita* har evne til å skjule og legge lokk på det som faktisk skjer på handlingsnivået; at Humbert bestikker og tvinger *Lolita* til å utføre seksuelle handlinger.

2.4 Intertekstuell lesning

«Är alla män pedofiler? Eller, för att könsneutralisera frågan: är alla vuxna pedofiler?» problematiserer Aase Berg (2010) i en omtale av *Darling River*. Det umiddelbare svaret er nei, men om vi ser litt nærmere så finner vi unge modeller i vanlige reklame, som er seksualiserte og objektiviserte. Vi finner pornografi med sterkt fokus på det barnlige og

uskyldige¹³. Vi finner seksualiserte klesplagg for unge jenter. Vi finner kvinner som ikke fjerner kroppshår og dermed mottar dødstrusler. Vi finner unge kvinner i populærkulturen som reduseres til begjærsobjekter, skjult i estetikk og poesi, som *Lolita* er et eksempel på. Berg foreslår at det ikke finnes noen viktigere feministisk oppgave enn å undersøke hvordan begjærets blikk skaper makt i vår kultur, og at dette blikket faktisk har makt til å ødelegge et menneske (2010). Min lesning av *Darling River* tar utgangspunkt i at romanen prøver å vise fram de ødeleggende strukturene i *Lolita*.

Ved å lese Sara Stridsbergs *Darling River* intertekstuellet ser vi skyggesidene av relasjonen mellom Nabokovs *Lolita* og stefaren Humbert Humbert, der relasjonen blir skrevet fram gjennom overgrep, incest, pedofili, undertrykkelse og maktmisbruk. Stridsbergs kvinneskikkelser er videreføringen av – og kontrasten til *Lolita*. De bærer et tydelig preg av konsekvensene av en problematisk relasjon, og har et vanskelig forhold til seg selv. Den første kvinneskikkelsen vi møter, Lo, er ung men samtidig aldrende: «Jag är elva år. Jag är tolv år. Jag är tretton år. Min kropp förändras, jag får ankudun under armarna och mellan benen och mina kinder blir kvissliga och onormalt bleka» (Stridsberg, 2018, s. 21). I Lo ser vi hvordan begjæret etter det barnlige, og det problematiske ved dette, kommer til uttrykk. I motsetning til *Lolita* som blir sett kun gjennom stefarens øyne, ser Lo seg selv: «Jag såg på mitt ansikte i backspegeln. Jag såg mina blyertsgrå ögon och de värkande bruna framtänderna som med tiden kommit att likna bränt socker» (Stridsberg, 2018, s. 77).

I *Darling River* kan interteksten til *Lolita* leses i alle kvinneskikkelsene, men mest eksplisitt i Lo, som forteller at hun «letar efter en bok som handlar om mig. Jag letar efter hemliga budskap i de gamla volymerna» (Stridsberg, 2018, s. 85). Lo leter etter seg selv i de gamle bøkene på biblioteket, og på denne måten tematiserer romanen seg selv som en intertekst. De gamle bøkene kan leses som Nabokovs *Lolita*, men også som diskursen *Lolita* er produsert av og står i dialog med. Diskursen som gjør en ung jentes kropp til et begjærsobjekt, der en ung jente subjektiveres som et objekt. Dette er diskursen som Lo og *Lolita* er fanget i, diskursen de aldri kommer ut av, som gjør at kvinneskikkelsene i *Darling River* ikke takler sin egen aldring. Diskursen som forteller kvinner at for å bli begjært, så må de ha en barnekropp. Denne diskursen springer ikke bare ut av Nabokovs roman, men av kulturen og sivilisasjonen

¹³ Et av de mest søkte ordene innen pornografi de 10 siste årene, er ordet «teen». Dette viser artikkelen “Teen”: Why Has This Porn Category Topped The Charts For 6+ Years?” (Fight the new drug, 2019) som sammenligner statistikk publisert av en verdenskjent pornonettside.

som den er produsert av og skrevet inn i. Interteksten i *Darling River* kobler på denne måten ikke bare de fire kvinneskikkelsene til *Lolita*, men også *Darling River* og *Lolita* til en større diskurs: diskursen der kvinner objektiviseres. Slik kan *Darling River* leses som ikke bare en kritikk av *Lolita*, men også som kritikk av diskursen og kulturen *Lolita* er produsert ut fra. På denne måten legger jeg til grunn at romanen i seg selv, som en litterær ytring og som en stemme som inngår i en diskurs, er en feministisk talehandling. Den tar i bruk språket og makten som ligger i språket. Den tar i bruk den aktuelle diskursen, for så å snu den på hodet, sprengte den, og for å vise fram alt det problematiske: undertrykkelsen, lidelsen, volden, objektivisering. Slik skapes det en ny diskurs, som kritiserer hvordan kvinner reduseres til begjærsobjekter.

Som jeg forklarte tidligere er *Darling River* en metaroman, det er en roman som ser på seg selv og på sin egen intertekst. På denne måten kan vi se *Lolita* i *Lo*, og *Lo* kan se *Lolita* i seg selv. *Lo* forklarer at:

Jag hade alltid en känsla av att jag befann mig i någon annans dröm, en saga berättad av en främling vars ansikte jag aldrig lyckades få syn på. Om nätterna drömde jag att denna främling förföljde mig genom övergivna kasernområden och gator i främmande städer och varje gång jag vande mig om var bilen förarlös. Jag föll och jag reste mig och sprang vidare och när jag sprang genom den okända stadens gator kände jag hans blickar bränna i ryggen. (Stridsberg, 2018, s. 77-78).

Ut fra denne passasjen tolker jeg det slik at romanen tematiserer hvordan *Lolita* aldri kunne se seg selv, hun ble bare sett gjennom Humberts øye. *Lo* forklarer hvordan hun alltid ble forfulgt av en mann, og hvordan hun har en følelse av at hun er i en fortelling. På denne måten snakker *Lo* i *Darling River* til *Lolita* i *Lolita*, som en annen versjon av seg selv, en drøm, eller et mareritt. Jeg tolker det også som at hun snakker til romanen *Lolita*, ved at hun har en følelse av at hun befinner seg i noen annens fortelling. I tillegg til å føle at hun befinner seg i noens fortelling, har hun en følelse av å befinne seg i noens «drøm». Dette tolker jeg som at romanen forklarer at hun er noens drøm eller fantasi. Denne drømmen kan leses som Nabokovs drøm eller fantasi om unge kvinner. Som igjen kan knyttes til diskursen *Lolita* er produsert ut fra, diskursen som gjør unge jenter til begjærsobjekter. Her viser romanen fram interteksten. Den åpner også opp for å knytte interteksten til diskurser om

kvinner i samfunnet. Lo viser også til hvordan hennes skjebne er knyttet til hennes fortid og til hennes navn, «Dolores Haze», som er det samme navnet som Lolita egentlig har:

Fram tills jag var sjutton trodde jag att jag skulle dö som hon, Dolores Haze, söndersliten i barnsängssmärtor. Att jag överlevde gjorde mig mer förvirrad än lättad (...) Jag har aldrig kunnat frigöra mig från Dolores historia. Jag har aldrig kunnat glömma mitt namn.
(Stridsbergs, 2018, s. 20)

Lo forklarer hvordan hun aldri kan frigjøre seg fra sin historie. Her får vi et innblikk i hvordan interteksten til Nabokov hele tiden tematiseres, men også problematiseres. Lo sier at hun aldri kan frigjøre seg fra Dolores, som leses som at også hun er et resultat og en videreføring av Dolores.

Frykten for å forandre seg og vokse opp, er en sentral del av *Darling River* og *Lolita*, der mennenes frykt for at de unge jentene skal eldes, også står i fokus. Humbert er redd for at Lolita skal vokse opp. Han er redd for at hun ikke skal passe de barnlige kjolene sine og at hun skal bli en ung pike: «Om et par års tid ville hun ikke være noen smånymfe lenger, men en «ung pike». Og siden en «collegepike» - denne redselen over alle redsler. Uttrykket «for bestandig» gjaldt bare min egen lidenskap» (Nabokov, 1998, s. 66). Her kan vi tydelig se pedofilien i begjæret til Humbert. Humbert er ikke interessert i unge piker eller tenåringer, hans begjær tennes av tanken på små barn. Frykten for aldring er et sentralt element i *Darling River*. Et eksempel på dette er hvordan Lo forklarer farens frykt: «Jag förändras så hastigt ny att min far fruktar att jag är allvarligt sjuk. Det är mina dåliga tänder under tandställningen, de svarta fräknarna och mina svaga grumliga ögon och det faktum att jag inte längre får plats i mina barnklänningar» (Stridsberg, 2018, s. 84). Den samme frykten som Humbert har for aldring, kommer til uttrykk i faren til Lo. Denne frykten internaliseres også i kvinneskikkelsene, de frykter sin egen aldring som en sykdom. Lo forteller om seg selv som et barn, og hvordan hun ikke ønsker å være et barn: «Jag är ett barn, jag tycker inte om att vara barn, det passar mig dåligt (...) Det hjälper inte att måla läpparna körsbärsröda, det får mig bara att se ännu barnsligare ut» (Stridsberg, 2018, s. 86). Her ser vi hvordan estetikken i *Lolita* kommer til uttrykk i Lo og blir problematisert, ved at Lolitas karakteristiske kirsebærrøde lepper framkommer som problematiske hos Lo. Lo har et sterkt ønske om å være et barn, fordi hun føler seg presset utenfra, men ønsker samtidig ikke å være et barn. Hun er hele tiden preget av en indre konflikt. En kan også se denne frykten i Dolores Schiller

som vi møter i kapittel 5, der barnligheten blir sett gjennom ektemannen Richards øyne, og hun selv frykter aldringen som en pest. Ved å se på hvordan de fire kvinneskikkelsene i *Darling River* kommuniserer med en annen versjon av seg selv, og hvordan romanen hele tiden kommuniserer med Nabokovs *Lolita*, reiser det seg en rekke interessante spørsmål knyttet til språk og makt.

2.5 Språklig frigjøring

Nå som jeg har lagt til grunn at *Darling River* inviterer oss til å se på interteksten til *Lolita*, vil jeg se nærmere på tre problemstillinger. 1. Kan framskrivningen av kvinneskikkelsene i *Darling River* leses som en frigjøring fra *Lolita*? I motsetning til Nabokovs *Lolita* er Stridsbergs karakterer aktive og handlende. De er aktive og handlende i den forstand at de mener, drømmer, forfører og tenker. Et eksempel på dette er at barnligheten i Nabokovs *Lolita* er et offer for forførelsen, mens den i *Darling River* brukes som et lokkemiddel. Selv om Stridsberg i like stor grad som Nabokov skriver fram karakterene, gir hun karakterene en aktiv rolle i romanen. Kvinneskikkelsene i *Darling River* er aldrende, de bærer tydelig preg av kroppslige endringer og reflekterer rundt sin egen aldring og kropp. De bryter med estetikken til *Lolita* ved at de har vokst ut av de små sommerkjolene sine. Romanen viser fram det problematiske som er knyttet til å vokse opp med en forventning av at en skal være barnlig, samtidig som en skal være kvinnelig. Denne problemstillingen viser seg hele tiden som en selvmotsigelse og som en dobbelthet. Ved å lese fortellingene disse fire kvinneskikkelsene intertekstuelt, ser vi skyggesidene av relasjonen mellom Humbert og *Lolita*, der alt det problematiske ved relasjonen belyses på en insisterende måte. Problematikken knyttet til barnlighet, kropp og makt og overgrep belyses ved å skrive inngående og direkte beskrivelser av overgrepene som *Lolita* utsettes for av Humbert i *Lolita*, der vi i *Darling River* ser incesten og pedofilien.

2. På hvilken måte etablerer Stridsberg et motspråk til Vladimir Nabokov gjennom sine variasjoner av *Lolita*? 3. Er det mulig å etablere et motspråk når diskursen springer ut fra et maskulint perspektiv? Selv om *Darling River* kan leses som en alternativ framskrivning av *Lolita*, er *Darling River* også et produkt og en videreføring av *Lolita*. Den er et produkt av den mannlige diskursen som *Lolita* er produsert ut fra, og kan derfor leses som en videreføring av denne diskursen. *Darling River* hadde aldri eksistert uten *Lolita*. Dette

paradokset reiser en rekke interessante spørsmål knyttet til språk og makt som jeg vil gå dypere inn i senere i oppgaven. Selv om *Darling River* kan leses som et feministisk motsvar til *Lolita*, presenterer Stridsberg på ingen måte en perfekte, uavhengige og vellykkede feministiske karakterer. *Darling River* er mørkere og dystre enn *Lolita*. Den prøver ikke å skrive fram Doloresvariasjonene som mer uavhengige versjoner, tvert imot. Dette kan vise hvordan Stridsberg klarer å etablere et motspråk. Kvinnene i *Darling River* er like bundet av den mørke skjebnen som Nabokovs *Lolita*, men likevel klarer Stridsberg å skape en uavhengighet i framskrivningen av karakterene, fordi språket er frigjørende. Språket beskriver relasjonen mellom Humbert og *Lolita*, det belyser volden, overgrepene, incesten og pedofilien. Det viser dobbeltheten og selvmotsigelsen som kvinner lever i. Språket er frigjørende fordi det skriver om *Lolita*, men også fordi det *skriver* *Lolita*: ved å ta en eksisterende romankarakter og skrive den om, tar Stridsberg makten som ligger i Nabokovs framskrivning av *Lolita*, og frigjør karakteren. Den kvinneskikkelsen i *Darling River* som minner mest om Nabokovs *Lolita*, er *Lo*, som vi møter i kapittelet «*Darling River (Lo)*». Videre i oppgaven vil jeg ta for meg denne kvinneskikkelsen og vise hvordan det dialogiske forholdet til *Lolita* kommer til uttrykk. Jeg vil problematisere løsrivningen fra *Lolita*, og se på motspråket og samfunnskritikken som kan leses ut fra denne kvinneskikkelsen.

3.0 Darling River (Lo)

Lo kjører ofte rundt i en gammel bil sammen med faren sin. Vi får vite at det en gang var en svært luksuriøs bil, som nå er i ferd med å bli ødelagt: «Det var en virkelig lyxig bil far hade, en gammel Jaguar, en sådan folk drømmer om att äga, men inredningen i fars bil var på väg att falla sönder» (Stridsberg, 2018, s. 10). Lo forteller at hun egentlig heter Dolores, men at hun synes det er et «illavarslande namn på en flicka» (Stridsberg, 2018, s. 20), så hun foretrekker Lo. Sammen med faren tilbringer hun mye tid ved en elv som de kaller Darling River.

Når Lo er ute sammen med faren sin, later de som at de er forlovede. Han hviler hånden sin på baken hennes mens hun sender flørtende blick til eldre menn. Hun «suger in kinderna i munnen och tuggar på läpparna tills de blöder» og tenker at «alla älskar mig en stund. Alla vill vara min far» (Stridsberg, 2018, s. 83). Først møter vi Lo som barn, etter hvert som tenåring og senere som voksen. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan Lo blir skrevet fram i romanen og sammenligne henne med Nabokovs Lolita. Jeg vil se på hvordan Lo og Lolita skrives inn i kategoriene engel og monster, og hvilken funksjon kategoriene og framskrivningen har. Jeg vil utforske hvordan de mannlige skikkelsene i fortellingen om Lo kan leses som representanter for den mannlige diskursen. Til slutt vil jeg ta for meg språket og hvordan Lo og Lolita subjektiveres, og problematisere hvordan de begge er en videreføring av den samme diskursen. Til slutt vil jeg undersøke om Lo kan leses som en frigjort versjon av Lolita.

3.1 Engel og monster

Videre vil jeg se på hvordan Lo og Lolita passer inn i de litterære stereotypiene «engel» og «monster», som presenteres av Sandra M. Gilbert og Susan Gubar i *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). I denne boken undersøker Gilbert og Gubar den litterære kvinnens plass i en verden som er formet av og for menn. De tar for seg kvinnelige forfattere som skrev på 1800-tallet, innen britisk og amerikansk litteratur. Det blir det problematisert hvordan den kvinnelige forfatteren måtte forholde seg til kvinnelige stereotyper i litteraturen, som ble skapt av menn. De forklarer at den mannlige forfatteren har brukt sin litterære makt til å stilne den kvinnelige forfatteren,

gjennom å skape disse kvinnelige stereotypene. Gilbert og Gubar forklarer hvordan mannen har skrevet inn kvinnen i stereotypene, ved å bruke metaforene *authority*, *penn* og *sentence*:

The roots of “authority” tell us, after all, that if woman is man's property then he must have authored her, just as surely as they tell us that if he authored her she must be his property. As a creation “penned” by man, moreover, woman has been “penned up” og “penned in”. As a sort of “sentence” man has spoken, she has herself been “sentenced”. (1979, s. 13)

Gilbert og Gubar viser her at både den kvinnelige forfatteren, og den kvinnelige romankarakteren, er fanget i mannens språk og maktstrukturer. Hun er dømt til å plasseres inn i de strukturene og reglene mannen har skapt ved å *skrive henne fram*.

Ifølge Gilbert og Gubar, må den kvinnelige forfatteren «examine, assimilate, and transcend the extreme images of «angel» and «monster» which male authors have generated for her» (1979, s. 17). De viser til Virginia Woolf, som mente at om kvinner skal kunne skrive, må de gjøre noe med disse stereotypene: «we must «kill» the «angel in the house» (1979, s. 17). Den kvinnelige forfatteren må med sin litteratur, bryte ned de estetiske idealene som mannen har skapt. Den kvinnelige forfatteren må også «kill the aesthetic ideal through which they themselves have been «killed» intro art» (Gilbert & Gubar, 1979, s. 17).

Den engleaktige kvinnen var den ideelle kvinnen, som var til kun for å tilfredsstille mannen. Hun var ren, underdanig og passiv. I eldre litteratur kan vi finne denne stereotypen i Jomfru Maria og Madonna-skikkelsene. I nyere litteratur, fra 1800-tallet og framover, har denne skikkelsen gått mot en form for «engel i huset»-skikkelse. Engleskikkelsen er preget av en rekke tradisjonelt feminine egenskaper som taushet, lydighet, beskjedenhet, renhet, høflighet og tilbakeholdenhet (Gilbert & Gubar, 1979, s. 23). Den engleaktige kvinnen skulle ofre sine egne ønsker og behov til fordel for mannen. Hun skulle være uselvvisk og gi avkall på sitt eget liv og sine drømmer, for at mannen skulle kunne leve i «significant action» (Gilbert & Gubar, 1979, s. 21).

I kontrast til engleskikkelsen, sto den monstrøse kvinnen. Den monstrøse kvinnen var sensuell, rebelsk, ukontrollerbar og lidenskapelig. Siden den litterære engleskikkelsen var fremstilt som passiv, og den litterære monsterskikkelsen var fremstilt som ond, begrenset begge skikkelsene kvinnen til å være uten språk og autonomi. Den monstrøse kvinnen har en

rekke egenskaper som tradisjonelt sett er sett på som ufeminine og dermed ukvinnelige. I motsetning til den passive og feminine engelen som lever livet sitt for mannen, lever den monstrøse kvinnen for seg selv. Denne kvinnelige autonomien er blitt oppfattet som skremmende. Gilbert og Gubar peker på hvordan det kvinnelige monsteret er en illustrasjon på Simone de Beauvoir sin teori om at kvinnen «has been made to represent all of man's ambivalent feelings about his own inability to control his own physical existence, his own birth and death» (Gilbert & Gubar, 1979, s. 34). De forklarer videre hvordan «the sexual nausea» som er assosiert med monstrøse kvinner som «Medusa» og «Salome», kan forklare hvorfor mange kvinner i lang tid har kjent på avsky mot sin egen kropp:

The killing of oneself into an art object - the pruning and preening, the mirror madness, and concern with odors and aging, with hair which is invariably too curly or too lank, with bodies too thin or too thick - all this testifies to the efforts woman have expended not just trying to be angels but trying not to become female monsters. (Gilbert & Gubar, 1979, s. 34)

I dette sitatet blir det problematisert hvordan kvinnene ikke kun drepes inn i kunsten av mannen, men at disse stereotypiene og idealene også internaliseres i kvinnen. Frykten for å bli til et kvinnelig monster fører til at kvinnene selv dreper seg inn i kunsten, ved å gjøre alt de kan for å holde på de engleaktige egenskapene. Som igjen fører til at de lever med “mirror madness” fordi alt det naturlige ved kroppen: lukter, væsker, hår og aldring ikke samsvarer med engleskikkelsen de prøver å leve opp til. Som igjen skaper en konstant selvmotsigelse som kvinnene må leve med.

Gilbert og Gubar tematiserer utfordringene 1800-tallets kvinnelige forfattere hadde i møtet med de litterære stereotypiene. På den ene siden representerer engleskikkelsen et ideal, samtidig som den setter en stopper for ambisjoner, kreativitet og utvikling. På den andre siden ville en løsrivelse fra engleskikkelsen gjøre henne monstrøs (Gilbert & Gubar, 1979, s. 27). Med en gang den kvinnelige forfatteren skulle prøve å frigjøre seg, ble hun tillagt monstrøse egenskaper, hun ble sett på som gal. Kvinnen ble på denne måten, gjennom den engleaktige og monstrøse skikkelsen, drept inn i kunsten, av mannlige maktstrukturer i språket, ut fra den mannlige diskursen.

3.1.1 Sykdommen

Når Lo blir eldre, blir forholdet hennes til sin egen kropp vanskeligere. Faren til Lo ser på aldringen hennes som en sykdom, og han frykter på et punkt at hun er alvorlig syk, som internaliseres i Lo. Hvordan kan vi forstå denne frykten for aldringen? Lo utvikler et vanskelig forhold til sin egen kropp når hun kommer i puberteten, som kan leses i lys av hvordan Gilbert og Gubar forklarer «the sexual nausea». Lo prøver så hardt hun kan å holde på de engleaktige egenskapene, men den naturlige endringen som skjer med kroppen hennes, gjør dette umulig. Når Lo fortsatt er ung, har hun en rekke engleaktige egenskaper som passer med idealkvinnen som er blitt skrevet fram gjennom mannens språk og maktstrukturer. Hun har en barnlig kropp, hun er passiv og feminin. Når hun er ung har hun mange egenskaper som kan minne om Nabokovs Lolita. Lolita blir skrevet fram som et ideal, ved at hun er ung, pen og feminin. Hun eksisterer kun som et begjærsobjekt for stefaren Humbert. Vi møter henne kun i hans språk og blikk. Lolitas tanker, drømmer og ønsker er utelatt fra historien. Lolita blir også tilskrevet monstrøse egenskaper. Slik jeg forklarte i kapittel 2, beskriver Humbert Lolita som en ond smånymfe. Hun passer altså også inn i den litterære monsterskikkelsen. Humbert beskriver henne som ond og grusom:

Jeg burde ha forstått at Lolita alt hadde bevist at hun var ganske annerledes enn min uskyldige Annabel, og at den nymfeaktige ondskap som strømmet ut av hver pore hos dette barn (...) Jeg burde ha visst (på grunn av de varsler jeg fikk fra noe i Lolita selv - barnet Lolita - eller fra en uhyggelig engel bak hennes rygg) at resultatet av den lykksaligheten jeg ventet bare måtte bli smerte og gru. (Nabokov, 1998, s. 126)

Lolita blir beskrevet som vilter, ukontrollerbar og som et dyr. Hun beskrives også som død og ikke-menneskelig. Lolita har ikke autonomi eller handlekraft, men skrives fram av Humbert. Dette kan leses som hvordan Lolita drepes inn i kunsten, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 6.

På kveldene tar faren til Lo ut jaguaren for å kjøre rundt i byen. Lo forteller at «det fanns inte en man i våra kvarter som inte lät sig imponeras av en opalskimrande Jaguar» (Stridsberg, 2018, s. 75). Jaguaren har en metaforisk forbindelse til Lo: det er en luksuriøs og flott bil som «alle» menn drømmer om å eie, men den er i forfall, den er i ferd med å bli gammel. Jaguaren er ikke den samme som den var for tjue år siden. Den har ikke den samme verdien som den en gang hadde. Lo er redd for å bli gammel, hun ønsker å kunne være et barn for alltid, men

er aldrende gjennom hele romanen: «Jag är elva år. Jag är tolv år. Jag är tretton år. Min kropp förändras, jag får ankdun under armarna och mellan benen och mina kinder blir kvissliga och onormalt bleka» (Stridsberg, 2018, s. 21). Den siste alderen som oppgis er trettiseks år. På trettiseksårsdagen danser Lo «i en solkig klänning framlockad särskilt för det här tillfället, den skära, malätna» (Stridsberg, 2018, s. 262). Kjolen er flere størrelser for liten, så hun bruker «sikkerhetsnålar istället for blixtlås, annars ger sig min kropp av» (Stridsberg, 2018, s. 262). Selv om kroppen har forandret seg og blitt voksen, bruker hun barneklær og sover i en barneseng. Lo har et problematisk forhold til kroppen sin. Hun er redd for å bli eldre, og ønsker å beholde barnekroppen for resten av livet. Hun bruker sikkerhetsnåler for å få igjen kjolene. «Jag har den ljusblåa klänningen med vita prickar. Jag målar läpparna såröda. Jag är tretton år. Jag är fjorton år. Jag är femton. Jag är bara en liten skiss till en människa» (Stridsberg, 2018, s. 86). På samme måte som Lo betrakter den gamle Jaguaren, betrakter hun seg selv, som i et konstant forfall.

I tiden etter et sykehusopphold er Lo i det hun kaller «jomfrukammeret» og «cellen». Hun beskriver lukten i rommet som: «sjukdom, förlösning, sex, död, underliv, dålig andedräkt, blod, otvättat kön» (Stridsberg, 2018, s. 259). Dette rommet står i kontrast til Los barnerom. Barnerommet beskriver hun som: «ett större rum, barndomens ljusa drömska flickrum (...) Ett elegant och levande rum med speglar av guld och dockskåpsmöbler» (Stridsberg, 2018, s. 259). Barnerommet er symbolet på hvordan Lo ønsker å være, mens jomfrukammeret er videreføringen av Los kropp. Igjen blir det pekt på ønsket om å være et barn for alltid. Det voksne rommet, jomfrukammeret, blir forbundet med det ekle, seksuelle, groteske og farlige. Det blir også forbundet med sykdom og død. Ordene Lo bruker til å beskrive det voksne rommet, kan forbindes med puberteten og aldring. Blod, dårlig ånde, uvasket kjønn, fødsel og underliv er for mange, en naturlig del av det å bli en kvinne

3.1.2 Selvmotsigelsen

Sykdommen til Lo kan leses som en naturlig del av puberteten og det å leve med en kvinnekropp. Hun blir hele tiden dratt mot det barnlige, hun gjør alt hun kan for å fortsatt se ut som et barn, men de naturlige endringene som skjer i kroppen hennes drar henne mot det monstrøse. Her ser vi hvordan romanen viser at Lo lever i en konstant selvmotsigelse. Sykdommen er ikke noe annet enn det å være en kvinne og ha en kvinnekropp, men faren og samfunnet forteller henne at det er noe galt med henne. Maktstrukturene og den mannlige

diskursen forteller henne at der er noe galt med aldring og denne frykten internaliseres i Lo, hun hater sin aldrende kropp.

Når Lo kommer i puberteten, tar de monstrøse egenskapene over og hun befinner seg i en konflikt. Hun betrakter aldringen som et forfall. På denne måten vil det å være en kvinne, tilsvare å alltid være i konflikt med seg selv. Ved å skrive fram Lo som aldrende tematiseres og problematiseres selvmotsigelsen med engel-idealet og de fysiske endringene som skjer med en tenåringskropp. En kvinne vil aldri kunne være engelen, hun vil alltid være preget av en indre konflikt der monstret prøver å ta over. De naturlige endringene som skjer med kvinnekroppen, blir forbundet med noe ekkelt, grotesk og unaturlig. Lo ønsker å være engleskikkelsen, som er ren, ung og uten kroppslige lukter og lyster, men det er ikke fysisk mulig. Hun er dømt til å leve med ønsket om å være engelen, men også til å gradvis bli om til monstret. Her viser romanen hvordan Lo er i en konstant konflikt knyttet til sin autonomi. Lo preges av passivitet, fordi samfunnet setter henne i en bås. Dette gjør at hun ikke kan oppfylle samfunnets forventninger til hvordan hun skal være som kvinne og samtidig være autonom. Derfor er Lo passiv. Dette kommer til uttrykk i synet hennes, som blir gradvis verre gjennom romanen. Lo forteller at «far öppnar fönsterluckorna och släpper in försommarljuset. Allt ljus er smärta. Sommaren är den värsta årstiden» (Stridsberg, 2018, s. 251). Det er vondt for henne å se på lyset, så hun lukker øynene for å slippe å se. Denne smerten Lo kjenner på når hun ser på lyset, kan leses som hennes indre konflikt knyttet til autonomi. Hun slutter til slutt å se hva som skjer rundt henne, og lar faren ta over for henne.

Ibland hade jag inbillat mig att jag kanske hade lämnat fars våning utan denna svaghet, att den gav mig uppfattningen att jag aldrig skulle klara mig ensam. Mina ögon gjorde mig sårbar i världen. Jag såg inte det som andra människor såg. Jag glömde bort att leva, jag glömde bort att åldras, jag glömde bort att ge mig av. (Stridsberg, 2018, s. 264)

I denne passasjen ser vi hvordan Los øyesykdom og plutselige blindhet knyttes direkte til nettopp dette, hun ser ikke hva som skjer rundt henne – hva andre ser. Øyesykdommer gjør at hun blir så avhengig av faren at hun glemmer å leve og glemmer å eldes. Det at hun ikke ser hva som skjer rundt henne, gjør henne sårbar og avhengig av faren for å overleve.

Etter en stund på sykehuset blir Lo skrevet ut, og lar faren pleie henne hjemme. Hun blir skrevet ut på grunn av oppførselen sin på sykehuset: «De blev tvungna att skriva ut mig. De

kan inte ha kvinnor som dricker där och som låter sig förföras av personalen. Jag ger dem rätt i allt. Jag gör mig omöjlig överallt» (Stridsberg, 2018, s. 257). Lo lar hvem som helst gjøre hva som helst med henne. Hun ser seg enig i alt. Her åpner romanen opp for å peke på Lo som et tydelig offer for maktstrukturene. Hun forteller at hun lot seg forføre av personalet. En vaktmester forgrep seg på henne. Hun ser på overgrepet som sin egen feil, som kan knyttes til den monstrøse kvinnen. Den monstrøse kvinnen blir fremstilt som ond, og derfor vil hun alltid være skyldig i det som skjer med henne. Som jeg forklarte tidligere, er disse kategoriene utarbeidet fra den mannlige diskursen.

3.2 Den mannlige diskursen

For å se nærmere på hvordan den mannlige diskursen kommer til syne i fortellingen om Lo, vil jeg ta for meg tre mannlige skikkelser: faren til Lo, den russiske legen og mennene hun har sex med ved elven Darling River. De mannlige skikkelsene kan alle leses som uttrykk for et mannlige prosjekt, og som representanter for den mannlige diskursen Lolita og Lo er fanget i. Faren til Lo vil eie henne og være kjæresten hennes, den russiske legen vil ikke studere og pleie henne når hun ikke er et barn lengre, mennene Lo har sex med ved Darling River bruker henne for å forsterke sitt eget selvbilde. Jeg vil også se nærmere på hvordan den mannlige diskursen internaliseres i Lo.

3.2.1 Faren til Lo

I begynnelsen av fortellingen om Lo får vi innblikk i en problematisk relasjon mellom far og datter. Relasjonen minner veldig om relasjonen til Lolita og Humbert, men i *Darling River* skrives det problematiske ved relasjonen fram på en insisterende og direkte måte. Lo sier fra seg all autonomi og alle rettigheter. Hun lar hvem som helst gjøre hva de vil med henne. Los passivitet er så framtrødende, at den kan leses som romanens insisterende måte å vise hvordan Lo er et offer for den mannlige diskursen, og hvordan den er internalisert i henne. I fortellingen om Lo tematiseres koblingen mellom faren og Nabokov gjentatte ganger. Lo forteller at faren i sin ungdomstid var «upptagen av en rysk exilförfattare och fjärlissamlare och döpte mig efter en av hans romaner» (Stridsberg, 2018, s. 20). Her ser vi også hvordan romanen hele tiden viser oss interteksten, og åpner opp for å lese faren til Lo i lys av Nabokov.

Makten faren har over Lo, kommer til uttrykk på flere måter: han definerer aldringen hennes som en sykdom, han fungerer som en form for hallik når Lo møter mennene ved Darling River, han låser henne inne på rommet sitt som hun kaller «jomfrukammeret» og overvåker henne: «Jag är som medvetlös, men vaknar ändå alltid genast av nyckeln i dörren» (Stridsberg, 2018, s. 251). Lo preges av å alltid være sett gjennom farens blick og overvåkning ved at hun føler at hun alltid er omringet av «fars eldflugor som alltid övervakar mig» (Stridsberg, 2018, s. 22). Faren til Lo prøver å kurere sykdommen hennes ved å holde henne stengt inne i jomfrukammeret. Han ser på kroppslig forfall som verre enn døden: «Allt jag vill är att ni koncentrerar er på att bli återställd nu. Annars kommer ni att dö eller, ännu värre, fullständigt förfalla» (Stridsberg, 2018, s. 177). Her ser vi hvordan frykten Lo har for å bli eldre kommer fra farens blick, som kan knyttes til den mannlige diskursen.

3.2.2 Den russiske legen

Ved elven Darling River har Lo sex med flere menn, og på et punkt blir hun gravid. Lo har en russisk lege som kommer inn til jomfrukammeret på natten og utfører en abort på henne. Den russiske legen har tidligere vært svært opptatt av Lo, men mister interessen for henne etter aborten. Hun forteller at han kommer til å gi henne opp fordi «det finns inte längre något hopp om att föra mig tillbaka till barndomen» (Stridsberg, 2018, s. 180). Hvordan kan vi forstå dette? Hvordan kan vi tolke at den russiske legen har gitt opp Lo? Igjen åpner romanen opp for å trekke linjer mellom de mannlige skikkelsene og Nabokov. Den russiske legen kan leses som Nabokovs prosjekt, som er å holde Lolita evig ung. På samme måte som den russiske legen gir opp sin forskning på Lo når hun blir gravid, avslutter Nabokov fortellingen om Lolita når hun blir gravid¹⁴. Når Lo blir gravid, er det ingenting den russiske legen kan gjøre for å holde henne evig ung. Uansett hvor hardt Lo prøver og fortsatt virke som et barn, vil ikke den russiske legen studere henne lenger: «jag försöker verka hjälplös, men han förblir sval inför mina böner, plötslig är han likgiltig inför det smala ansikte och meningslösa öde som han har studerat med en sådan intensitet i månader» (Stridsberg, 2018, s. 181). Denne koblingen åpner opp for å trekke linjer til den mannlige diskursen, som forteller kvinner at de

¹⁴ Det siste vi får vite om Lolita i Nabokovs *Lolita*, er at hun er gravid: «denne Lolita blek og besudlet, diger med en annens barn, men ennå gråøyd, ennå med sorte vipper, ennå brun og mandeløyd» (Nabokov, 1998, s. 278).

må holde på det barnlige. Eksempler på dette er skjønnhetsbehandlinger for å redusere tegn på aldring og hårfjerningsbehandlinger.

3.2.3 Mennene ved Darling River

«Barnen är dödens speglar», viskade mina bröder ömt och höll upp mitt ansikte mot ljuset. Floden porlade i bakgrunden, träden knoppades, blommade och tappat sina blad. Jag drogs ner i gyttjan med adrenalinet bultande i ådrorna. Jag skrattade, jag sjöng, jag avsade mig mina rättigheter, jag lät mig dras ned i deras drömmar, jag var lycklig där, jag har aldrig varit lycklig efter det. (Stridsberg, 2018, s. 324)

Lo forteller at hun er lykkelig når hun er sammen med mennene ved Darling River, som hun kaller sine «brødre». Når hun er sammen med dem, avsier hun seg sine rettigheter og blir dratt ned i deres drømmer. Hvordan kan vi forstå dette? Lo gir stadig uttrykk for at det er enklere å bare gi mennene makten. At det å gjøre opprør, si nei eller nekte vil gjøre alt vanskeligere for henne. Dette kan forstås som at Lo er fanget i den mannlige diskursens maktstrukturer, som internaliseres i henne selv. Det problematiske knyttet til Los aldring kommer også til uttrykk i mennene ved Darling River. Når Lo kommer i puberteten og kroppen forandrer seg, vil de ikke ha sex med henne. De ser på henne på en annen måte: «min kropp blev en kista åt det barn de en gång älskat så högt. Allt som återstod var askan, kistans vita köttfodral, mina valkar och revor» (Stridsberg, 2018, s. 270). Her viser romanen fram hvordan mennene ikke er interessert i henne lengre når hun ikke er like barnlig lengre. Dette tolker jeg som at romanen prøver å vise hvordan den mannlige diskursen idealiserer det barnlige og feminine, og på den måten objektiviserer og reduserer kvinner.

Fortellingen om Lo avsluttes med: «När smärtan från ryggrad och ögon blir outhärdlig försöker jag koncentrera mig på en ensam påsklilja som slår ut igen och igen framför mina ögon» (Stridsberg, 2018, s. 325). Påskeliljer hører til familien amaryllidaceae, som inngår i slekten Narcissus. Ordet «Narcissus» kan en også finne innen gresk mytologi, på gresk «Narkissos». Myten tar utgangspunkt i en ung mann som het Narkissos. En dag var Narkissos ved bredden av et vann i skogen. Da han så sitt eget speilbilde i vannet, ble han så trollbundet av synet på seg selv, at han ikke greide å rive seg løs fra det. Den unge mannen ble besatt av

sitt eget utseende, og kroppen hans begynte å forvitte mens han beundret sitt eget speilbilde i vannkanten. På stedet hvor han døde, vokste det fram en påskelilje (Hørthe, 2018)¹⁵.

Med utgangspunkt i myten om Narkissos, kan Lo leses i lys av påskeliljen. Hun ønsker å kunne blomstre hvert år og aldri bli gammel eller visne. Mennene Lo har sex med ved elven kan leses i lys av Narkissos. Ved elven beundrer de sitt eget speilbilde, i form av bekreftelsen de får av Lo. Mennene kler Lo opp i barneklær og snakker kun i monologer. De ser ikke på Lo som et selvstendig subjekt. Lo er kun dukken de leker med for å forsterke sitt eget selvbilde. Før de drar fra Darling River, ønsker de alltid å vaske henne slik at hun blir ren igjen. Lo forteller at mennene «klär mig i för små kjolar och blusar, missbedömer alltid min storlek» (Stridsberg, 2018, s. 81). En av mennene sier til Lo at øynene hennes er som speil. Han legger til at «eftersom dina pupiller är så stora ser jag bara mig själv. Du är aldrig här och kommer aldrig att vara det» (Stridsberg, 2018, s. 82). Mannen speiler seg selv i øynene til Lo, på samme måte som Narkissos speiler seg i vannet. Når han begynner å tvile på om hun faktisk er der, blir han redd: «som om att hans dödsdatum ska stå skrivet där på den levande kupan» (Stridsberg, 2018, s. 82). Her åpner romanen opp for å lese mennene ved Darling River som en representant for den mannlige diskursen. De bruker Lo som en selvbekreftelse og ser Lo kun gjennom et mannlige blikk, som reduserer henne til et begjærsobjekt. Dette mannlige blikket vil jeg komme tilbake til i kapittel 5.

3.2.4 Los respons

I kapittelet om Lo kan vi se hennes respons på den mannlige diskursen. På den ene siden sier hun seg enig i alt. Hun godtar det som skjer med henne og aksepterer og omfavner sykdommen. Lo forteller at hun ikke ser poenget i å snakke sant, når det er så mye enklere å lyve. Hun forteller at «jag lägger hela skulden på mig själv för allt som inträffar» (Stridsberg, 2018, s. 171). Problematiskeringen knyttet til løsrivelsen fra Lolita, og til Nabokovs framskrivning av Lolita, kommer til syne i hvordan Lo betrakter seg selv. Hun er redd for at den russiske legen skal forsvinne, for uten han eksisterer hun ikke. «Jag låter hvem som helst dra mitt hår bakåt tills mitt ansikte försvinner i gyttjan. Jag varken njuter eller lider av det, jag

¹⁵ Denne gjenfortellingen av Narkissos er basert på den romerske poeten Ovids fortelling i verket *Metamorfoser* (ca. 8 år e.kr.).

bara låter det hända» (Stridsberg, 2018, s. 23). Her ser vi hvordan Lo synes alt som skjer med henne er greit. Hun lider ikke av det, men nyter det heller ikke. Hun er likegyldig.

På den andre siden går Lo aktivt inn for å endre skjebnen. Hun vil ikke være som Lolita. Hun vil ikke være et barn. Hun vil ikke gå med rød lepestift. Hun har en diett av «alkohol och feta bakverk» (Stridsberg, 2018, s. 178) for å endre seg, for å bryte ut av estetikken. Det er interessant å se på språket til Lo når hun snakker om sitt kroppslige forfall. Det er til tider preget av undergang og determinisme, men også av en form for opprør mot hennes skjebne. Hun forteller at hun ikke kan «hålla mig ren längre», fordi hun er «bortom räddning» (Stridsberg, 2018, s. 252). Lo uttrykker at hun liker tanken på å kunne påvirke et rom hun ikke er i lenger, hun «berättar vad som faller mig in. Jag berättar för att inte falla i sömn igen» (Stridsberg, 2018, s. 20). Her ser vi hvordan språket er den eneste måten Lo kan leve på. Faren gir henne sovetabletter for å kontrollere henne, men hun bruker språket og skriften for å kunne holde seg våken, for å fortelle om hva som skjer med henne. Her viser romanen hvordan språket er den eneste måten Lo kan fortelle sin historie. Gjennom språket forteller Lo om maktmisbruket, overgrepene og det problematiske forholdet hun har til sin egen kropp og til sin far. Hun får fortalt om hvordan faren hennes ser på aldringen som en sykdom og idealiserer det barnlige.

3.3 Språk, subjektivering og makt

Ved å se på fremstillingen av Lolita som en passiv engleskikkelse som kun blir sett fra mannens øyne, og Lo som en brytning av dette narrative, kan en da se på Lo som en mer frigjort versjon av Lolita? En kan også spørre om Lo er mer autonom enn Lolita, eller om hun er underlagt de samme strukturene som fratår henne autonomi. Lo er aldrende, hun ser seg selv og har fortellerstemme. Vi får innblikk i hennes tanker, drømmer og følelser. Selv om hun er et offer for maktstrukturene og skjønnhetsidealene, så er hun handlende. Lo er kanskje den kvinneskikkelsen i *Darling River* som har flest fellestrekk med Lolita. De er samme alder i starten av romanen, de kjører rundt i en bil sammen med faren. Hun seksualiseres og objektiviseres. Problematiskeringen knyttet til løsrivingen fra Lolita tematiseres flere ganger i fortellingen om Lo. Lo sier innledningsvis at hun egentlig har et annet navn, hun heter «Dolores Haze», som Lolita egentlig heter. Slik jeg så nærmere på i kapittel 2, så sier Lo

eksplisitt at hun vet at hun er en annen person, og at hun leter etter en bok som handler om henne.

Jag har aldrig kunnat frigöra mig från Dolores historia. Jag har aldrig kunnat glömma mitt namn. Jag förlorar min mor. Jag åker bil med min far genom världen och han känns lika främmande för mig som om han vore min styvfar. (Stridsberg, 2018, s. 174)

Her ser vi hvordan likhetene med Lolita presenteres: de har samme navn, hun mister moren sin, hun kjører rundt i en bil sammen med faren sin. Det problematiseres i *Darling River* gjentatte ganger hvordan de er like, og hvordan Lo ikke kan frigjøre seg fra sin forgjenger Lolita.

Romanen tar for seg flere ulike steder og tidsperspektiv. Lo er stadig på reise sammen med faren. Hun eldes og endrer seg gjennom hele romanen. Til tider kan det være vanskelig for leseren å vite hvor hun er, eller hvor gammel hun er, fordi det hoppes fram og tilbake i tid. Hvordan kan vi forstå denne usystematiske formen? Kan vi kanskje se på dette bruddet med det etablerte lineære narrativet, som et brudd med romankarakteren Lolita? Og kan dette bruddet også forstås som et motspråk? For å se nærmere på hvordan framskrivningen av Lo kan fungere som et motspråk, vil jeg bruke Judith Butlers *Excitable speech* som tar for seg hatytringers ødeleggende kraft.

3.3.1 Excitable speech

Et viktig aspekt ved min lesning og fortolkning av *Darling River*, er hvordan litteratur kan leses som en ytring og som en stemme som inngår i en diskurs. For å se nærmere på hvordan språket er performativt, hvordan det å si noe også er å gjøre noe, kan språkfilosofene John L. Austin og Judith Butler hjelpe meg på veien. Butler innleder sin bok *Excitable speech* slik: «We ascribe agency to language, a power to injure, and position ourselves as the objects of its injurious trajectory» (Butler, 1997, s. 1). I boken analyserer hun det hun kaller «injurious speech»: talemåter som kan være skadelige og sårende. Butler forklarer hvordan skader som følge av hatytringer gjør at en settes i en posisjon hvor en ikke har kontroll over situasjonen. Dette er blant det som gjør slike ytringer så skadelige (Butler, 1997, s. 4). Hun konstanterer at: «being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language» (Butler, 1997, s. 2). Ifølge Butler er språket alltid performativt: når vi sier noe,

gjør vi noe. I forståelsen og fortolkningen av Lo, kan det være interessant å se nærmere på hvordan subjektivering også er «å bli skrevet». Når Lo blir skrevet fram i *Darling River*, blir hun også indoktrinert i maktstrukturene, gjennom språket. Ifølge Gilbert og Gubar, er kvinnen blitt skrevet av, til og for mannen. Hun er dømt til å leve i og gjennom mannens språk. Hun er dømt til å leve med selvmotsigelsen som fratår henne autonomi. Det er også interessant å se hvordan Lolita blir subjektivert og hvordan subjektiveringen av Lo fungerer som en del av motspråket.

Butler forklarer at en må kunne avdekke den totale situasjonen rundt en ytring for å kunne se den performative kraften som ligger i språket. Uttrykket «performativ kraft» brukes her som en videreføring av begrepet «performativ ytring» som først ble presentert av John L. i forelesningsrekken «How to do things with words» (1955)¹⁶. Austins begrep «performative utterances» har bidratt til å danne grunnlaget for bevisstheten knyttet til språk som handling, at det å si noe også er å gjøre noe. Denne filosofien kalles «speech act theory». Austin poengterer at en performativ ytring er en ytring som gjør noe, et eksempel på dette er «jeg døper deg til Faderens, Sønnens og Den Hellige Ånds navn». Denne ytring er å si noe, samtidig som den gjør noe ved at den døper noen. Han skiller mellom performative ytringer og påstander, for eksempel «bilen min er rosa». Han påpeker også det åpenbare og fysiske knyttet til språk som handling, at det å si noe også er å utføre en handling i den forstand at en beveger munnen, lager lyder og ord. Vi gjør altså noe fysisk: «the act of ‘saying somethin’ in this full normal sense I call, i.e. dub, the performance of a locutionary act» (Austin, 1962, s. 94). Han skiller mellom denne måten å snakke på, og illokusjonære og perlokusjonære talehandlinger, som er handlinger ved å for eksempel informere eller advare og handlingen å oppnå noe med å overraske eller overbevise (Austin, 1962, s. 108).

I *Excitable speech* ser Butler på hvordan hatytringer har en effekt på mottakerens subjektivitet. Når avsenderen retter negative ytringer mot mottakeren, vil ytringene ha en nedlatende effekt på mottakeren. Dette fører til at mottakeren vil underlegge seg avsenderen, og det dannes et hierarki. Hun understreker at den performative kraften som ligger i en ytring ikke må samstemme med hva avsender ønsker å uttrykke, men er bestemt av konvensjoner. Gjentatte repeteringer av ytringer, bidrar til å opprettholde konvensjonene (Butler, 1997, s. 20). Hun forklarer at hatytringer fungerer slik at det bidrar til å plassere oss i, og videreføre,

¹⁶ «How to do things with words» ble utgitt i bokform i 1962. Verket har vært utgangspunkt for flere spørsmål knyttet til språk og identitet.

et sosialt hierarki. Hun bruker begrepet «interpellasjon» for å forklare hvordan språket plasserer oss inn i sosiale posisjoner: «if hate speech acts in an illocutionary way, injuring in and through the moment of speech, and constituting the subject through that injury, then hate speech exercises an interpellative function» (Butler, 1997, s. 24). Som et eksempel på interpellasjon bruker hun pornografi:

Pornographic representations are performative, that is, they do not state a point of view or report on a reality, but constitute a certain kind of conduct. These scholars further claim that conduct 'silences' those who are depicted in a subordinate fashion within pornographic representations. (Butler, 1997, s. 17-18)

Pornografi forteller oss ingenting om en persons synspunkter eller meninger. Det gjenspeiler heller ikke på noen måter virkeligheten. Pornografi viser fram en bestemt type atferd, og kan bekrefte og videreføre sosiale posisjoner. Det er en form for hatytring, som virker nedlatende og negativt, og som bekrefter en dominans. Butler poengterer at det ytringer gjør er å «constitute the subject in a subordinate position» (1997, s. 18). Språket har altså makt til å subjektivere oss, men også makt til å plassere oss. Det har også makt til å fjerne, eller sette spørsmålsteget ved subjektivitet. På denne måten kan språk både gi og ta fra oss makt og kontroll. Å fortelle noen at de er noe, er også å sette spørsmålsteget ved deres subjektivitet. Derfor kan ytringer være sårende og ødeleggende.

3.3.2 Subjektivisering av Lolita

Denne interpellasjonen, eller subjektiveringen, vil jeg først se på i framskrivningen av Nabokovs Lolita. Lolita er skrevet inn i mannens språk, av mannen, for mannen. Hun har en rekke engleaktige egenskaper: hun er ung og vakker, seksualisert og objektivisert. Hun er til kun for å tilfredsstille mannens begjær. Lolita har ikke en egen stemme, vi møter henne kun gjennom Humberts blikk, som i stor grad er beskrivelser av hennes barnlige utseende og væremåte. Lolita har også monstrøse egenskaper, hun skrives fram gjennom stereotypiene. Subjektiveringen av Lolita skjer på to måter. På den ene måten subjektiverer romanen Lolita, ved at den skriver fram en litterær skikkelse. På den andre måten subjektiverer romanen en kvinne på en helt bestemt måte i det offentlige rom, som igjen kan bidra til å subjektivere leseren og til å videreføre subjektiveringen av kvinner som underordnet mannen. Med utgangspunkt i dette verket som en performativ ytring, så gjør det noe, den subjektiverer

kvinner på en bestemt måte. Ved hjelp av virkemidler og bestemte fraser, skrives det fram en type. Romanen bidrar på denne måten til den mannlige diskursen ved at den viderefører diskursen. Subjektiveringen av Lolita kan videreføres til subjektivering av kvinner, hvordan kvinner blir lært opp av samfunnet til å betrakte seg selv. Slik Butler forklarer, bidrar ikke språket kun til å subjektivere, men også til å bekrefte subjektiveringen. På den ene siden er det å skrive fram Lolita, å subjektivere kvinner. På den andre siden er framskrivningen av Lolita en bekreftelse av subjektet. Denne bekreftelsen er, ifølge Butler, avgjørende og helt nødvendig for menneskets oppfattelse av seg selv som et eksisterende individ. Derfor kan en se på skriving av kvinner inn i det mannsdominerte språket, som negativt subjektiverende, fordi stereotypene blir bekreftet og videreført.

3.3.3 Subjektivering av Lo

Ut fra tanken om at subjektiveringen av kvinner kan være negativt subjektiverende, er det interessant å se på subjektiveringen av Lo. Er Lo subjektivert inn i det mannlige språket på samme måte som Lolita, eller er det noe som gjør at framskrivningen av Lo er frigjørende? Ved å skrive fram Lo som en form for kontrast til, men også som en videreføring av, romankarakteren Lolita, blir det pekt på en dobbelthet. Denne dobbeltheten viser seg på ulike måter og på ulike nivåer. På et overordnet språklig nivå, er løsrivningen fra Lolita problematisk fordi de begge er skrevet inn i de samme språklige strukturene. Dette tematiseres i romanen ved at Lo eksplisitt sier at hun vet at hun er en annen, hun kan ikke løsrive seg fra sin fortid. Det er kanskje nettopp i denne dobbeltheten at brytningen skjer. Når Stridsberg skriver fram Lo, indoktrinerer hun henne i de samme språklige konvensjonene som Lolita, fordi det er den eneste måten å gjøre det på. På den måten kan en si at subjektiveringen av Lo ikke kan skille seg fra subjektiveringen av Lolita; de er begge underlagt de samme språklige konvensjonene. Likevel kan en peke på en rekke elementer som viser at hun gjør det på en annen måte. Komposisjonen er et element. Fortellingen om Lo bryter med det etablerte lineære narrative. Leseren blir kastet fram og tilbake mellom personer, steder, hendelser og beskrivelser. Et annet element er aldringen. Lo kan ikke defineres gjennom sin alder. Hun er i en aldringsprosess og i en endringsprosess gjennom hele romanen. Hun forteller om alderen sin i et annet tidsperspektiv, ikke fra fokaliseringsinstansen: «jag är elva år. Jag är tolv år. Jag är tretton år» (Stridsberg, 2018, s. 21). I fortellingen om Lo ser vi hvordan den eneste måten hun kan nå fram på, fortelle sin

egen historie og det som skjer med henne, er gjennom språket. Dette tolker jeg som en del av romanens prosjekt, å vise hvordan språket kan vise fram. Med dette mener jeg at språket kan vise fram alt det problematiske. Dette kan også ses i lys av Nabokovs språk i *Lolita*. Det poetiske språket i *Lolita*, de estetiske og litterære kvalitetene, legger skjul på det som faktisk skjer på handlingsnivået. Relasjonen mellom en tolv år gammel jente og en middelaldrende mann blir skildret som kjærlighet, fordi språket er vakkert og poetisk. Denne kontrasten viser hvor stor makt som ligger i språket. Makten som ligger i Nabokovs *Lolita*, men også makten som ligger i *Darling River*, som viser fram alt det problematiske og dermed skaper en ny diskurs.

Stridsberg skriver fram tvetydigheten, og Lo sin problematiske måte å være kvinne på. En stor del av livet til Lo er sykdommen, men denne sykdommen er jo egentlig bare det å være en kvinne. På denne måten kan en se på *Darling River* som en feministisk talehandling. Jeg tolker det slik at denne romanen skriver fram en talehandling, som snakker til Nabokov og til den mannlige diskursen. Lo kan leses som Vladimir Nabokovs prosjekt, som er å holde *Lolita* evig ung, men der narrativet brytes: hun blir eldre. Ved å skrive fram Lo som en videreføring av og kontrast til romankarakteren *Lolita*, bryter Stridsberg seg ut av den mannlige diskursen. Dette skjer på ulike måter og nivåer: via fortellerstemmen, aldringen og komposisjonen, hvordan Lo snakker om seg selv som en annen, hvordan hun reflekterer rundt sin egen situasjon. Ved å skrive fram Lo på denne måten, ser vi den mannlige diskursen. Vi ser også personifiseringer av den mannlige diskursen, i faren, den russiske legen og mennene ved *Darling River*. Vi ser volden og undertrykkelsen. Vi ser hvordan Lo er fanget i strukturer som gjør det umulig for henne å være en autonom kvinne. Dette leder meg til den neste kvinneskikkelsen, som i motsetning til Lo, ikke undertrykkes eller holdes fanget. Hun preges av handlekraft og fri vilje, men også av at hun ikke kan fri seg fra sin fortid. I det neste kapittelet skal jeg se på en mer frigjort versjon av *Lolita*. Den andre kvinneskikkelsen vi møter i *Darling River*, er en mor som kjører på motorveien. Vi får aldri vite hva hun heter, hun omtales kun som «en mor». Vi møter henne i kapittelet «ur moderkartan».

4.0 ur moderkartan

Moren har tatt med seg alt hun eier i en koffert som ligger i bagasjerommet. «Hon har inga klänningar med sig, inga kappor, skor, eller smycken, bare besparingar att köpa nytt för» (Stridsberg, 2018, s. 30). I baksetet har hun et kamera, en skrivemaskin, samt noen bøker og tidsskrifter. Alle tingene som kan minne henne om hvem hun har vært, har hun lagt igjen hjemme. Da hun dro la hun også igjen et brev. I brevet skrev hun at hun kommer til å savne han, barnet og huset, men at hun «inte kan stanna i ett hus som tillhör en främling» (Stridsberg, 2018, s. 30). Fortellingen om moren er fortalt i tredjeperson av en allvitende forteller som har tilgang på hennes tanker og følelser. Tidsaspektet er uklart og leseren kastes mellom ulike steder og tidsperspektiver i hvert kapittel som omhandler moren.

Når hun drar hjemmefra, starter hun en reise som skal vare i flere år. Hun drar først til en by der det har skjedd en ulykke, deretter til ørkenen. I ørkenen kjører hun rundt i flere måneder.

Hon driver vidare under himlen. Hon kör i bikini när hettan blir svår att uthärda. Hon kör i leopardpäls och stövlar när nätterna är kalla. Hon kör i en rosa manshatt. Hon kör i en gul femtiotalsklänning. Hon kör målmedvetet som om resan hade en slutdestination, men i själva verket åker hon bara fram och tillbaka på samma ensliga landsväg. (Stridsberg, 2018, s. 70)

Moren har ikke en bestemt destinasjon hun skal nå fram til, men hun kjører som om at hun har et mål med reisen. Reisen er hennes prosjekt, som hun har bestemt seg for å gjennomføre. Hun savner ofte barnet, men er fast bestemt på å aldri dra tilbake. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan denne kvinneskikkelsens prosjekt kan leses som en frigjøring. Jeg vil også se på hvordan hun skiller seg fra de andre kvinneskikkelsene og samtidig deler deres skjebne. Igjen vil jeg trekke inn interteksten og peke på hvordan moren kommuniserer med de andre kvinneskikkelsene. Til slutt vil jeg se på hvordan framskrivningen av denne kvinneskikkelsen kommuniserer med den overordnede diskursen.

4.1 Hva er en kvinne?

Morens fortellinger skiller seg på mange måter fra de andre fortellingene i *Darling River*. Hun er på reise i en bil, slik Lo fra kapittel 3 er, men rammene til moren er annerledes. Hun

har ingen som bestemmer over seg, hun reiser dit hun vil når hun vil. Jeg velger å lese morens reise som et kvinnelig frigjøringsprosjekt. I dette kapittelet vil jeg vise hvordan romanen setter sosialt og biologisk kjønn opp mot hverandre, ved å se på to ulike passasjer fra morens fortelling. Det er mye en kan peke på som viser at moren er i et frigjøringsprosjekt, men også mye en kan peke på som holder henne tilbake. Det som holder henne tilbake er kroppen, og hvordan kroppen gjør at hun ikke kan glemme hvem hun har vært tidligere. Moren prøver å glemme sin fortid, men kroppen husker. På den måten er hun i en konflikt med sin kvinnelige kropp og sin kvinnelighet. Jeg vil også ta for meg hvordan romanen problematiserer hva en kvinne egentlig er, og hvem som skal bestemme dette. Moren føler at hun er kvinne på feil måte, og slites mellom to motpoler av kvinnelighet, som samfunnet legger på henne. Derfor vil jeg videre ta for meg “kvinnelighet” og se nærmere på hva det vil si å være en kvinne, der Simone de Beauvoir og Toril Moi sine tekster om hva en kvinne og det kvinnelige er, kan hjelpe meg på veien.

For å teoretisere morens frigjøringsprosjekt vil jeg bruke Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn* (2000) og Toril Moie *Hva er en kvinne* (1998). I *Det annet kjønn* presenterer Beauvoir to hovedtanker: 1. Man fødes ikke som kvinne, man blir det. 2. Kvinners oppdragelse påtvinger dem “kvinnelighet”. Hva er så kvinnelighet? Hva vil det egentlig si å være en kvinne? I *Hva er en kvinne* tematiserer Toril Moi hvordan vi best kan forstå kjønn, om kropp er grunnlaget for kjønn, eller om kjønn er noe som er sosialt konstruert. Moi understreker at dagens feministiske teori har mye å vinne på å vende tilbake til Beauvoir, som hevder at:

Man fødes ikke som kvinne, man blir det. Ingen biologisk, psykisk eller økonomisk skjebne definerer den skikkelsen menneskehunnen antar i samfunnet; det er sivilisasjonen i sin helhet som former dette produktet som ligger mellom mannen og kastraten og som kalles kvinnelig. Bare en annens formidling kan danne et individ som en *Annen*. (Beauvoir, 2000, s. 279)

Moi legger til grunn at den poststrukturalistiske forståelsen av kjønn, ikke kan gi oss et godt innblikk i hvordan det individuelle menneskets kropp og subjektivitet er kjønnnet (Moi, 1998, s. 10). Siden 1960-tallet har engelskspråklige feminister skilt mellom sex som en biologisk og gender som en sosial/kulturell kategori. Moi viser til hvordan Beauvoir ser på kroppen som en situasjon. Og hvis kroppen er en situasjon, er betydningen av en kvinnes kropp forbundet med den måten kvinnen bruker sin frihet på. For Beauvoir er kroppen en situasjon og dermed en avgjørende del av levd erfaring (Moi, 1998, s. 109). Beauvoir mener at friheten vår aldri er

absolutt, den vil alltid være situert. Erfaringer og situasjoner vil påvirke våre prosjekter, som igjen vil påvirke måten vi ser på kroppen vår. Moi forklarer at på denne måten «vil hver kvinnes erfaring med sin egen kropp være uløselig forbundet med hennes prosjekter i verden» (Moi, 1998, s. 99). Moi fastslår at ingen feminister trekker en klarere linje mellom biologi og sosiale normer enn Beauvoir, likevel kan ikke disse begrepene legges oppå hennes kategorier. I dagens feminisme har oppblomstringen av kjønnteorier, gjort begrepet «gender» vanskelig å definere. I dag brukes dette ordet på to måter: til kjønnsstereotyper og til kjønnsidentitet (Moi, 1998, s. 116).

Kategoriene til Beauvoir kan ikke reduseres til binære motsetninger. Beauvoir kategoriserer heller slik: kroppen som objekt, kroppen som situasjon, levd erfaring (subjektivitet), myter om kvinnelighet (ideologi og normer) og til slutt biologisk kjønn (Moi, 1998, s. 117). Dette kan ses i kontrast til Judith Butlers teorier om kjønn. Butler fastslår at det er et radikalt skille mellom biologisk kjønn og kvinnen/sosialt kjønn (Moi, 1998, s. 111). Ifølge Moi fører dette til at biologisk kjønn blir stengt ute fra historien og samfunnet. For Beauvoir er en kvinne en person med kvinnekropp, fra hun blir født til hun dør. Personer med kvinnekropp trenger ikke å oppfylle noen krav. De trenger ikke å tilpasse seg kjønnsstereotyper. De trenger heller ikke å tilpasse seg feministiske krav til hvordan en kvinne skal være. Ifølge Moi er måten Beauvoir nekter å gi fra seg ordet «kvinne» til motparten, det som gjør hennes tankegang frigjørende (Moi, 1998, s. 112). For å forklare dette viser Moi til Judith Butlers tankegang, som tilsier at en person som ikke opptrer i samsvar med samfunnets «regulative diskurs» for kvinnelighet, ikke er en kvinne. På denne måten blir ordet «kvinne» gitt til den patriarkalske makten, fordi det å opptre som kvinne vil være å opptre i effekt av patriarkalsk makt (Moi, 1998, s. 112).

4.1.1 Biologi

I *Det annet kjønn* legger Beauvoir vekt på kvinnens kjønnsmessige og reproduktive utvikling. Hun mener de biologiske faktorene er svært viktige, og må bli tatt med i analysen av hva det vil si å være en kvinne: «Disse biologiske kjensgjerningene er uhyre viktige; de spiller en fremtredende rolle i kvinnens historie, de er et vesentlig element i hennes situasjon» (Beauvoir, 2000, s. 45). Et eksempel på dette er hvordan en mann kan reproducere seg hundre ganger uten at det påvirker han fysisk, mens en kvinne kan risikere kroppslig ødeleggelse og

kanskje død ved å få ti barn (Moi, 1998, s. 94). Likevel ser hun ikke på kroppen som en skjebne, fordi kvinnen stadig skaper seg selv, gjennom handlinger. Samtidig er menneskets frihet alltid kroppsliggjort. Kroppen er en situasjon og den er grunnlaget for kvinnens erfaring av seg selv og verden (Moi, 1998, s. 95). Beauvoir forklarer at «hvis kroppen ikke er en ting, er den en situasjon: vårt grep om verden og utkastet til våre prosjekter» (Beauvoir, 2000, s. 46). Hun betrakter imidlertid ikke biologiske forskjeller som rettferdiggjørende for sosiale normer, og tar derfor avstand fra biologisk determinisme (Moi, 1998, s. 121).

4.1.2 Levd erfaring

Moi forklarer at Beauvoir ikke snakker om kjønnsidentitet, fordi hun forstår individuell subjektivitet som innvevd i de betingelsene subjektet lever i. Beauvoir analyserer levd erfaring med utgangspunkt i det erfarende subjektet, som alltid er situert, kroppsliggjort, men som også alltid har en form for frihet. Subjektet er ikke en indre følelsesverden, men er vår måte å se verden på (Moi, 1998, s. 118). Beauvoir hevder at «kvinnens kropp er et av de viktigste elementene i den situasjonen hun er i her i verden» (2000, s. 49), men at kroppen ikke kan definere kvinnen. Kroppen er kun en levd virkelighet «i den grad hennes bevissthet tar ansvar for den gjennom handlinger, innenfor et samfunn» (Beauvoir, 2000, s. 49). Moi forklarer videre at «å snakke om en generalisert kjønnsidentitet er å tingliggjøre eller objektivere vår stadig skiftende og fluktuerende erfaring av oss selv i verden» (Moi, 1998, s. 119). Derfor kan en ikke bruke ordene «mannlig» og «kvinnelig» i noen annen form enn om kjønnsbaserte stereotyper, fordi dette vil begrense til en tingliggjort forståelse av kjønn (Moi, 1998, s. 119). I stedet for å se på generaliseringer av kjønnsforskjeller, sosiale eller biologiske, vil Beauvoir fokusere på den levde erfaringen. Et aspekt ved dette, er hvordan kvinnen møter kjønnsnormer. Dette møtet vil kvinnens situasjon være med på å avgjøre. Moi hevder Beauvoirs begreper er mer nyanserte og mer effektive enn det alminnelige feministiske skillet mellom sosialt og biologisk kjønn (1998, s. 118). Videre vil jeg bruke Beauvoirs kategorier for å vise fram hvordan moren hele tiden slites mellom sosialt og biologisk kjønn. Jeg vil se nærmere på hvordan romanen skriver fram en dobbelthet, der det biologiske kjønn og det sosiale kjønn står i et spenningsforhold.

4.2 Demonstrasjonen

For å se nærmere på hvordan *Darling River* viser at moren slites mellom sitt biologiske og sosiale kjønn, vil jeg se på en viktig passasje fra morens fortelling. Når moren deltar på en demonstrasjon, føler hun at hun ikke passer inn sammen med de unge kvinnene hun demonstrerer med. Hun forstår ikke hva det er som er annerledes, men at det er noe som skiller henne fra de andre kvinnene:

Naturligvis är hon för tidlig till demonstrationen och när de första kvinnorna dyker upp har hon redan svettfläckar stora som assietter under armarna. Hon står med armarna i kors medan allt fler kvinnor anländer. Hon upptäcker att hon inte har rätt sorts kläder, men begriper ändå inte vad som är fel, bara att hennes vithet inte liknar deras vithet (... Åskådarna längs gatorna betraktar henne förundrat. Den ensamma eleganta kvinnan som är lite äldre än de andra tycks vara hämtad från en annan tid. Hon skulle lika gärna kunna befinna sig på en catwalk eller vara på väg fram till altaret med sin far. De vita pärlorna i öronen och i halsbandet är sådana detaljer som gör henne till en främling här. Ändå har hon stått i timmar och betraktat sin vita gestalt i en hotellspegel innan hon vågat ge sig ut på gatorna, men inga speglar har någonsin tillhört henne. Spegeln har alltid förväxlat henne med någon annan. (Stridsberg, 2018, s. 103–104)

Moren legger merke til at hun kler seg annerledes enn de unge kvinnene. Det er som om hun er fra en annen tid, med perler i ørene, smykker og skjørt. Moren er som en husmor fra femtitallet, mens de unge kvinnene er moderne feministe som tar avstand fra tradisjonelle kjønnsstereotyper og idealer. Hun føler seg fremmedgjort, og er redd for å ikke passe inn. Morens gammeldagse måte å være kvinne på, passer ikke inn sammen med de unge feministene. Ifølge Beauvoir er det ingen riktig eller feil måte å være kvinne på, og dette tematiseres i framskrivningen av moren. Ifølge Beauvoir trenger ikke kvinner å tilpasse seg kjønnsstereotypene. De trenger heller ikke å tilpasse seg de feministiske kravene som tilsier hva det vil si å være en «ordentlig» kvinne. Denne tankegangen er svært interessant å se i lys av moren. På den ene siden forteller de tradisjonelle kjønnsnormene moren hvordan hun skal være kvinnelig, hun er kledd som en femtitalldame, bruker perler og er elegant. På den andre siden blir hun utstøtt av feministene fordi hennes måte å være kvinnelig på er problematisk og umoderne. Den er problematisk i den forstand at hun ikke passer inn i deres form for moderne feminisme. De unge feministene går kledd i jeans og sneakers, de roper høyt, hun er mer stille og passiv i demonstrasjonen. Hun vil ikke skille seg ut, men observerer og

fotograferer de andre kvinnene. Måten hun er kvinne på, skiller seg fra kvinnene hun demonstrerer med.

På et punkt i passasjen fra demonstrasjonen, prøver noen av de andre demonstrantene å ta kontakt med henne, men «hennes stelhet gör att ingen stannar kvar, innan hon hinner svara är de borta igen» (Stridsberg, 2018, s. 104). Hun går alene, med en ring av tomrom rundt seg. Hun føler seg malplassert og de unge kvinnene legger merke til at det er noe annerledes med henne. Denne passasjen viser hvordan moren har en indre konflikt knyttet til sin kvinnelighet. Hennes gammeldagse måte å være kvinne på, står i kontrast til de unge kvinnene. Dette leser jeg som at måten *Darling River* tematiserer hvordan samfunnet har ulike forventninger til hvordan kvinner skal være.

När hon framkallar fotografierna efteråt återser hon de vitklädda kvinnorna. De lyser upp hennes mörkrum och i mörket tycker hon att de liknar henne som systrar. Hon smeker med fingret över deras ansikten och raka jeansben och gymnastikskor. Hon tar ett självporträtt och monterar in det i fotografierna för att vara säker på att hon har varit där. Hon tapetserar hotellrummet med de vitklädda kvinnorna. (Stridsberg, 2018, s. 105)

Etter demonstrasjonen ser moren det hele på en annen måte. Hun fremkaller bildene hun tok av demonstrantene, og monterer inn et selvportrett, slik at hun er sammen med de unge kvinnene. Hun ser på dem som sine søstre, og tapetserer veggene på hotellrommet med bildene. Fotograferingen kan leses som morens måte å skrive sin egen historie på. Hun ser nå det kvinnelige fellesskapet på en annen måte. Hun ser at deres frigjøringsprosjekt er det samme som hennes frigjøringsprosjekt, og at de sammen kjemper en felles kamp. Ifølge Beauvoir er enhver person med en kvinnekropp, en kvinne fra hun blir født til hun dør. Hun trenger ikke tilpasse seg normer eller feministiske krav, hun er en kvinne uavhengig av hvordan hun er. Kvinnelighet knytter Beauvoir kun til kjønnsstereotyper, fordi det er en tingliggjort forståelse av kjønn. *Darling River* skriver gjennom moren fram hvordan biologisk og sosialt kjønn skaper en dobbelthet som gjør det problematisk å være kvinne. Moren opptrer ikke i samsvar med samfunnets regulative diskurs for kvinnelighet, hun opptrer heller ikke i henhold til de feministiske kravene til hva en ordentlig, selvstendig og moderne kvinne er. Moren slites mellom motpoler, som har sitt grunnlag i de sterke motpolene sosialt og biologisk kjønn. Dette viser fram en dobbelthet, der samfunnet gjør det svært problematisk for henne å være kvinne på en riktig måte.

4.3 Aborten

Fra moren kan en trekke en rekke linjer til de andre kvinneskikkelsene i *Darling River*, og til Nabokovs *Lolita*. Moren uttrykker flere ganger at hun ikke kan «stanna i ett hus som tilhører en främling» (Stridsberg, 2018, s. 30), eller gå med klærne som tilhører en fremmed. Hun prøver å glemme den hun har vært. I perioder er hun prostituert, og tenker ofte på hvem hun brukte å være, spesielt etter sex. På et punkt blir hun gravid og tar en abort. Aborten minner henne om en tidligere fødsel, og river opp et gammelt sår i henne. Denne passasjen viser også hvordan morens sosiale og biologiske kjønn står i et spenningsforhold.

Hon minns ett annat spädbarn i sina armar, en tyngd och ett uppfordrande skrik, det äger rum i en annans tid, i en annan kvinnas minnen. Där råder ännu kroppens tid, mjölkens, det rusande blodets tid och nu återkommer klangerna av den infekterade barnsång som en gång förföljande henne vart hon än gick i världen. Såret som öppnat livmodern för att avlägsna fostret den här gången har också rivit upp det sedan länge läkta såret. Efter operationen i hotellrummet forblir såret öppet, hon är för alltid märkt av stanken från inälvsskadan som inte går att tvätta bort ens med upprepade kaustiksoddeforsök och nattljusolja. Såret över världen, skamsömmen. (Stridsberg, 2018, s. 159)

Etter aborten sliter hun med fysiske og psykiske skader, og bærer med seg en skam. Her vil jeg trekke inn Beauvoirs syn på biologisk kjønn som en viktig faktor for kvinnens erfaring av seg selv og verden. Som Beauvoir forklarer, vil kvinnen alltid være kroppsliggjort og derfor situert. Hun lever i sin kropp, som alltid er en situasjon. Ifølge Beauvoir spiller de biologiske faktorene en viktig rolle i kvinnens liv. De spiller også en viktig rolle i kvinnens erfaringer. Morens abort er et godt eksempel på dette. Her kan en peke til Beauvoirs kategorier og hvordan det oppstår et spenningsforhold: den biologiske kroppen, fordi moren har fysiske sår fra aborten. Kroppen som situasjon, fordi denne hendelsen viser hvordan hun opplever seg selv og verden ut fra sin kropp. Levd erfaring, fordi moren har med seg tidligere opplevelser, følelser og tanker, som er alle kjønn. Ved å peke på hvordan alle disse kategoriene har en innvirkning på morens liv, kan en se nærmere på hvordan aborten viser fram nettopp denne dobbeltheten og spenningsforholdet knyttet til morens biologiske og sosiale kjønn. Fortellerstemmen påpeker at den tidligere fødselen tilhører en annen kvinnes minne og tid, men kroppen er fortsatt den samme. Hun kan ikke frigjøre seg fra sin kropp, og bærer med seg de samme sårene for alltid.

Gjennom reisen, endringene i utseendet og opplevelsene prøver moren å rekonstruere seg selv som kvinne. Hun rekonstruerer sitt sosiale kjønn, som er i en frigjøringsprosess fra den kvinnen hun var før. Imidlertid innhentes hun av fortiden, som vi ser i aborten. Hun prøver å glemme, men kroppen husker. Hendelsen river opp et fysisk sår, men også et psykisk sår. Dobbeltheten kommer også til syne i hvordan moren bære med seg et større sår, et sår over verden. Uansett hvor hardt hun prøver å glemme, eller hvordan hun prøver å lege såret med nattlysolje og medisiner, vil ikke såret forsvinne. På grunn av de patriarkalske normene i samfunnet, begrenses moren til sitt kjønn. Da hun gjennomførte den ulovlige aborten på hotellrommet, betraktet hun seg selv som «ett hondjur på väg till slakt» (Stridsberg, 2018, s. 158). Å redusere kvinner til hunndyr, problematiserer Beauvoir: «I mannens munn lyder betegnelsen «hunndyr» som en fornærmelse, og likevel skammer han seg ikke over sin egen dyriskhet, han blir tvert imot stolt» (Beauvoir, 2000, s. 21) Hun fastslår at betegnelsen ikke er nedsettende fordi den peker på biologi; den er nedsettende fordi den sperrer henne inne i kjønnnet, og det kvinnelige kjønnnet er bærer av negative konnotasjoner (Beauvoir, 2000, s. 21).

4.4 Frigjøringsprosjektet

Moren har ikke bestemt hvor hun skal dra før reisen, men lar det ene stedet lede henne til det neste. Hun oppsøker ulykker og trosser lover og regler. Hun gjør akkurat det hun vil, når hun vil. Hun tar flytimer og stikker av med et fly. I ettertid blir hun etterlyst. Når politiet prøver å identifisere henne klarer de ikke å kjenne henne igjen, fordi ansiktet hennes har forandret seg. Hun blir beskrevet som en person som «ser ut att sakna sin historia» (Stridsberg, 2018, s. 88). Moren er alltid i bevegelse, ingen klarer å ta henne igjen, eller å sette henne i bås. Ingen vet hvem hun er eller hvor hun kommer fra. Hun endrer utseendet sitt hele tiden og reiser alltid alene. Hvis noen prøver å bli kjent med henne, så reiser hun fra dem. I kofferten har hun kun ett bilde med seg, og det er et selvportrett. En sentral del av reisen til moren, er fotograferingen. Hun fotograferer steder, hendelser og personer. Fotograferingen kan leses som morens måte å konstruere seg selv som kvinne. Gjennom sin reise skaper moren sitt eget kart, og sin egen skjebne. Dette reflekteres også i tittelen «ur moderkartan». Beauvoir mener at biologiske faktorer må tas med i analysen av hva en kvinne er, men at de ikke er avgjørende. Hun ser ikke på kroppen som determinert, fordi en kvinne kan skape seg selv

gjennom sine handlinger. Beauvoir understreker at kroppen ikke er en ting, men at den er utkastet til kvinnens prosjekter. Moren er hele tiden i endring og bevegelse, for hvert sted hun reiser til, og hver hendelse hun opplever, konstruerer hun seg selv. Hun blir beskrevet som en person som er historieløs, kanskje nettopp fordi hun hele tiden skaper seg selv på nytt.

På mange måter kan denne kvinneskikkelsens rekonstruksjon gjennom reiser, endringer og opplevelser, leses som et frigjøringsprosjekt, som skiller henne fra de andre kvinneskikkelsene i romanen, og fra Nabokovs Lolita. Hun drar dit hun vil og hører ikke hjemme noe sted. Hun er ikke lenger noens kone eller mor. Hun har ingen identitetsmarkører. Hun kler seg i forskjellige klær, noen ganger i herreklær, andre ganger i femtitallskjoler. Hun har ikke et navn lenger, og har ikke bekjente eller venner. Hun hører ikke hjemme noen steder. Samtidig er alle stedene hun drar til, hennes hjem. Hun preges av subjektivitet og har i stor grad fri vilje til å gjøre det hun vil. Hun prostituerer seg og gjør hva hun vil med sin egen kropp, som kan tolkes som et forsøk på å gjøre et opprør mot det biologiske kjønn og kroppens determinisme. Det kan leses som et slags opprør mot hennes egen historie, og dermed en måte å ta kontroll over sin egen kropp på. Samtidig blir det pekt på en rekke biologiske forutsetninger, der kroppen er en situasjon og påvirker hvordan hun ser på seg selv og verden. Morens frigjøringsprosjekt kan leses som å konstruere seg selv som kvinne. Imidlertid blir hun gjentatte ganger innhentet av fortiden. Hendelser og personer gjør at hun husker hvem hun har vært. Dette ser vi både i aborten og i demonstrasjonen. Aborten viser hun til et sår og en smerte hun aldri kan bli kvitt, uansett hvor hun reiser og hvem hun er. Hun viser til dette såret som et større sår, et sår over verden. Demonstrasjonen skaper en indre konflikt knyttet til hennes kvinnelighet. Hun føler at hun er kvinne på feil måte, og at hun ikke passer inn sammen med de moderne feministene. Det er nettopp denne dobbeltheten, og slitingen mellom det biologiske og det sosiale kjønn, som viser fram morens frigjøringsprosjekt. Hun prøver å glemme sin fortid, men kroppen husker. Gjennom moren, skriver romanen fram en dobbelthet knyttet til det å være kvinne, der en alltid vil slites mellom biologisk og sosialt kjønn. Dette problematiserer kvinnens mulighet til å finne balanse i sin kvinnelighet og måte å være kvinne på. Den kroppslige smerten og den sosiale smerten brytes mot hverandre. Det sosiale og det biologiske er alltid i konflikt.

Fra moren kan vi trekke linjer til hvordan skjebnen til de andre kvinneskikkelse er forutbestemt, de er alle fanget i mannens språk og strukturer, fordi de er skrevet ut fra Nabokovs karakter, som er skrevet ut fra den mannlige diskursen. Vi kan også trekke linjer til

diskursen som problematiserer kvinnens situasjon, ved at romanen skriver fram kvinnenes skjebne som et sår i verden, og at kvinnene må bære med seg en skam som de ikke kan frigjøre seg fra. Kvinneskikkelsene i *Darling River* blir ikke skrevet fram som perfekte feministe. De blir heller ikke skrevet fram som kun ofre for kjønnsnormer, eller som stereotyper; de befinner seg i et slags mellomrom. Morens reise er et frigjøringsprosjekt, men hun har også et problematisk forhold til sin egen kvinnelighet, som viser problematikken knyttet til hva det vil si å være kvinnelig, hva de vil si å være en kvinne, og hvem som skal bestemme dette. Det blir stadig pekt på hvordan moren har vært en annen før, og at hun fortsatt bærer med seg elementer fra denne kvinneskikkelsen. Hun passer ikke inn med de moderne feministene, som kan leses som problematikken knyttet til skillet mellom biologisk og sosialt kjønn. Som Toril Moi fastslår, kan en vinne mye på å vende tilbake til Beauvoirs tanker om kjønn som mer komplekst enn to binære kategorier. I framskrivningen av moren blir det pekt på hvordan samfunnet, fra begge sider, har en idé om hva det vil si å være en kvinne, og på hvilke måter hun skal være kvinnelig på. Som jeg har nevnt tidligere, kan ikke moren settes i bås, hun kan heller ikke plasseres i en kategori. Hun kler seg noen dager i herreklær, andre dager i femtitalleskjoler. Hun preges av sitt sosiale kjønn, men også av sitt biologiske kjønn. Selv om Beauvoir trekker fram viktigheten av biologisk kjønn som en faktor, understreker hun at biologiske forskjeller ikke skal rettferdiggjøre sosiale normer. Beauvoir reduserer ikke sosialt liv til biologiske fakta. Dette er en problemstilling som skrives fram i moren.

På den ene siden er moren fri. Hun kan ikke settes i bås, hun reiser dit hun vil, hun har ikke et navn. På den andre siden blir det pekt på hvordan samfunnet reduserer henne, hun reduseres til sitt kjønn og lider i sin kvinnelige kropp. I fortellingen om moren ser vi hvordan hun reduseres til å være et hunddyr, en kvinne og en mor. Framskrivningen av moren kan leses som hvordan kvinnens frihet alltid er situert, hvordan det biologiske og sosiale står i et spenningsforhold, og hvor stor innvirkning det kroppslige har. Framskrivningen av moren kan også leses som en kritikk av den kvinneligheten vi møter i *Lolita*, som er sterkt fokusert på det feminine og barnlige. Disse faktorene leser jeg som motspråket i framskrivningen av moren. Videre i oppgaven vil jeg se nærmere på det kroppslige, og vise hvordan direkte og inngående beskrivelser av kroppslige hendelser også skaper motspråk og samfunnskritikk.

5.0 Den dödask bok

«Himlen är en grå kompakt hinna ovanför barnbördshuset i Gray Star, Alaska. Här är kylan allt, kylan och könet, den upprivna jorden utanför sjukhusbyggnaden, stelnad, välvd, ond, och täcket av snö som lägger sig över allting och bedövar» (Stridsberg, 2018, s. 33). Den tredje kvinneskikkelsen vi møter i *Darling River*, er Dolores Schiller. Vi møter henne i «Den dödask bok». Dolores befinner seg på fødeavdelingen i Gray Star, Alaska. Der ligger hun i smerter og morfinrus, mens hun svever mellom fantasi, virkelighet, liv og død. Fortellingen om Dolores er fortalt baklengs, så vi møter henne på slutten. I det neste kapittelet fra «Den dödask bok» møter vi henne på vei til Alaska sammen med ektemannen Richard Schiller, noen måneder før fødselen.

På samme måte som Lo, som vi husker fra kapittel 3, har Dolores et problematisk forhold til kroppen sin. Dolores preges av et sterkt ønske om å holde fast på alt det barnlige. Hun går i for små klær og ser på naturlige kroppslige endringer som en sykdom. På samme måte som Lo, betrakter hun sin kvinnelige og aldrende kropp som i et konstant forfall. Dette kommer i Dolores, også til syne i den gravide kroppen og fødselen. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på den litterære kroppen, og hvordan romanen åpner opp for å knytte det kroppslige til fremmedgjøring og «the male gaze». Jeg vil undersøke hvordan Dolores melankolske tilstand også knyttes til det kroppslige. I denne fortellingen viser romanen hvordan det problematiske forholdet Dolores har til sin egen kropp, kan knyttes til hvordan kvinnekroppen objektiviseres og fremmedgjøres. Denne objektiviseringen og fremmedgjøringen vil jeg også se i lys av Nabokovs *Lolita*. Jeg vil vise hvordan *Darling River* beskriver kroppslige opplevelser på en brutal måte, som gir Dolores et språk. Dette leser jeg som motspråket til Nabokovs *Lolita* og diskursen *Lolita* er produsert ut fra.

5.1 Kampen om kroppen

I *Kroppens betydning i norsk litteratur* (2004) undersøker Unni Langås den litterære kroppen. Vi mennesker lever vårt liv gjennom kroppen. Vi fødes, vokser, eldes og dør. Gjennom kroppen opplever vi smerte og sykdom, men også lykke og lyst. Ved å presentere kroppen på ulike måter, former vi vår identitet. Litteraturen avspeiler vårt forhold til kroppen og skaper kroppslige idealer. Den avspeiler også forholdet mellom det indre og det kroppslige. (Langås,

2004, s. 9). Langås tar for seg 1800-talls litteratur, og har hovedvekt på den kjønnete kroppen. Hun analyserer Amalie Skrams *Professor Hieronimus* fra 1895, for å vise hvordan det kroppslige og det språklige henger sammen. Hovedpersonen Else Kant, legges inn på psykiatrisk avdeling med hysteri, og det hele utvikler seg til en maktkamp mellom henne og professor Hieronimus. Hysteriet er et kroppslig språk som lar kvinnen uttrykke ubehaget og lidelsen knyttet til det å være kvinne.

Langås forklarer at kampen om kroppen også er kampen om språket. Dette gjør hun ved å vise til brevskrivningen *Professor Hieronimus* og romanen i seg selv, som begge er eksempler på at kvinnen som undertrykkes på grunn av sitt kjønn og sine lidelser, vinner fram når hun skifter språk fra kropp til skrift. Et eksempel på dette fra *Professor Hieronimus*, er når Else får se et dødt kvinnelegeme. Else beskriver kroppen som så liten at den kunne tilhørt et barn, og peker på streker som er tegnet på det nakne liket. Liket symboliserer objektiviseringen av kvinnekroppen: den er død, liten og er påskrevet tegn som kun de innviede forstår. Samtidig fungerer den som et allegorisk tegn på den skriften som kroppen er bærer av. Etter denne hendelsen skriver Else et brev til styret. Skriften på kroppen og Elses skrift, presenterer ifølge Langås romanens funksjon: «i en kultur hvor tegnenes betydning er definert av makten, og hvor de kan være både utilgjengelige og undertrykkende, avsetter romanen et annerledes tegn, et opprørets og forskjellens spor» (Langås, 2004, s. 235). *Professor Hieronimus* er en roman som tar for seg maktforholdet mellom kvinne og mann. Den beskriver hysteri, som i dag er allment oppfattet som kvinnens lidelse i et samfunn som ekskluderte kvinnelige behov. Det var kroppens svar på lidelsen (Langås, 2004, s. 236). I denne romanen transformerte Skram kroppens ubehag til skrift, og fikk på den måten den lidende kvinnen i tale. Den problematiserer hvordan den maskuline makten gjennomsyrrer samfunnet, samt hvordan hierarkiet av overordning og underordning i samfunnet hele tiden reproducerer seg selv i en selvbevarende logikk som internaliseres i kroppen.

Langås understreker at *Professor Hieronimus* en viktig bok fordi den får kvinnen i tale. Gjennom skriften kan Else for første gang føle at hun har makt og blir hørt. Hun får et overtak, og gjennom språket klarer hun å reise seg selv igjen. Dette kommer også til uttrykk på et annet nivå, som er hvordan Amalie Skram kommer i tale gjennom litteraturen. Ved å gi Else en skrift og et språk, får Skram sagt de tingene hun ønsker å si. Hun kommer selv i tale om et viktig tema. Et viktig element min lesning av *Darling River*, er hvordan språket er bærer av makt. Gjennom språket kan en subjektivere, objektivisere, undertrykke og skade.

Gjennom språket kan en også kritisere samfunnsstrukturer og danne motspråk. Ved å gi kvinneskikkelsene i *Darling River* et språk, og skrive fram lidelsen som Doloresvariasjonene bærer på, belyses den problematiske relasjonen i Nabokovs *Lolita*. Gjennom språket viser romanen det problematiske i diskursen og kulturen som *Lolita* er produsert ut fra. I *Darling River* ser vi maktforholdene, overgrepene, objektivering og lidelsen. På denne måten er romanen i seg selv, en feministisk talehandling.

Et sentralt tema i *Darling River*, som vi kan se tydelig i fortellingene om Lo og Dolores, er ønsket om den idealiserte kvinnekroppen. I fortellingen om Dolores blir det lagt stor vekt på begjæret etter det barnlige og feminine. Hun preges av en fremmedgjøring fra sin egen kropp, som vi kan se i hvordan ektemannen Richard Schiller betrakter kroppen hennes, og hva han liker med den. Det Richard liker så godt med Dolores kropp, er at den minner han om et barn: «Den där elastiska unga kroppen, nonchalansen, förgängligheten» (Stridsberg, 2018, s. 109). Kroppen til Dolores blir betraktet utenfra og tilskrevet et ideal, som internaliseres i Dolores. Derfor vil jeg videre se på hvordan kroppen til Dolores fremmedgjøres, og hvordan denne fremmedgjøringen kan knyttes til «the male gaze».

5.2 Fremmedgjøring av kroppen

Dolores Schiller bærer et tydelig preg av å ikke ha eierskap over sin egen kropp. Hun betrakter sin voksne kropp som i et konstant forfall, og lengter etter kroppen hun hadde som barn. Hun kler seg i alt for små kjoler, og kroppens utvikling, utseende, lukter og væsker blir forbundet med det ekle og heslige. Dolores går rundt i sin «urvuxna bröllopsklänning» med en «kokong av hår i feta valkar och solkig spets» (Stridsberg, 2018, s. 285). Dolores rives mellom motsetningene hun lever i. Det er umulig for henne som voksen kvinne å fortsatt ha kroppen til et barn, men hun trekkes hele tiden mot det barnlige. Den kommende ektemannen Richard Schiller ser på henne som et barn. Han beundrer den barnlige kroppen og alt det barnlige ved Dolores. Han sammenlignet Dolores med et barn da de giftet seg: «Efter ceremonin är det som att gå omkring i staden med ett förvirrat barn. Bjuda ett barn på bröllopsmiddag. Skåla med ett barn. Älska med ett barn till strålkastarljusens ojämna rytm över detta underliga förvuxna barns lilla korsrygg» (Stridsberg, 2018, s. 110). Her viser romanen hvordan kroppen til Dolores fremmedgjøres via ektemannen. Den viser også at idealiseringen av det barnlige internaliseres i Dolores:

Ögonens blåa pärlor som mattas av för var dag, strålkastaren som lyst över henne de första månaderna har dämpats och förvandlats till ett svagt döende ljus (...) Hon är skadedjuret som kommer att förstöra honom med sitt radband av minnen och snapshots som hela tiden flyter upp till hennes gråa ögon blyertsyta. (Stridsberg, 2018, s. 293-294).

Her ser vi hvordan Dolores betrakter seg selv som i et forfall. Øynene er ikke like blåe og klare som de engang var. Hun betrakter seg selv som en forbryter og som et skadedyr, som kommer til å ødelegge Richard, selv om hun ikke har gjort noe for å skade han. Dolores er så fremmedgjort fra seg selv og fra virkeligheten, at hun ser på de kroppslige endringene som forfall, og på overgrepene hun er blitt utsatt for, som sin egen feil.

5.2.1 The Social Constitution of the Body

I doktorgradsavhandlingen «The Social Constitution of the Body: Bodily Alienation and Bodily Integrity» (2016) undersøker Celine Leboeuf kroppslig fremmedgjøring med fokus på kjønn og rase. Hun foreslår at denne fremmedgjøringen er noe som er sosialt konstruert. Leboeuf argumenterer for at skjønnhetsidealer er noe som kontinuerlig og på ulike nivåer undertrykker kvinnen. Hun tar utgangspunkt i Karl Marx, og hvordan han ser på fremmedgjort arbeid som årsaken til og resultatet av privat eiendom. Med utgangspunkt i Marx syn på fremmedgjøring, sammenligner hun dette med skjønnhetsidealer. Hun forklarer hvordan kvinner, i tillegg til annet arbeid, pålegges å utføre «skjønnhetsarbeid», som utnytter kvinnen. Leboeuf sier at undertrykkelsen og utnyttelsen gjennom skjønnhetsidealer, også kan ses på som det Pierre Bourdieu kaller «symbolic violence». Bourdieu forklarer symbolsk vold i *The Logic of Practice* som en type vold som er «disguised, transfigured, in a word, euphemized» (Bourdieu, 1990, s. 126). Han konstaterer at seksuell undertrykkelse i vesten er i stor grad et resultat av symbolsk vold. Leboeuf forklarer at kvinner følger disse standardene, ikke fordi de blir fysisk tvunget til det, ikke fordi de fritt velger dem, men fordi de befinner seg i et mellomrom der de følger standardene fordi de blir sosialisert til å gjøre det, og fordi konsekvensene for å ikke gjøre det er svært høye. Et eksempel på dette er kvinners kroppshår, og hvordan kvinner som viser fram kroppshår, og er stolte over sitt kroppshår, mottar dødstrusler og hat (Leboeuf, 2016, s. 65).

5.2.2 The male gaze

Leboeuf tar for seg hvordan kvinnelig kroppslig fremmedgjøring henger sammen med å bli sett av et mannlige dominant blikk. Dette mannlige blikket, kalt «the male gaze», er et begrep innen filmvitenskap som viser til en seksualisert måte å se på kvinner, som gir menn makt og som objektiviserer kvinner. Ut fra “the male gaze”, har kvinnen en posisjon som objekt for mannlige heteroseksuelle begjær. Hennes følelser, tanker og seksuelle lyster er mindre viktige. Denne ideen kommer fra feministisk filmteori, og ble introdusert av Laura Mulvey i essayet “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1999)¹⁷. I essayet bruker hun psykoanalyse for å se på hvordan fascinasjonen for film er “reinforced by pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him” (Mulvey, 1999, s. 56). Hun tar utgangspunkt i hvordan film reflekterer, viser fram og spiller på «the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle» (Mulvey, 1999, s. 56). Hovedfokuset er på hvordan det patriarkalske samfunnet har formet filmen. «The male gaze» er et blikk som i hovedsak er hetero og maskulint. På denne måten blir kvinnene seksualisert for den mannlige seeren. Kvinnen er objektet som blir sett på, mannen er subjektet som ser. Dette kan vi se i Nabokovs Lolita. Hun er skrevet fram gjennom «the male gaze», som objektiviserer henne og seksualiserer henne. Mulvey konstaterer at det å se på film, er en akt av skopofili, at meningen med å se film er å skape nytelse hos seeren. Å se på film er også, i den raffinerte mainstream-filmen, en voyeuristisk nytelse, i form av at seeren får innblikk i karakterenes liv. Hun forklarer at den kvinnelige karakteren i film, på grunn av mangel på penis, representerer noe som er angstfremkallende for patriarkatets underbevissthet: trusselen om kastrering. Denne trusselen elimineres derfor i form av en erstatning. Den erstattes med voyeuristisk begjær (Mulvey, 1999, s. 58). Kvinnens funksjon innen film blir da kun som lystgiver. Dette kan en se i to nivåer: kvinnen som erotisk objekt for den mannlige karakteren, og kvinnen som erotisk objekt for den mannlige seeren. Mulvey mener at patriarkatet har skapt film som en skopofilistisk, voyeuristisk og narsissistisk glede, for den heterofile mannens blikk. Filmen er hans narsissistiske fantasi. Den mannlige protagonisten er hans forhøyede ego som er aktiv og handlende, mens kvinnen blir redusert til et passivt erotisk objekt for mannens blikk (Mulvey, 1999, s. 59).

¹⁷ Essayet ble opprinnelig utgitt i 1975.

For å vise hvordan «the male gaze» skaper kroppslig fremmedgjøring, trekker Celine Leboeuf fram et utdrag fra Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn*:

“Da jeg var tretten år, gikk jeg rundt med bare ben og kort kjole,” fortalte en annen kvinne.
“En mann kom med en spydig bemerkning om de tykke leggene mine. Neste dag fikk mamma meg til å ta på meg strømper, og la ned skjørtet mitt, men jeg kommer aldri til å glemme det sjokket jeg fikk da jeg *så meg sett*.” (Beauvoir, 2000, s. 314-315)

I denne passasjen ser vi hvordan denne unge jenta oppdager at kroppen hennes, og oppfatningen av kroppen hennes, ikke tilhører henne selv. Den er ikke lenger en videreføring av hennes individualitet. Gjennom blick og kommentarer fra andre, gjennom «the male gaze», fremmedgjøres kroppen. Dette skjer på to måter: ved at hun kommer i puberteten og kroppen endrer seg, og ved at den betraktes utenfra. Ifølge Beauvoir fører dette til atferder som kvinner adopterer ved at «the male gaze» infiltreres, som skaper en skam rundt hvordan kvinnelige kropper ser ut, som igjen fører til at kvinner prøver å skjule kroppen sin (Beauvoir, 2000, s. 315). Opplevelsen denne jenta hadde som et resultat av kommentaren om leggene sine, gjorde henne bevisst på sin egen kropp, og hvordan den fremmedgjøres og eies av andres blick. Jenta gjennomgikk etter det en form for fremmedgjøringsprosess der hun ble bevisst på at kroppen hennes ikke bare er kroppen hennes, den er også et objekt som andre kan ta seg rett til å mene noe om.

5.2.3 Fremmedgjøring i Lolita

For å se på fremmedgjøringen av kroppen til Dolores, vil jeg først se på hvordan kroppen til Nabokovs Lolita fremmedgjøres. Lolita skrives fram gjennom Humberts beskrivelser av hennes utseende. Det er et stort fokus på det barnlige og feminine. Humberts mannlige og objektiverende blick, former hvordan hun blir betraktet. I de fleste beskrivelsene av hennes utseende og væremåte blir det lagt vekt på at hun er liten, tynn og barnlig. Humbert forteller at han «lo og henvendte meg til Mrs. Haze tvers over Lo's ben for å få påskudd til å la handen krype oppover min smånymfes tynne rygg så jeg kunne kjenne huden hennes gjennom gutteskjorten» (Nabokov, 1998, s. 47). Gjennom Humbert får vi ikke vite stort mer om Lolita enn hvordan hun ser ut og hvordan han ser på henne som et begjærsobjekt. Det er et sterkt fokus på feminitet i hans beskrivelser: «Den søte profilen, de halvåpne leppene, og det varme håret» (Nabokov, 1998, s. 50). Hun beskrives som søt og uskyldig når det er snakk

om utseendet hennes. Beskrivelsene er i stor grad rettet mot det seksuelle, og at måten Lolita er på og ser ut, vekker et seksuelt begjær i Humbert.

Min elskede la seg ned på maven og viste meg, viste de tusen vidåpne øyne i mitt blod, de lett hevede skulderbladene, dunene langs ryggradens myke kurve, bakens stramme, tette buer under det sorte tøyet og skolepike-lårenes lange kystlinje. Stille lå syvendeklassepiken der og nøt sine rød-blå-grønne tegneserier. (Nabokov, 1998, s. 43)

I denne passasjen ser vi en typisk betraktelse av Lolita. Humbert ser henne ligge og lese tegneserier på gresset, og hun snur seg på magen. Det at Lolita ligger på gresset og snur seg, betrakter han som at hun viser seg fram. Det hun i realiteten gjør, å lese tegneserier i gresset på en sommerdag, blir sterkt seksualisert og kroppen hennes objektiviseres. Samtidig som han seksualiserer kroppen hennes, betrakter han alt det barnlige: dun på ryggen, skolepike-lår, syvendeklassepike. Igjen ser vi hvordan Humbert knyttet det seksuelle til det barnlige. Humberts beskrivelser av Lolitas kropp viser hvordan den fremmedgjøres. Hun eier ikke sin egen kropp eller sin oppfatning av den. Hun seksualiseres og objektiviseres. Han tenker at hun viser seg fram, men i realiteten så eksisterer hun bare med en kvinnekropp. Hun gjør ikke noe for å vise seg fram, eller for å fange hans oppmerksomhet. Det er kun hans oppfatning av henne som et seksuelt begjærsobjekt, og hans fremmedgjøring av hennes kropp gjennom «the male gaze», som skaper denne oppfattelsen av at hun viser seg fram.

5.2.4 Fremmedgjøring i Dolores

I fortellingen om Dolores får leseren tilbakeblikk til et dysfunksjonelt stefar/datter-forhold, som inneholder mange av de samme elementene som vi kan se i fortellingen om Lo fra kapittel 3 og Nabokovs *Lolita*. I Dolores kommer denne problematiske relasjonen også til uttrykk i relasjonen mellom Richard og Dolores. Deres forhold gjenspeiler på ulike måter relasjonen med stefaren, og hun blander dem ofte sammen.

När hon förväxlar honom med sin styvfar talar hon som ett barn till hans nacke. Undergiven sockersöt, en annan Dolores, sömndrucken, fångad av sitt hemliga förflutna. Han har en känsla av att det finns många Dolores i Dolores. Rum efter rum som öppnar sig och i varje nytt rum står en ny kvinna och ett nytt barn som inte skulle känna igen honom om han ropade på henne. (Stridsberg, 2018, s. 202)

I denne passasjen ser vi hvordan Dolores forveksler ektemannen med stefaren, og hun blir automatisk til et barn igjen når dette skjer. Et barn som er sløvt, tafatt og sukkersøtt. Forvekslingen viser hvordan Dolores er fanget av sin fortid, at alle relasjoner hun har med menn vil være preget av den problematiske relasjonen til stefaren. Kjærlighetsrelasjonen mellom henne og Richard blir om til noe annet når hun forveksler dem, den blir om til et overgrepshold mellom en voksen og et barn. Dolores vet ikke om noen annen måte å være sammen med menn på, etter overgrepene og maktmisbruket hun har opplevd sammen med stefaren. Dolores problematiske forhold til sin egen kropp og lidelsen som er knyttet til dette forholdet, kan leses som det umulige kroppslige idealet knyttet til barnlighet som hun har blitt påført av stefaren og hvordan idealet hele tiden videreføres i forholdet til Richard. Det kan også leses som hvordan «the male gaze» former hvordan Richard ser henne, og hvordan hun ser på seg selv. Hun er fanget av samfunnets kvinnelige idealer som hele tiden reproducerer seg selv og videreføres. Hun er fanget i den mannlige diskursen og hvordan den tilskriver henne et skjønnhetsideal, som det kan være farlig for henne å ikke følge.

Maktmisbruket og de problematiske relasjonene, kommer tydelig fram i Dolores kroppslige reaksjoner. Under fødselen har Dolores ingen kontakt med jordmoren, hun hallusinerer og tenker tilbake til en annen tid. Hun tenker tilbake til barndommen, til sin døde stefar og til livet på veien. På vei til Alaska sammen med Richard drømmer hun ofte. Hun drømmer om at det er stefaren hun har fått barnet med, og at hun bærer på et misfoster som er en “spegelvänd kopi av sig själv, en orm eller en stor genomsiktig ödla som kommer äta sig ut ur sina fosterhinnor till slut. En svart rand utgår från naveln och försvinner vidare ner i könshårets askblonda trassel” (Stridsberg, 2018, s. 219). Hun får stadig tilbakeblikk til tiden sammen med stefaren, til den problematiske relasjonen og til overgrepene. Hun får kroppslige reaksjoner, og føler på en trang til å unnskyldes seg, som at det er hennes feil at dette har skjedd med henne. En kan lese Dolores som skjebnen til Lolita og til Lo. Hun er bærer av skammen, av å ha blitt misbrukt av sin far, og av mennene ved Darling River. Hun eier ikke kroppen sin, og ser på kroppen sin som mannens eiendel. Hun ser på Richard som den som skal fullføre det som er blitt påbegynt. At Richard skal fullføre volden og maktmisbruket hun er blitt påført av sin stefar. Når hun våkner fra en drøm, vet hun ikke hvem som er faren til barnet. «Jag är rädd Richard. Slå mig om du vill, men sedan måste du hjälpa mig för jag är så rädd för någonting som jag inte vet vad det är. Det är som att jag har lera inombords, som att min själ spricker i sömmarna och hjärtat ruttnar i bröstet» (Stridsberg, 2018, s. 115). I denne

passasjen ser vi hvordan Dolores alltid bærer med seg sin fortid. Hun er den som bærer det råtne hjertet, som er blitt ødelagt av overgrepene og maktmisbruket. Hun er den som er redd, og som frykter at fortiden skal ta henne igjen.

5.3 Det kroppslige og groteske

I fortellingen om Dolores blir kroppslige opplevelser og reaksjoner beskrevet på en direkte, brutal og inngående måte. Under fødselen får leseren innblikk i hva som skjer med kroppen til Dolores. Det blir fortalt i bilder, og leseren blir med inn i en verden av død, blod, stank, avføring, fortvilelse og undergang:

Barnet liknar en skräcködlan när det till slut tränger fram ur det blodiga skötet. Det vrider sig som ett djur i dödsplågor. Modersträngen en blåsvart snigelorm som ett rep kring barnets hals. En flicka, ett ödesdigert öppnat sår mellan benen (...) Och hon hinner egentligen aldrig se barnet eller det som kunde ha blivit ett barn. Svartblodig hår klistrat över det lilla huvudet skymtar förbi, en stank av gyttja, avföring, skämt, blod och söta dödsvätskor som försvinner ut ur rummet med byttet. Och nu faller hon genom mörkret, Dolores, ensam, försvarslös, chanslös, ödesbestämd. (Stridsberg, 2018, s. 36-37)

I denne passasjen blir noe av det vakreste en forelder kan oppleve, fødselen av sitt eget barn, begynnelsen på et liv, beskrevet. Fødsel er noe som vanligvis blir forbundet med endeløs kjærlighet mellom barn og mor, som holder barnet sitt på brystet for første gang. Det blir forbundet med umiddelbare sterke bånd, glede og lykke. Men fødselen til Dolores preges ikke av glede og lykke. Begynnelsen på et liv blir ikke forbundet med det vakreste en forelder kan oppleve. Barnet ligner på en skrekkøgle og har et sår mellom beina. Navlestrengen blir beskrevet som en slange som kan kvele barnet. Lukter av død, blod og avføring ligger i rommet. I denne passasjen blir det satt en bestemt stemning, som på ingen måte forbindes med glede, det vakre eller kjærlighet. I denne passasjen blir det satt en stemning som leseren selv kan kjenne på kroppen. Fødselen bærer preg av det groteske, mørke og heslige, av døden og elendigheten. Ut fra denne passasjen kan vi se hvordan litteraturen «är som en hemlig vätska som strömmar genom läsaren», vi «blir anspråkstagen fysiskt på ett sätt som egentligen inte kan återges» (Stridsberg sitert i Bjørkman, 2015). Her møter vi en direkte, inngående og brutal kroppslig beskrivelse av en mørk og grusom hendelse. Leseren blir bombardert med beskrivelser om fordervelse, død og elendighet, og de

kommer som et fossefall av voldsomhet. Leseren kan kjenne smerten og avskyen på kroppen. Leseren kan kjenne på Dolores redsel og fortvilelse av å ha mistet et barn. Hun er redd for hva barnet kan gjøre mot henne, og hva hun kan gjøre mot barnet. Beskrivelsene i fødselspassasjen er så direkte og brutale, at de fungerer på en spesiell måte. De setter ord på den kroppslige smerten og lidelsen til Dolores. Kvinnens lidelse kommer direkte til uttrykk gjennom det kroppslige.

Før fødselen håper Dolores at hun bærer på et guttebarn. Tanken på at hun kanskje bærer på et jentebarn, skremmer henne. Hun nevner ofte såret mellom beina på jenter, og hvordan dette såret er ødeleggende og determinerende. At det er et sår som aldri gror:

Om det blir en pojke... det måste bli en pojke. En lycklig ovetande leksak där hennes själ kan leva vidare. Om det blir en pojke kan hon svälja att hon inte kom till Los Angeles, men ständigt återkommer drömmen om flickan med det uppsprättade såret mellan benen. Skadan som aldrig läker. (Stridsberg, 2018, s. 219)

På samme måte som moren fra kapittel 4, viser Dolores til såret. Såret i fortellingen om Dolores fungerer som en fellesnevner for flere ting, men som i hovedsak peker symbolsk på det å være kvinne. Under fødselen blir det beskrevet at barnet har et sår mellom beina, som er «ett ödesdigert öppnat sår», at såret er skjebnesvangert og skal gi alvorlige, brutale og farlige konsekvenser for den som blir født med det. Såret fungerer også som en metafor for kvinners underliv, ved at Dolores blør fra underlivet under fødselen, og barnet som kommer ut river opp underlivet hennes. Såret mellom beina kan også leses som det såret hun bærer med seg, etter å ha hatt problematiske forhold til menn som har misbrukt henne. Såret kan på et overordnet nivå, leses som alle kvinners sår, at det å være født som kvinne fører med seg alvorlige konsekvenser. Gjennom disse beskrivelsene om hvordan det å være født som kvinne, er å være født med et skjebnesvangert sår, kan såret leses som det problematiske ved å være født som kvinne, og hvordan det fører med seg en smerte som aldri blir borte.

5.4 Melankolien i Dolores

Dolores vaknar i gryningen i hög feber och stirrar ut över landskapet. Det gråa i hennes ögon drar ned en grålin över världen. En sköterska har dragit bort gardinerna så att hon ska kunna

vila blicken på de färglösa träden (...) Patienten har inte frågar efter barnet eftersom hon befinner sig på en plats där frågor inte längre existerar. (Stridsberg, 2018, s. 40)

I denne passasjen har Dolores nettopp født et barn som døde etter fødselen. Gjennom store deler av fortellingen om Dolores, er hun i en form for drømme- mareritttilstand og eringdringstilstand. Det gråe i øynene hennes danner en grå linse over verden, for henne er verden kun grå. Hun har ingen gleder eller sorger, men befinner seg i en tilstand der ingenting betyr noe. I flere passasjer fra teksten er Dolores i en depressiv, eller melankolsk tilstand. Videre vil jeg se hvilket betydningspotensial melankolien i Dolores har, og hvordan melankolien forbindes med det kroppslige og fremmedgjøringen.

5.4.1 Svart sol

For å se nærmere på melankolien i fortellingen om Dolores, vil jeg bruke Julia Kristevas bok *Svart Sol*. Filosofen Espen Hammer mener at med *Svart sol* ga Kristeva det psykoanalytiske bidraget til forståelsen av melankoli en ny dimensjon. I boken presenterer hun en teori som ikke bare tar for seg menneskelig psyke, men også et spekter av religiøs, kunstnerisk og litterær utfoldelse (Hammer, 2004, s. 81). Kristevas forståelse av melankoli henger sammen med hennes syn på språket og subjektet. For Kristeva er subjektet alltid i en prosess og i forandring. Subjektdannelsen skjer når barnet kommer ut av moren og trer inn i språket og symbolets verden. Gjennom språket prøver subjektet å reparere den tapte enheten med kroppen til moren. Så begjæret i språket, er etter å gjenopprette en tapt mening eller helhetsfølelse. Et av Kristevas hovedpoenger er at den melankolske befinner seg psykisk på en plass som minner om den preødipale fasen. Denne tilstanden er et resultat av at melankolikerer ikke har fått sørget over tapet av noe som representerer den oseaniske, imaginære «morssubstansen» som hun kaller for «tingen». Slik er melankolien noe som skapes allerede i barnets første levemåneder, og tristheten er det språket som subjektet uttrykker seg i (Kristeva, 1994, s. 13-14).

Tristheten er her snarere det mest arkaiske uttrykk for en narsissistisk, ikke-symboliserbar, unevnelig skade, som har skjedd så tidlig at det ikke kan refereres tilbake til noen ytre agent (subjekt eller objekt). For denne typen narsissistisk depresjon er tristheten egentlig det eneste objektet: den er, mer presist, en objektserstatning som den deprimerte knytter seg til, blir fortrolig med og holder av, i mangel av noe annet. (Kristeva, 1994, s. 28)

Her forklarer Kristeva hvordan tristheten blir det eneste håndfaste som melankolikeren kan klamre seg fast til. Grunnen for melankolien, er barnets adskillelse fra moren. Hun mener at alle barn går gjennom en sorgprosess når de separeres, men at melankolikeren ikke selv ser tapet. Når Kristeva skriver om separasjon og tap av mor, refererer hun til spedbarnets gradvise utvikling mot å bli selvstendig. Her er sosialiseringen inn i de voksnes språk essensielt: «barne-kongen blir utrøstelig trist før det ytrer sine første ord: talen medfører en separasjon fra moren, uten returmogigheter, noe som gjør at barnet ønsker å finne tilbake til henne og til andre kjærlighetsobjekter, først i fantasien, siden i ordene» (Kristeva, 199, s. 23). Dette tapet og hvordan melankolikeren fortrenger tapet, viser seg i språket, eller i tapet av språket: «For den depressive er derimot talen som en fremmed hud; den melankolske er en fremmed i sitt eget morsmål. Han har mistet morsmålets mening og verdi, fordi han ikke har kunnet miste moren» (Kristeva 1994, s. 63). Toril Moi forklarer i forordet til *Svart Sol* hvordan det at melankolikeren fortrenger sine egne følelser knyttet til tapet, fører til at de negative følelsene blir rettet mot seg selv:

Melankolikeren er imidlertid ikke klar over sin egen aggresjon mot det tapte kjærlighetsobjektet, men identifiserer seg med det i stedet, og vender dermed all sin fortrenge aggresjon mot seg selv. Resultatet er at melankolikerens ego stadig utsettes for sadistiske angrep fra hennes eget superego. Denne teorien forutsetter en slags kannibalistisk introjeksjon av og identifisering med det tapte objektet, som hos Freud normalt teoretiseres som en ødipal mors- eller farsfigur. (Kristeva, 1994, s. 13)

Melankolikeren ønsker seg tilbake til noe som ikke finnes, eller som er umulig å vende tilbake til. Dette kaller Kristeva for «en svunnen tid som ikke forsvinner». Hun forklarer at «den tiden vi lever i er en diskursens tid, og den fremmede, retarderte eller spredte talen til den melankolske gjør at han lever i en desentralisert temporalitet» (Kristeva, 1994, s. 69). Temporaliteten som melankolikeren er fanget i flyter ikke, og melankolikeren har ikke begrepet om før og etter (Kristeva, 1994, s. 69). Melankolikeren er bundet til fortiden og «tilbaketrukket i en paradisi - eller helvetesopplevelse» (Kristeva, 1994, s. 69). Espen Hammer forklarer at ettersom all symbolsk mening truer ens identitet med «tingen», slutter melankolikeren å prøve å skape mening i livet. Hos melankolikeren har distansen mellom subjekt og objekt brutt sammen til fordel med et forsøk på gjenforenelse med «tingen» som er selvutslettende (Hammer, 2004, s. 84). Slik oppstår melankolien: «Som det tapte objektets

andre, forsøker melankolikeren uavlatelig å foretå symbolsk selvmord» (Kristeva, 1994, s. 85). Derfor må en bryte med «tingen» og akseptere identifikasjon med den imaginære faren, siden dette er den eneste måten å bli en del av språkets verden. Gjennom sorgen etter splittelsen, frigjøres barnet og entrer det symbolske universet. Hvis denne splittelsen ikke skjer, at barnet ikke aksepterer adskillelse, blir jeget hengende igjen ved moren.

Dolores befinner seg i en konstant tilstand av erindring, fantasi, drømmer, mareritt og traumer. Hun har drømmer om hendelsene med sin stefar, og at barnet hun bærer på er hans. Dolores og Richard er på vei mot Alaska, altså et bestemt sted. Imidlertid er Richards lave tempo og omveier, en måte å kunne dvele i forflytningen og drømmen om Alaska så lenge som mulig: «Han börjar köra omvägar för att få behålla drömmen om Alaska, tar in på små landsvägar som de följer i dagar men som inte leder någonstans. Några dagar senare kör de samme slingrande väg tillbaka» (Stridsberg, 2018, s. 212). Alaska blir på denne måten noe diffust, som en drøm, ikke en virkelighet: «drömmen om Alaska, vitheten, ett oskrivet förtrollat blad» (Stridsberg, 2018, s. 209).

Melankolien i Dolores kommer tydelig fram i hvordan hun betrakter verden som grå gjennom en grå linse. Hun beskriver solen som svart og grå, og at solen alltid «strålar sitt gråa korniga sken» (Stridsberg, 2018, s. 287-288). Det er to passasjer jeg vil se nærmere på hvor vi kan se melankolien i Dolores. I den første passasjen stopper hun og Richard ved et vann. Dolores går ut i vannet og befinner seg i en tilstand hvor vi ikke vet om hun er død, levende, i en drømmetilstand eller i et mareritt:

Hennes hud är pärlemor i det svalnade solljuset. Det är ett barns hud. Richard drar av henne kläderna i vattnet som om hon vore ett lik (...) När hon sover efter badet i den svarta jordiga sanden liknar hon en bortslängd docka. En flock svarta hundar står och luktar mellan hennes barn när han kommer ned från vassen med drivved. Djuren luktar sig till döden. Richard somnar intill henne med doften av dött barn omkring sig. (Stridsberg, 2018, s. 296).

Her ser vi, via fortellerstemmen, hvordan Dolores blir sett gjennom Richards blikk. Måten han ser henne, internaliseres i henne selv. Richard ser på Dolores som ikke-levende og barnlig. På denne måten kan Richard leses som en representant for det «the male gaze». Han seksualiserer henne, idealiserer det barnlige, og ser ikke noe problematisk ved noe av det.

Slik fremmedgjøres Dolores fra kroppen sin. Hun eier ikke sin egen kropp, den eies av Richard og hans oppfatning av den.

Et annet aspekt som er interessant ved Dolores, er hvordan hun trekkes mot døden og selvuत्slettelse. Hun ønsker å skyte på kjolen sin, og kjolen kroppsliggjøres: «Dolores klänning är uppspänd mellan två tråd och när hon siktar mot hjärtat och låter kulan gå av utan betänketid visar hon sig vara den perfekta prickskytten» (Stridsberg, 2018, s. 121). Richard sier at han trodde hun elsket kjolen, men hun svarer at «det gör jag, men jag vill att den ska straffas» (Stridsbergs, 2018, s. 120). Her er det også interessant å trekke inn interteksten. Kjolen kan leses som Lolita eller den versjonen av Dolores som er Lolita, og hvordan hun vil straffe den og utslette seg selv, eller en versjon av seg selv. Lest med utgangspunkt i Kristeva ser vi hvordan melankolikerer vil straffe og utslette seg selv.

I likhet med Nabokovs Lolita, har Dolores mistet moren sin. Vi får aldri vite når eller hvordan dette skjedde, kun at hun hele tiden lengter tilbake til moren. Hun spør ektemannen Richard gjentatte ganger om hvor moren er begravd. Dolores preges av adskillelsen fra sin mor, og lengte tilbake til det moderlige. Dette er interessant å se i lys av hvordan Kristeva forklarer melankoli som et resultat av adskillelse fra morssubstansen.

Gud ger henne all denna skönhet, men han ger henne ingenting annat, försvarer henne aldrig, står aldrig på hennes sida, låter mor försvinna ner i graven utan att hon får säga adjö, prackar på henne det där naiva svärmiska hopplöst framtidslösa draget. Gud skär en djup skåra mellan hennes ben och låter henne rusa mot sitt öde. (Stridsberg, 2018, s. 113)

I denne passasjen ser vi igjen såret som avgjør skjebnen til kvinner. Ved at hun er født med såret, er hun på vei mot sin undergang. Melankolien i Dolores viser seg i form av en håpløshet og en determinering. Hun er dømt til å leve dette livet, at Gud har gitt henne dette livet og gjort henne til en kvinne som må leve i undertrykkelse og som kun er på vei mot sin egen undergang. Denne håpløsheten og determineringen knyttes gjentatte ganger til det kroppslige. Såret mellom beina er det som bestemmer for henne, som avgjør hennes skjebne. I Dolores ser vi hvordan melankolikerer er bundet til fortiden. Vi ser hvordan hun lever i en tilbaketrukket tilstand, som viser seg som en drømme og marerittsopplevelse, og som en konstant erindring. Vi ser også hvordan hun har en oppfatning om at hun er fremtidsløs, at hun er på vei mot sin egen undergang.

5.5 Kvinnen i tale

Det problematiske forholdet Dolores har til sin egen kropp blir belyst på ulike måter: tilbakeblikkene til voldsrelasjonen til stefaren, ektemannen Richard som betrakter henne som et barn, hennes melankolske tilstand og hvordan hun er fremmedgjort fra sin egen kropp og virkeligheten. Det blir også beskrevet hvordan det å være født med en kvinnekropp er å være født med et skjebnesvangert sår. At det å være født som kvinne er å være født inn i et problematisk forhold til sin egen kropp. Og at det å være født som kvinne er å være født inn i et problematisk maktforhold i samfunnet.

Fortellingen om Dolores har direkte, brutale og inngående beskrivelser av kroppslige erfaringer og kroppslige hendelser. De er så voldsomme og virkningsfulle at leseren kan kjenne smerten og lidelsen på sin egen kropp. Det naturlige blir forbundet med stank, død og det heslige. Vi ser hvordan Dolores ikke har et eierskap over sin egen kropp, og at den gjennom «the male gaze», stefaren og ektemannen Richard, fremmedgjøres. Den blir hele tiden betraktet utenfra. Den blir via Richard sett, beskrevet, seksualisert og objektivisert. Vi ser også hvordan melankolien i Dolores, hele tiden knyttes til det kroppslige. Hun ser verden som grå, hun befinner seg i en tilstand hvor vi ikke vet om hun drømmer eller er våken, lever eller er død.

Gjennom disse kroppslige beskrivelsene får Dolores et språk. Som Langås viser fram i sin analyse av *Professor Hieronimus*, vinner kvinnen fram når hun skrifter språk fra kropp til skrift. Lidelsen og smerten blir satt ord på gjennom beskrivelser av kroppen. Slik Langås forklarer om hvordan Amalie Skram i en kultur hvor tegnenes betydning defineres av makt, der tegnene både kan være utilgjengelige og undertrykkende, skaper romanen et annerledes tegn. Tegnet som Skram produserer, fungerer som et opprør og skaper en forskjell. Dette tegnet kan forstås i sammenheng med det jeg har skrevet om motspråk i *Darling River*. På denne måten dannes et motspråk mot Nabokov, og et motspråk mot diskursen og kulturen som *Lolita* er produsert ut fra. Med utgangspunkt i det dialogiske forholdet til *Lolita*, åpner *Darling River* opp for å problematisere hvordan Humberts beskrivelser og betraktninger av *Lolita* er et resultat av «the male gaze», og hvordan dette også kommer til uttrykk i ektemannen til Dolores. I fortellingen om Dolores ser vi hvordan Dolores lider, og hvordan forholdet til kroppen hennes, preges av skjønnhetsidealene. Vi ser også diskursen, hvordan

Lolita er et produkt av samfunnet, men også hvordan *Lolita* har satt kulturelle spor. Denne lengselen etter det barnlige, det desperate forsøket på å være et barn for alltid, som kan ses i lys av at alt det naturlige som kommer med puberteten, aldringen, fødselen, kun blir forbundet med det groteske, heslige og ekle.

Alle de fire kvinneskikkelsene i *Darling River* kan leses som representanter for kvinnens situasjon og posisjon i det mannsdominerte samfunnet, som jeg leser som feministisk kritikk og samfunnskritikk. Kritikken kommer til uttrykk på ulike måter i hver kvinneskikkelse. I kapittelet om Lo kommer kritikken til syne i hvordan hun lever i en selvmotsigelse, i kapittelet om den navnløse moren kommer kritikken til syne i spenningsforholdet mellom det sosiale og det biologiske kjønnnet. I dette kapittelet kommer kritikken til syne i hvordan Dolores fremmedgjøres. Videre vil jeg ta for meg den siste kvinneskikkelsen vi møter i *Darling River*. I det siste kapittelet løfter romanen kritikken opp til et nytt nivå, der motsetningen og maktforholdet mellom kultur og natur blir tematisert og problematisert. Dette kommer til syne i relasjonen mellom en hunnape og en vitenskapsmann.

6.0 Jardin des Plantes

Hunnape er fanget i et bur hos vitenskapsmannen. Han hentet henne ut fra jungelen da hun var liten og hun har siden det vært et forskningsobjekt. Målet med forskningen, er å få apen til å tegne av seg selv. Når apen ikke gjør som vitenskapsmannen vil, blir han sint og straffer henne. Vitenskapsmannen utvikler et tett bånd til apen, og begynner etter hvert å se på henne som en liten jente: «Allt mer liknar hon en flicka där hon sitter hela dagarna vid pulpeten med sin slokande skolpenna» (Stridsberg, 2018, s. 229). Han veksler etter hvert mellom å se på apen som sin datter, et vilt dyr og en kvinne. Apen er redd for vitenskapsmannen, og skjelver når han nærmer seg buret hennes.

I *Darling River* møter vi fire kvinneskikkelser, som på hver sin måte kan leses som en kvinnes situasjon og posisjon i et mannsdominert samfunn. Vi møter fire kvinneskikkelser som på ulike måter viser hvordan den mannlige diskursen og «the male gaze» har formet hvordan de ser seg selv. Den siste fortellingen omhandler ikke en kvinne, men en ape. Hvorfor blir det i denne fortellingen skrevet fram en ape og ikke en kvinne? I dette kapittelet vil jeg se nærmere på denne problemstillingen. Jeg vil vise hvordan en kan trekke linjer mellom fortellingen om apen og Vladimir Nabokovs fortelling om *Lolita*, og hvilket betydningspotensial denne koblingen har. Jeg vil se nærmere på Stridsbergs framskrivning av apen som en litterær allegori og som et svar til Nabokovs litteratur. Til slutt vil jeg se nærmere på hvordan denne fortellingen ikke bare kan leses som en feministisk kritikk, men også som en sivilisasjonskritikk, ut fra et økofeministisk perspektiv.

6.1 Lolita

I etterordet til *Lolita* skriver Nabokov at den første impulsen og inspirasjonen til å skrive romanen, kom fra en avisartikkel. Avisartikkelen omhandlet en hunnape og en vitenskapsmann, og det hele fant sted i «Jardin des Plantes». Målet med prosjektet, var å få apen til å tegne. Nabokov fastslår at denne impulsen «hadde imidlertid ingen håndgripelig forbindelse med den tankerekken som den fremkalte og som resulterte i det første opplaget av romanen» (Nabokov, 1998, s. 309).

Denne impulsen fikk han i 1939, og den skulle senere bli til en litterær klassiker, som siden den tid har satt sine spor i populærkulturen. *Lolita* er ikke bare en litterær skikkelse, men er blitt et idealisert ikon innen subkulturer, mote og musikk. Å kle seg som en «*Lolita*» er heller ikke bare en stil, men er innen subkulturen «*Lolita*» i Japan, en måte å leve på. Den generelle oppfatningen er at denne stilen er definert av barnlig uskyldighet og gammeldags eleganse. Noen mener at denne subkulturen ikke har noe å gjøre med den litterære karakteren *Lolita* (Pivetta, 2017), men det som uansett knytter dem sammen, er en fascinasjon og fetisjering for barnlig uskyldighet.

Det er mange interessante likheter i beskrivelsene av apen og beskrivelsene av Nabokovs *Lolita*. Jeg vil først trekke fram en passasje fra «*Jardin des Plantes*». Denne passasjen viser til kanskje den mest karakteristiske passasjen fra *Lolita*, der *Lolita* sitter i bilen til Humbert med solbriller på mens de reiser gjennom USA. Fortellingen om hunnapien og vitenskapsmannen avsluttes med:

Han tänker att hon skulle kunna vara hans barn, hans förstfödda och enda blinda människounge. Han skulle vilja lära henne att läsa och skriva nu när hon har lärt sig att skissa. Han skulle vilja klä henne i paljetter och guld som en liten drottning. Han skulle vilja ge henne ett annat rike än detta rike av träck. De skulle kunna resa ut i världen tillsammans. När han blundar kan han se henne sitta inntil honom i framsätet bakom mörka solglasögon där han kör längs en tom landsväg under en vit sol. (Stridsberg, 2018, s. 313)

Vitenskapsmannen i *Jardin des Plantes* ser for seg at det er en liten jente som sitter i baksetet med solbriller. Romanen viser her fram interteksten, og jeg tolker denne passasjen slik at det er *Lolita* fra Nabokovs roman han ser. Dette solbrillemotivet gjentar seg i Nabokovs *Lolita*. Første gang Humbert ser *Lolita*, forteller han at hun «vendte seg plutselig mot meg og så på meg over solbrillene» (Nabokov, 1998, s. 39) og at første gang han hadde sex med barndomskjæresten Annabel, var et par gjenglemte solbriller «eneste vitne» (Nabokov, 1988, s. 15). I dette kapittelet vil jeg fokusere på koblingene mellom hunnapien og *Lolita*. Her viser romanen selv fram koblingen, og knytter fortellingen direkte til fortellingen om *Lolita*. Vitenskapsmannen er besatt av den lille apen, slik Humbert er av sin stedatter *Lolita*. De er på reise sammen i en bil, slik som *Lolita* og Humbert er. På samme måte som Humbert blander sammen relasjonene datter og elskerinne, blander vitenskapsmannen relasjonene han har til

apen. Det viktigste, blir å se på hvorfor det i dette kapittelet blir fortalt om en hunnape, ikke en kvinne og hvilken funksjon denne sammenligningen med Lolita kan ha.

Humbert blir opphisset av sin stedatter Lolita: «Hvordan kan måten hun går på - hun som bare er et barn, husk det, det rene barnet - opphisse meg så grufullt?» (Nabokov, 1998, s. 42). Lolita er bare tolv år gammel, og blir sett gjennom Humberts øyne. Hun blir seksualisert av sin stefar. Etter hvert utvikler de et seksuelt forhold, og han bestikker henne til å utføre seksuelle handlinger. Humbert beskriver Lolita som bærer av en dobbelthet, av sterk barnlighet samtidig som en sterk sensualitet. Han sammenligner henne med skolepiker, prostituerte og dyr.

Å, hvor herlig var det ikke å komme inn til henne med kaffen og så nekte henne den til hun hadde gjort sin morgenplikt. Og jeg var en omsorgsfull venn, en kjærlig far og en god pedagog, som tok seg av alle de behov hennes brune kropp hadde! Det eneste jeg hadde imot naturen var at jeg ikke kunne vrenge min Lolita inn-ut og trykke mine grådige lepper mot hennes unge livmor (...) Når det var særlig tropisk hett om ettermiddagene og det var varmt og klamt inne under siestaen, nøt jeg å føle lenestolens kalde lær mot den nakne kroppen mens jeg hadde henne på fanget. Der kunne hun sitte og pille seg i nesen som det rene barn. (Nabokov, 1998, s. 165)

I denne passasjen ser vi et eksempel på hvordan Humbert bestikker Lolita til å utføre seksuelle handlinger. Han tilbyr henne noe hun vil ha, og så nekter han henne det før hun har utført sin «plikt». De er begge nakne og hun sitter på fanget hans, som kan vise til at en eller annen seksuell handling pågår. Her ser vi også tydelig hvordan han hele tiden knytter det barnlige sammen med det seksuelle, der pedofilien kommer fram, men også skjules av det poetiske språket.

Den problematiske relasjonen som Humbert og Lolita har, kommer til uttrykk i forholdet mellom vitenskapsmannen og apen. Apen er passiv og innesperret, og blir seksualisert av vitenskapsmannen. Vitenskapsmannen utvikler et seksuelt forhold til en prostituert, og når de har sex, ser han for seg at det er apen han har sex med. Når apen klatrer til taket av buret og kjønnet kommer til syne, ser han for seg at det tilhører en jente: «Könet skymtas under dessa lekar och det slår honom att det lika gärna skulle kunna en människoflicka: en skär köttig rosett som slår över i brunsvart och gredelint och som pryds av en tunn tofs av stripigt brunt

hår» (Stridsberg, 2018, s. 140). Lolita blir gjentatte ganger skildret som et dyr av Humbert: «Hun kunne iblant logre med den vesle halen sin, ja, med hele baken slik småtispene gjør, når en eller annen flirende fremmed snakket til oss og begynte en begavet samtale mens han sammenlignet nummerskiltene våre» (Nabokov, 1998, s. 164). I framskrivningen av apen kan vi se hvordan *Darling River* tar tak i disse beskrivelsene av Lolita som et dyr, og hvordan disse to kvinneskikkelsene, Lolita og hunnapen, blir redusert til hunddyret og objektivisert av vitenskapsmannen og Humbert.

Vitenskapsmannen har et tydelig prosjekt, som er å få apen til å tegne. Hvordan kan vi forstå og tolke dette prosjektet? Det er en rekke interessante koblinger mellom Nabokovs Lolita og hunnapen i *Jardin des Plantes*, og disse koblingene har et interessant betydningspotensial. Ved å sammenligne forholdet mellom Lolita og Humbert med forholdet mellom vitenskapsmannen og apen, kan en peke på et maktforhold og et overgrepforhold. Det kan også pekes på en relasjon der kvinnen blir redusert til et hunddyr. Incesten og overgrepene som Humbert påfører Lolita, blir tematisert gjennom apen og vitenskapsmannen. Humbert seksualiserer sin stedatter, og fetisjerer små jenter. Vitenskapsmannen gjør det samme, men med et dyr. Å trekke linjer mellom Lolita og apen, synliggjør den absurde og ulovlige relasjonen som Humbert har til sin stedatter. Lolita blir gjentatte ganger skildret som et dyr av Humbert. Hennes dyriske vilterhet som Humbert ikke kan kontrollere, har han en fascinasjon for. Han veksler mellom å betrakte Lolita som en datter, en elskerinne og et kjæledyr. Humbert tar med seg Lolita mot sin vilje. Han omtaler incest og seksuell omgang med mindreårige som noe normalt, og viser til det han kaller «manne-loven» som tilsier at dette er noe menn har rett på. Humbert forteller Lolita at «blant sicilianere er et seksualforhold mellom far og datter godtatt som en selvfølgelighet, og den unge pike som innlater seg på noe slikt, blir ikke sett på med misbilligelse av det samfunn hun tilhører» (Nabokov, 1998, s. 150). Her ser vi hvordan Humbert prøver å rettferdiggjøre overgrepene mot Lolita. Han ser på sex med mindreårige som noe normalt, og som noe han har rett på.

Jeg tolker det slik at *Darling river* viser fram, gjennom relasjonen til apen og vitenskapsmannen, hvordan de mannlige skikkelsene betrakter kvinnene som deres eiendel, og hvordan de reduserer kvinnene til begjærsobjekt. På samme måte som vitenskapsmannen sperrer apen inne i et bur, sperres Lolita inne i Humberts bil. Her kan en også trekke linjer til Lo, som vi husker fra kapittel 3 og Dolores fra kapittel 5. Lo, Dolores, Lolita og apen blir sett gjennom det «the male gaze». De er alle underlagt et seksualiserende blikk, som de ikke

kommer seg ut av. Alle de fire kvinneskikkelsene i *Darling River* forholder seg ulikt til «the male gaze» Lo, fra kapittel 3, tvholder på barnligheten og gjør alt hun kan for å se ut som et barn. Hun opptrer med en likegyldig holdning overfor hendelsene som skjer med henne. Hun ser på overgrep som sin egen feil. Moren, fra kapittel 4, skaper sin egen historie og drar fra alt hun har for å kunne starte på nytt, uten at noen kan kontrollere henne, samtidig som hun preges av sin fortid. Dolores, fra kapittel 5, lever i en slags drømmetilstand der hun har mareritt om at hun skal føde et jentebarn. Hun kjører rundt med ektemannen Richard, som idealiserer alt det barnlige. Hun er fremmedgjort fra seg selv og fra virkeligheten. Apen lever innesperret i et bur, og vitenskapsmannen tar fra henne sin frihet. Det er ingenting apen kan gjøre for å frigjøre seg, hun er fysisk fanget. Her ser vi hvordan romanen problematiserer dette maktforholdet mellom mann og kvinne på en direkte og insisterende måte, for å gjøre et større poeng av maktmisbruket.

6.2 Killed into art

Vitenskapsmannen veksler mellom hvordan han behandler apen. Det er til tider en voldelig tilnærming og til tider en kjærlig tilnærming: «Han bönar och hotar henne vaxelvis. Den mjuka bedjande rösten «Aide-moi, s'il te plaît. Aide-moi, jolie» övergår i en skrovlig litanía och han kan känna hennes hjärta picka som en klocka under pälsen» (Stridsberg, 2018, s. 231). Apen og vitenskapsmannen har en problematisk relasjon, som kommer til syne i maktmisbruket og volden. Han veksler mellom å beundre henne og hate henne. Han sier til henne: «du är verklig en avskyvård flicka. Avskyvård. Och det är därför jag inte ger upp om dig. Ingen annan kommer att skona dig som jag har gjort. Du kommer att bli hästmat när jag tröttnar på dig och överlåter dig till experimentverkstäderna» (Stridsberg, 2018, s. 231). Her ser vi hvordan vitenskapsmannen er helt blind på det problematiske i relasjonen. Han ser på det som at han hjelper henne, og at hennes alternativ alltid vil være mye verre.

I en interessant passasje fra fortellingen om apen, prøver vitenskapsmannen å drukne apen, som etter hvert gjør apen mer medgjørlig. Hun endrer seg, og slutter å gjøre motstand mot det vitenskapsmannen forlanger:

I gryningen står han med Atlanten opp till skrevet och stirrar ner i den vattenfyllda buren. Han förundras över att all denna skönhet i hans händer så enkelt förvandlas till ett tortyrredskap eller en kista. Och som alltid ser hennes motstånd inte som han förväntade sig. Så fort hennes huvud hamnar under vatten slutar hon att kämpa emot och hamnar liksom upptryckt mot ytan med bål och ansikte klistrade vid burtaket. Aldrig har hon liknat en docka så mycket som nu. Blanka plastögon som aldrig någonsin kommer att avslöja sig. (Stridsberg, 2018, s. 239)

Hva skjer med apen når vitenskapsmannen holder apen under vannet, og hvordan kan vi tolke denne passasjen? For å se nærmere på dette, vil jeg igjen trekke inn Gilbert og Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979), for å se på hvordan de forklarer at den litterære kvinnen drepes inn i kunsten gjennom stereotypene engel og monster. Siden den litterære engleskikkelsen var fremstilt som passiv, og den litterære monsterskikkelsen var fremstilt som ond og utenfor hierarkiet, begrenset begge skikkelsene kvinnen til å være uten språk og autonomi. Kvinnen ble på denne måten, gjennom den engleaktige og monstrøse skikkelsen, drept inn i kunsten. Selvmotsigelsen gjorde det umulig for dem å være autonome og handlende kvinner. Det eneste måten de kunne eksistere i kunsten på, var om de ble drept inn i stereotypene.

Jeg tolker det slik at drukningspassasjen fra «Jardin des Plantes» viser fram hvordan kvinnen drepes inn i kunsten. Apen blir forsøkt drept av vitenskapsmannen og blir deretter om til en dukke uten autonomi. Etter det gjør hun plutselig alt det vitenskapsmannen vil hun skal gjøre. Etter drukningsforsøket blir det fortalt at apen ut fra sitt minne har «tecknat sin historia, deras gemensamma historia, havet, djungeln, verkstaden. Han tolkar det som ren och skär kärlek» (Stridsberg, 2018, s. 311) I tegningene viser apen alt som har skjedd med henne, hvordan hun er blitt innestengt, drukningsforsøket, volden og eksperimentet. Apen tegner tre tegninger. Den første tegningen «föreställer burens galler och hennes tecknande hand längst nere i vänstra hörnet» (Stridsberg, 2018, s. 311). Den andre tegningen «föreställer en sandstrand med en bur i strandkanten där en apa sitter på knä med händerna knäppta i bön» (Stridsberg, 2018, s. 311). Den siste tegningen «föreställer apmoderns bortvända rygg där hon sitter alldeles stilla i gräset vid ett gummiträd» (Stridsberg, 2018, s. 311). Dette tolker vitenskapsmannen som ren kjærlighet, og ser ikke noe av det problematiske ved relasjonen, som apen prøver å vise fram i tegningene.

Maktforholdet mellom vitenskapsmannen og apen, og «the male gaze», kan også leses på et overordnet nivå, som er Nabokovs framskrivning av Lolita. Stridsbergs fortelling om apen kan leses som et svar til Nabokov og som en litterær allegori. I fortellingen om apen blir den problematiske overgrepsrelasjonen mellom Lolita og Humbert tematisert, i form av en framskrivning av et forsøksdyr. Slik som apen er vitenskapsmannens prosjekt, kan vi se på den litterære karakteren Lolita, som Nabokovs prosjekt. Romanen åpner opp for å trekke linjer fra druknings-passasjen til Nabokovs framskrivning av Lolita, og hvordan han dreper henne inn i kunsten sin. Hun drepes ved at hun blir skrevet inn i kategoriene engel og monster. Hun blir fremstilt som et begjærsobjekt som er uten språk, med engleaktige og monstrøse egenskaper. Hun blir skrevet fram på en måte som fratrar henne autonomi, som vi kan se eksplisitt i hvordan Humbert betrakter deres fysiske forhold. Han er fornøyd med at han har gjort seksuelle handlinger med henne, uten å «såre en mindreårigs moral» (Nabokov, 1998, s. 63). Humbert insisterer på at ikke den minste skade var skjedd da han fikk orgasme mens Lolita satt på fanget hans:

Tryllekunstneren hadde helt melk, sirup og skummende champagne i en ung dames nye hvite veske, og se: vesken var fremdeles uskadd. Slik hadde jeg diskret iverksatt min lave, brennende og syndefulle drøm, og fremdeles var Lolita i god behold - og det samme var jeg. Det jeg hadde eid med slik villskap var ikke hennes, men noe jeg selv hadde skapt, en annen, fantasiens Lolita - kan hende mer virkelig enn Lolita selv, en annen som grep utover og innesluttet henne, som svevet mellom meg og henne og var uten vilje, uten egen bevissthet - ja, som ikke engang hadde noe eget liv. (Nabokov, 1998, s. 63)

Humbert ser ikke Lolita som et levende vesen, han ser bare sine egne fantasier og tanker om henne. Han ser kun sin egen skapelse av det han kaller «nymfe». Slik blir Lolita skrevet fram, gjennom Humberts språk og øyne, som ikke-levende og uten bevissthet. Hun eksisterer kun som et begjærsobjekt, og som en bekreftelse for Humberts subjektivitet. Hun drepes inn i kunsten. Hun har ikke et eget liv eller autonomi.

Det samme skjer med apen, men i *Darling River* skjer dette på en mer direkte måte, der vitenskapsmannen fysisk prøver å drepe apen, som kan leses som hvordan kvinnen drepes inn i kunsten. Når apen er under vannet, blir hun til en dukke, og buret minner han om en kiste. Hun er ikke lenger et autonomt vesen: «Apan är bara en skugga i sitt bur, en docka som väntar på att han ska komma och skruva upp henne» (Stridsberg, 2018, s. 305). Etter denne

hendelsen endrer apen seg. Det samme kan vi se i den dukkelignende Lolita. Hun drepes inn i Nabokovs kunst, og blir skrevet fram som et seksuelt objekt for mannen, gjennom mannens språk og «the male gaze», ut fra den mannlige diskursen. Slik kan Stridsbergs framskrivning av apen, inn i sin kunst, leses som et svar til Nabokov, som en litterær allegori, og som en synliggjøring av maktforholdet og overgrepforholdet. Disse forholdene kommer til syne på flere nivåer: mellom Humbert og Lolita, og mellom Nabokov og hans litterære skikkelse som drepes inn i hans kunst. Ved å skrive fram apens lidelse og vitenskapsmannens fetisj for det barnlige og dyriske, blir det pekt på hvordan Nabokov reduserer det kvinnelige kjønnnet til et forsøksdyr. Lolita kan leses som Nabokovs eksperiment.

6.3 Sivilisasjonskritikk

Å lykkes med prosjektet, kan leses som vitenskapsmannens manndomsprøve. Han har dårlig selvtillit, og føler seg ikke som en maskulin og «ekte» mann. Han lengter etter anerkjennelse fra de andre mennene på fakultetet, og temmingen av apen er hans måte å oppnå dette. Når vitenskapsmannen går på scenen for å presentere prosjektet for fakultetet, får han en selvtillit han aldri har hatt tidligere ved at «ljuset och blickarna på hans kläna gestalt får den att växa till en mans kropp» (Stridsberg, 2018, s. 306). Han føler seg for første gang elsket og anerkjent. Å få kontroll over apen, er det eneste som kan gjøre han til en mann. I denne fortellingen løfter romanen kjønnsdiskursen opp til et nytt nivå. Her blir det vist fram hvordan vitenskapsmannen ikke kun ønsker dominans over det kvinnelige kjønnnet, men også over naturen. På samme måte som han undertrykker apen, undertrykker han naturen. Han er en forsker som hentet et vilt dyr ut fra sitt naturlige habitat, og på den måten blir motsetningen mellom natur og kultur tematisert. Ved å se på maktforholdet og overgrepforholdet mellom Lolita og Humbert, vitenskapsmannen og apen, kan fortellingen om apen leses som en sivilisasjonskritikk.

6.3.1 Økofeminisme

I artikkelen «Is Female to Male as Nature is to Culture» (1972) av Sherry B. Ortner, blir det tematisert hvordan skillet mellom kultur og natur kan sammenlignes med skillet mellom mann og kvinne. Ortner forklarer hvordan kulturen rangeres høyere enn naturen, og at

kvinner er blitt ansett å være nærmere naturen enn menn (Ortner, 1972, s. 11). Dette er blitt begrunnet i kvinners reproduktive kroppslige funksjoner og hvordan det fører kvinnene nærmere naturen enn menn (Ortner, 1972, s. 12). Kvinner blir forbundet med barnepass, natur og familie, mens menn blir forbundet med kultur i form av religion, tanke, ånd, lovgivning og kunst. Ortner forklarer hvordan kvinnens fysikk er blitt «more involved more of the time with «species life;» (Ortner, 1972, s. 24). Motsetningen mellom kultur og natur i seg selv, er et produkt av kulturen, og devalueringen av naturen er et resultat av kulturen. Disse tankene var en forgjenger for det som nå kalles «økofeminisme», som ser på miljøproblematikken fra et kjønnsperspektiv. På samme måte som kvinnen blir betraktet som «den andre» blir naturen betraktet som «den andre», som begge er underlagt kulturen og mannen (Claudi, 2013, s. 249).

Betegnelsen økofeminisme ble først brukt av den franske feministen Francoise d'Eaubonne i 1974. Økofeministene benytter de grunnleggende prinsippene innen feminisme, som likestilling mellom kjønn. De benytter også et verdenssyn som respekterer holistiske forbindelser og organiske prosesser. Økofeministene vektlegger også hvordan både kvinnen og naturen blir behandlet, eller dominert, av patriarkatet (Miles, 2013). De fleste økofeminister er opptatt av at miljøproblemene vi har i verden er forårsaket av «psykoseksuelle» røtter i samfunnet. Dette vil si at vi, i tillegg til de ytre miljøproblemene, har en form for indre miljøkrise (Kheel, 1991). Den indre miljøkrisen knytter seg til kjønn, og er i hovedsak forårsaket av mannsidentiteten. Økofeministene forklarer problemet med den mannlige identiteten ved å se på hvordan menn har fortrenget følelser og sårbarhet i relasjon til kvinner og natur i lang tid, og derfor undertrykker mannen både kvinner og natur. Flere økofeminister har derfor konkludert at miljøproblemene ikke vil kunne løses før kjønnsroller og sexisme i alle former blir utryddet (Kheel, 1991). Mads B. Claudi skriver i *Litteraturteori* at «både kvinnen og naturen innehar rollen som mannens Andre, den som aldri får tale for og definere seg selv, men i stedet alltid blir forstått og definert av noen, nærmere bestemt av mannen» (2013, s. 250). Innen litteratur undersøker økofeministiske lesninger framstillinger av menn, kvinner, kultur, og hvordan de står i relasjon til hverandre.

6.3.2 Natur, hunndyr og undertrykkelse

I en interessant passasje fra fortellingen om apen, tematiseres relasjonen mellom kvinne, mann, natur og kultur:

Hon är som alla andra honor, inte mer än ett förstadium till en människa, en misslyckad skiss som vilken vetenskapsman som helst skulle vilja förstöra. Överhuvudtaget har hon ingenting i världen att göra, hennes art är ingenting annat än ett antal testexemplar som har blivit kvar när majoriteten av hennes släkte har gått vidare och förvandlats till människor. (Stridsberg, 2018, s. 56)

Vitenskapsmannen betrakter hunnapen som alle andre hunner, og tenker at hun ikke er mer enn et forstadie til et menneske. Denne passasjen tolker jeg slik at han betrakter det kvinnelige kjønnnet som «inte mer än ett förstadium till en människa». Det kvinnelige blir her forbundet med det dyriske og med naturen. Det kvinnelige blir ut fra vitenskapsmannens blikk, redusert til noe ukultivert og underordnet. Amelie Björck skriver i artikkelen «Metaforer och materialiseringar» (2013) at fortellingen om apen og vitenskapsmannen i *Jardin des Plantes*, åpner opp for å problematisere vold mot dyr på lik linje med vold mot mennesker. Hun konstaterer at romanen her “lyfter fram människans umgänge med djur som en grundläggande etisk prövning, och sadismen i samma umgänge som en grundbult i det carnofallogocentriska system där mäns förtryck mot kvinnor är en vardagsföreteelse” (2013, s. 17), og at romanen problematiserer idéen om at en art har rett til å holde en annen art fanget.

Vitenskapsmannen i *Jardin des Plantes* ønsker å få kontroll over naturen og kvinnen, i form av en ape i et forskningsprosjekt. Han lengter etter anerkjennelse og berømmelse. Hans måte å få dette på, er å dominere apen. Apen blir fratatt sin autonomi, og lever kun for vitenskapsmannens forskning. Apen representerer naturen, mens vitenskapsmannen representerer kulturen. Apen blir «den andre», som kun er til for å bekrefte vitenskapsmannens subjektivitet. Målet med prosjektet er å få henne til å tegne, som kan leses som en form for kultivering eller danning. Prosjektet til vitenskapsmannen kan leses som Nabokovs prosjekt, som er å skrive fram en litterær kvinnelig karakter i form at et seksualisert barn uten autonomi. Som Gilbert og Gubar legger vekt på i *The Madwoman in the Attic*, har mannen fått en overordnet posisjon i litteraturen, og når han skriver fram sine litterære kvinnelige karakterer, dreper han dem inn i sin kunst. Han dreper kvinnene inn i kunsten ved å objektivere dem, se dem gjennom «the male gaze» og plassere dem inn i stereotypiene engel og monster. Stridsbergs allegori til Nabokov, svarer på dette og bruker disse elementene for å skrive fram en kritikk. Hun plasserer apen i det «the male gaze» og

viser fram volden, stereotypiene og undertrykkelsen. Hun beskriver den problematiske relasjonen og maktforholdet. På denne måten sprenger hun den mannlige diskursen som reduserer unge kvinner til begjærsobjekter.

Vladimir Nabokov mener at impulsen fra avisartikkelen om apen og vitenskapsmannen i *Jardin des Plantes* som resulterte i romanen *Lolita*, ikke har noe med fortellingen om Lolita og Humbert å gjøre, men det er uansett en interessant sammenligning. Lolita blir kun sett gjennom mannens øyne og kommer aldri selv i tale. Hun er et resultat av en kultur der mannen dominerer, og en litterær tradisjon som baserer seg på mannlig dominans og et mannlig blikk. 70 år etter, skriver Stridsberg videre på impulsen, og synliggjør maktforholdet mellom kulturen, naturen, mannen og kvinnen. Slik kan Stridsbergs kunst leses som et svar til Nabokovs kunst, der de samme relasjonene blir skrevet fram på en annen måte. Hun setter opp de problematiske relasjonene som en parallell. Ut fra mine lesninger kan måten hun omskriver Lolita på, vise til en feministisk kritikk og en feministisk økokritikk mot det Nabokov representerer: maktforholdet, «the male gaze» og den mannlige diskursen som reduserer kvinnen til et objekt og undertrykker naturen.

7.0 Avslutning

I denne oppgaven har jeg lest Sara Stridsbergs *Darling River*, med den hensikt å se på samfunnskritikken og den feministiske kritikken som kan leses ut fra romanen. Jeg har brukt interteksten og koblingene til Vladimir Nabokovs *Lolita* aktivt, for å vise hvordan Doloresvariasjonene tar utgangspunkt i, og skiller seg fra, romankarakteren Lolita. Jeg har valgt å analysere de fire kvinneskikkelsene hver for seg i hvert sitt kapittel, for å se de ulike kvinneskikkelsene fra ulike teoretiske perspektiver. I alle de fire lesningene har målet vært å til slutt vise hvordan *Darling River* kan leses som en kritikk av samfunnsstrukturer, og hvordan Stridsberg gjennom sine Doloresvariasjoner etablerer et motspråk mot Nabokov og mot diskursen *Lolita* er produsert ut fra. Interteksten har vært sentral fordi denne lesningen viser hvordan romanen kommuniserer med overordnede diskurser, der spørsmål om sivilisasjon og kjønn blir problematisert. I *Darling River* møter vi fire kvinneskikkelser som alle er en variasjon av Lolita, men som også kan leses som variasjoner av å være en kvinne i et mannsdominert samfunn.

I lesningen har jeg problematisert hvordan *Darling River* også er et produkt av *Lolita*. Det har vært viktig å undersøke på hvilke måter kvinneskikkelsene i *Darling River* kan leses som mer frigjorte versjoner av Lolita, og på hvilken måte det skjer i framskrivningene. Ut fra denne tankegangen har jeg tatt for meg hvordan kvinneskikkelsene i *Darling River* er skrevet fram på en annen måte enn Lolita. De er handlende og dynamiske, de blir ikke sett gjennom mannen, men ser seg selv. Aldringen og det kroppslige forfallet blir sett gjennom kvinneskikkelsenes øyne, og blir problematisert som en selvmotsigelse: det er umulig for en kvinne å være kvinne og samtidig et barn. Den barnlige estetikken i *Lolita* og begjæret etter ungdommeligheten kommer til syne i hvordan kvinneskikkelsene betrakter sin egen kropp, og i hvordan de mannlige skikkelsene betrakter kroppene deres. Kroppslige endringer og forfall blir skrevet fram som sykdom og død, og det problematiseres hele tiden hvordan det å være kvinne, er å leve i en konstant selvmotsigelse.

Darling River er et produkt av *Lolita*, og derfor også et produkt av den mannlige diskursen som *Lolita* er produsert ut fra. *Darling River* hadde ikke eksistert uten *Lolita*. Det har derfor vært viktig å se på hvordan Stridsberg i *Darling River* tar makten som ligger i språket til Nabokov. I boken *Hvem sa hva?* (2018) tar Helene Uri for seg hvordan språket vårt er kjønnnet. Språket vårt bidrar til å speile virkeligheten, men også til å forme virkeligheten. På

denne måten kan det legges til grunn at de undertrykkende strukturene som finnes i språket, alltid vil videreføre og forsterke seg selv. I oppgaven har jeg tematisert hvordan språket er innehaver av en stor makt, og at det å si noe også er å *gjøre* noe. Ved å legge til grunn at språket er performativt, har jeg sett på hvordan romanen kan leses som en feministisk talehandling. Historisk sett har språket vært preget av en mannlig makt, der den mannlige forfatteren har skrevet fram sine kvinnelige litterære skikkelser som stereotyper. Denne framskrivningen har fratatt de litterære kvinneskikkelsene autonomi. Den har også påvirket og begrenset de kvinnelige forfatterne. Det har derfor vært viktig å se på hvilken måte en forfatter kan frigjøre sine kvinneskikkelser. Skyggesidene ved relasjonen til stefaren Humbert og Lolita kommer tydelig fram i maktmisbruket, volden og overgrepene i *Darling River*. Barnligheten og estetikken blir problematisert ved at kroppslig forfall og endringer skrives fram i *Darling River* på en brutal og inngående måte.

7.1 Samfunnskritisk litteratur

Et viktig poeng i min lesning av *Darling River*, har vært å vise hvordan romanen gjennom motspråket, utfører en samfunnskritikk og en feministisk kritikk mot *Lolita* og mot diskursen *Lolita* er produsert ut fra. Jeg vil derfor avslutningsvis tematisere hva samfunnskritisk litteratur er og om samfunnskritisk litteratur har noen innvirkning på samfunnet. Litteraturen har i lang tid vært en viktig kilde til samfunnskritikk. Det som tidligere ikke kunne snakkes om i det offentlige rom, fant sin vei inn gjennom litteraturen. Likestilling og kvinnesak er tema som ofte har blitt tematisert og problematisert i samfunnskritisk litteratur. Med *Et Dukkehjem* ble Henrik Ibsen en slags pioner for denne typen litteratur i 1879. I *Et dukkehjem* blir holdningene og kjønnsrollene i datidens samfunn belyst. Kritikken Ibsen uttrykte, ble møtt med raseri. Mye har endret seg siden, men spørsmål knyttet til språk, kjønn og makt møtes enda med motstand. Med romanen *Av måneskinn gror det ingenting* (1981)¹⁸ bidro Torborg Nedreaas til den feministiske debatten ved å sette flere samfunnsproblemer under debatt: kvinnesak, arbeidsforhold og abort. Samfunnskritisk litteratur åpner opp for å diskutere, men også for å kritisere, strukturer i samfunnet. Det finnes utallige eksempler på hvordan styresmakter, samfunnsnormer og politiske agendaer har følt seg truet eller styrket av litterære uttrykk, som viser kraften som ligger i litteraturen.

¹⁸ *Av måneskinn gror det ingenting* ble opprinnelig utgitt i 1947.

Samfunnskritikk kan vi også finne i musikkens litteratur. På 60-tallet bidro Bob Dylan med sine protestsanger til borgerrettighetsbevegelsen. I 1971 berørte John Lennon en hel verden med sin antireligiøse, antinasjonalistiske og antikapitalistiske sang «Imagine». I 1980 kritiserte Bruce Springsteen hvordan amerikanske krigsveteraner er blitt behandlet med sangen «Born in the USA». I 1995 problematiserte No Doubt hvordan kvinner blir betraktet av samfunnet med sangen «I'm just a girl». På kvinnedagen i 2017 ga den svenske folkduoen First Aid Kit ut sangen «You are the problem here» som direkte og uredd kritiserer voldtekstkultur.

Den samfunnskritiske rollen til litteraturen er i stor grad i dag blitt overtatt av mediene, som nå fungerer som hovedkilde for kritikk av samfunnet. Sosiale medier har de siste årene påvirket dette enormt, der internasjonale saker sprer seg til hele verden på kort tid. Dette så vi med Black Lives Matter og #MeToo-kampanjen. Det som skiller mediene og litteraturen fra hverandre, er kanskje hvordan litteraturen kan spille på følelser mens mediene må holde seg objektive. Dette poengterer Liva Thiis i sin artikkel «Levande litteratur og likeglade lesarar» (2019)¹⁹. Det at litteraturen kan spille på følelser tror jeg er et viktig poeng. Nyhetssaker konsumeres fort, men et litterært verk krever tid og dedikasjon. Kanskje er dette en måte litteraturen viser seg som innehaver av en større makt, at gjennom språket kan den gjøre noe med leseren. Den kan utfordre leserens oppfatning av verden. I denne oppgaven har jeg sett på ulike spørsmål knyttet til kjønn, språk og makt. Ved å lese *Darling River* intertekstuellet, ser vi hvordan motspråket etableres. Resultatet av motspråket, kan en peke på som en opplysning. Leseren blir bevisst på de undertrykkende strukturene og på volden som ligger i relasjonen mellom Humbert og Lolita. Leseren blir kanskje bevisst på sin egen situasjon og posisjon som enten kvinne eller mann, eller annen kjønnsidentitet. Vi ser også de kulturelle avtrykkene til *Lolita*, og hvordan dette har vært en gjeldende måte å skrive fram kvinnelige skikkelser i lang tid. Denne måten å skrive fram kvinner, er ikke noe som skjer kun i *Lolita*. Det er ikke heller noe som skjer kun i litteraturen. Kunst produseres ut fra kulturen, men «life imitates art more than art imitates life» (Wilde sitert i Bristow & Mitchell, 2017)²⁰: vi påvirkes hele tiden av det vi konsumerer, om det er film, litteratur, nyheter eller musikk. Dette skaper igjen vår virkelighetsforståelse. Denne problemstillingen viser den enorme

¹⁹ Artikkelen «Levande litteratur og likeglade lesarar» var opprinnelig en eksamensoppgave. I oppgaven diskuterer Liva Thiis litteraturens samfunnskritiske kraft.

²⁰ Oscar Wilde tematiserer i «The Decay of Lying» (1891) hvordan kunsten bidrar til å skape virkelighetsforståelse.

makten som ligger i litteraturen: den kan bidra til å skape vår virkelighetsforståelse. Ser en denne tankegangen i lys av Nabokovs *Lolita*, kan en peke på framskrivningen av *Lolita* som framskrivningen av kvinner, og hvordan undertrykkende strukturer, som objektivisering av kvinner, er blitt sett på som noe normalt eller naturlig.

Litteraturen har et kritisk potensial som kan føre til debatt og dermed avdekke diskurser, kritisere diskurser og endre diskurser, men samfunnskritikken må legges til leseren. Det er kun leseren som kan løfte meningen opp fra papiret og ut i verden. Leserens må videreføre kritikken og skape diskusjon. Som jeg nevnte innledningsvis, kan Stridsbergs litteratur ha en frigjørende kraft – et frigjørende potensial, i form av at den gir stemme til en stemmeløs kvinne. Den viser fram det problematiske. Den viser fram undertrykkelsen av kvinnen og selvmotsigelsen som kvinnen lever i, men litteraturen i seg selv er ikke frigjørende. Det er det som skjer når den treffer en leser, som er frigjørende. Det er derfor viktig å problematisere hvor tilgjengelig litteraturen er, om den er en del av den litterære kanon, eller en del av pensum i en utdanningsinstitusjon. Et eksempel på dette er *Et Dukkehjem*, som fortsatt leses og tolkes. *Et dukkehjem* er en del av den litterære kanon og pensum på skolen, der verktøyene for tolkning blir gitt på forhånd.

Min lesning tar utgangspunkt i at Stridsberg tar den enorme makten som ligger i språket og litteraturen, og jeg sier meg enig i hennes tanker om skjønnlitteraturens kraft: “Jag kan fortfarande inte begripa att skönlitteraturen verkligen är fri – och att den inte är förbjuden överallt. Den har en enormt stark kraft” (Stridsberg sitert i Björkman, 2015). Ved å skrive om Nabokovs *Lolita* tar Stridsberg makten som ligger i språket. Gjennom motspråket sprenger Stridsberg den mannlige diskursen, og etablerer en ny diskurs: diskursen som problematiserer at kvinner blir redusert til begjærsobjekter. I motspråket ser vi hvordan språket kan komme bak, vise fram, problematisere og sprengte diskurser. Diskurser som er så internaliserte i samfunnet, at vi mennesker ikke tenker over at de finnes. I lesningen av *Darling River* ser vi hvordan *Lolita* er et eksempel på at alt det problematiske knyttet til hvordan kvinner reduseres til begjærsobjekt, kan dekkes til av en diskurs og et poetisk språk. Et forslag til videre forskning er å se de kulturelle avtrykkene til *Lolita* i en større litterær kontekst. Et annet forslag til videre forskning er å undersøke motspråk i Stridsbergs forfatterskap.

Darling River problematiserer kvinnens posisjon i samfunnet, og viser hvordan det å være født som kvinne, er å være født med en bestemt skjebne. Dette kommer tydelig til uttrykk i fortellingen om den navnløse moren, som er i en frigjøringsprosess, men som alltid vil hentes inn av sin fortid gjennom kroppen. Det er kanskje nettopp her at romanens viktigste frigjøringspotensial ligger. Kvinneskikkelsene i *Darling River* er aktive og handlende i den forstand at de tenker, drømmer, forfører og mener. De ser og reflekterer. Men det er ikke bare autonomien som frigjør kvinneskikkelsene, det er hvordan romanen også viser fram at de alltid er bundet fast i sin kropp og sitt kjønn. Frigjøringen viser seg i hvordan selvmotsigelsen tematiseres: hvordan kan kvinner være barnlige og samtidig kvinnelige? Frigjøringen viser seg også i hvordan språket kan utfordre, vise fram, komme bak og sprengte. I lesningen av *Darling River* ser vi hvordan språket og litteraturen har makt til å utfordre vår virkelighetsforståelse, kritisere samfunnsstrukturer og etablere nye diskurser.

Litteratur

- Askheim, K. (2017). *Litteraturens politikk eller politikken litteratur? En lesning av Sara Stridsbergs Darling River* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/58335/KAskheimMasteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press.
- Bakhtin, M. (2003) *Latter og dialog: utvalgte skrifter*. (J. A. Mørch, Overs.). Oslo: Cappelen akademiske forlag. (Opprinnelig utgitt i 1965).
- Barthes, R. (2017). The death of the Author. I J. Rivkin & M. Ryan (Red.), *Literary Theory: An Anthology* (3. utg, s. 518-521). West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd. (Opprinnelig utgitt i 1967).
- Beauvoir, S. (2000). *Det annet kjønn*. (B. Christensen, Overs.). Oslo: Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt i 1949).
- Berg, A. (2010, 26. mars). Sara Stridsberg: Darling river. *Expressen.se*. Hentet fra: <https://www.expressen.se/kultur/sara-stridsberg-darling-river/>
- Björck, A. (2013). Ansikte mot ansikte - Om etiske kortslutninger i møtet mellom mennesker og apor - og om skönlitterära motarbeten. *Edda*, 100(1). Hentet fra: https://www.idunn.no/edda/2013/01/ansikte_mot_ansikte_-_om_etiska_kortslutningar_i_mtet_mell
- Björck, A. (2013). Metaforer och materialiseringar. Om apor hos Vladimir Nabokov och Sara Stridsberg. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 43(1), s. 5-20. Hentet fra: <https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/article/view/2832/2455>
- Björkman, P. (2015, 4. juni). ”Jag kan fortfarande inte begripa att skönlitteraturen verkligen är fri”. Intervju med Sara Stridsberg, januari 2015. *Horisont - Tidskrift för litteratur och kultur*. Hentet fra: <https://horisont.fi/2015/06/jag-kan-fortfarande-inte-begripa-att-skonlitteraturen-verkligen-ar-fri-intervju-med-sara-stridsberg-januari-2015/>
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. (R. Nice, Overs.). Oxford: Polity Press. (Opprinnelig utgitt i 1980).
- Bristow & Mitchell. (2017, 24. august). Oscar Wilde’s ‘cultivated blindness’: Reassessing the Textual and Intellectual History of ‘The Decay of Lying’. *The Review of English Studies*, 69(288), s. 94–156. Hentet fra: <https://academic.oup.com/res/article/69/288/94/4093510>
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge.
- Christie, E. (1959, 25. september). Anmeldelse av Lolita. *Arbeiderbladet*. Hentet fra: [https://www.nb.no/items/5bf56a9d432fabba17e5404c423e1adc?page=3&searchText=%20christie%20lolita%20nabokov%20\(opprinnelig%20publisert%20i%20Aftenposten\)](https://www.nb.no/items/5bf56a9d432fabba17e5404c423e1adc?page=3&searchText=%20christie%20lolita%20nabokov%20(opprinnelig%20publisert%20i%20Aftenposten)) (opprinnelig publisert i Aftenposten)
- Chupin, Y. (2017). Les “Variations Dolores” - 2010-2016. *Miranda*. Hentet fra: <https://journals.openedition.org/miranda/11163#entries>

- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke.
- Eliassen, K. O. (2016). *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus forlag.
- Fight the new drug. (2019, 28. august). "Teen": Why Has This Porn Category Topped The Charts For 6+ Years? Hentet fra: <https://fightthenewdrug.org/this-years-most-popular-genre-of-porn-is-pretty-messed-up/>
- Foucault, M. (1999). *Diskursens orden*. (E. Schaanning, Overs.). Oslo: Spartacus forlag. (Opprinnelig utgitt i 1970).
- Gilbert, S. & Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Nota Bene Press.
- Hammer, E. (2004). *Det indre mørke - et essay om melankoli*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hørthe, E. (2018, 08. juni). Myten som har inspirert psykologien i over 100 år. *Psykologisk.no*. Hentet fra: <https://psykologisk.no/2018/06/myten-som-har-inspirert-psykologien-i-over-100-ar/>
- Johansson, K. (2018). *Jag är rädd att jag har jord i min mun - En ekofeministisk läsning av Sara Stridsbergs Darling River* (Masteroppgave, Helsingfors Universitet). Hentet fra: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/235684/pro%20gradu.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Kheel, M. (1991). Ecofeminism and deep ecology: reflections on identity and difference. *The trumpeter*, 8(2), s. 62-72. Hentet fra: <http://trumpeter.athabascau.ca/index.php/trumpet/article/view/784/1153>
- Kristeva, J. (1994). *Svart sol: depresjon og melankoli*. (A. Øye, Overs.). Oslo: Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt i 1987).
- Kristeva, J. (1986). Word, Dialogue, and Novel. I T. Moi (Red.), *The Kristeva Reader* (s. 34-61). Oxford: Blackwell Publishers. (Opprinnelig utgitt i 1966)
- Langås, U. (2004). *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Leboeuf, C. (2016). *The Social Constitution of the Body: Bodily Alienation and Bodily Integrity* (Doktorgradsavhandling, Harvard University). Hentet fra: <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/33493502/LEBOEUF-DISSERTATION-2016.pdf?isAllowed=y&sequence=4>
- Miles, K. (2013). Ecofeminism. *Britannica Academic*. Hentet fra: https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/ecofeminism/605372?fbclid=IwAR1bniRhLbgDNoncu2Fr6PmFE_X-FzD3stS2SIZSGcw65rwdapJkU5C8SWQ
- Moi, T. (1998). *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. (R. C. Granaas, Overs.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. I L. Braudy & M. Cohen (Red.), *Film theory and criticism: introductory readings* (5. utg. s. 56-67). New York: Oxford University Press. (Opprinnelig utgitt i 1975).

- Nabokov, V. (1998). *Lolita*. (O. Bang-Hanssen, Overs.). Oslo: De norske bokklubbene. (Opprinnelig utgitt i 1955).
- Nedreaas, T. (1981). *Av måneskinn gror det ingenting*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (Opprinnelig utgitt i 1947).
- Norheim, M. (2019, 25. januar). Kloke ord fra dødsriket. *Nrk*. Hentet fra: https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-kjaerlighetens-antarktisk-av-sara-stridsberg-1.14398084
- Ortner, S. B. (1972). Is female to Male as Nature is to Culture? *Feminist Studies*, 1(2), s. 5-31. Hentet fra: https://www.jstor.org/stable/3177638?sid=primo&origin=crossref&seq=1#metadata_1_nfo_tab_contents
- Pivetta, J. (2017). *Lolita: Style Icon, The Myth of Youth Fashion*. Milano: Ore Cultura Srl.
- Stridsberg, S. (2018). *Darling River: Doloresvariationer*. Stockholm: Bonniers Pocket. (Opprinnelig utgitt i 2010).
- Swedenmark, E. (2017, 30. mars). Stor intervju med Sara Stridsberg: "Jag oppfatter världen som en sorts galen løgn". *Arbetarbladet*. Hentet fra: <https://www.arbetarbladet.se/artikel/stor-intervju-med-sara-stridsberg-jag-uppfattar-varlden-som-en-sorts-galen-logn>
- Sæverot, H. (2011). *Nabokov, moral og pedagogikk*. Stjørdal: Læringsforlaget.
- Thiis, L. (2019, 29. april). Levande litteratur og likeglade lesarar? *Framtida.no*. Hentet fra: <https://framtida.no/2019/04/28/levande-litteratur-og-likeglade-lesarar>
- Trilling, L. (1959). *Den siste elsker: Vladimir Nabokovs Lolita*. Oslo: J. W Cappelens forlag.
- Uri, H. (2018). *Hvem sa hva? Kvinner menn og språk*. Oslo: Gyldendal.
- Vikingstad, M. (2018, 23. november). Stridsbergs omsorg for menneske. *Morgenbladet*. Hentet fra: <https://morgenbladet.no/boker/2018/11/stridsbergs-omsorg-menneske>
- Växjö universitet. (2008, 15. Februar). Att sätta sig själv på spel. Om språk och motspråk i pedagogisk praktik. *Forskning.se*. Hentet fra: <https://www.forskning.se/2008/02/15/att-satta-sig-sjalv-pa-spel-om-sprak-och-motsprak-i-pedagogisk-praktik/>

