

2014

# «Det jeg frykter, skaper jeg»

*Monstermenneske* av Kjersti Annesdatter Skomsvold

Et kunstnerportrett



Anne Cathrine Haugdahl

NTNU

05.05.2014

## Innholdsfortegnelse

Forord .....	2
1. Innledning med problemformulering .....	3
2. Sjanger, verk og forfatter .....	7
Kjersti Annesdatter Skomsvold.....	8
<i>Monstermenneske</i> .....	10
3. Resepsjonen.....	17
Medisinfaglig kritikk.....	22
Oppsummerende kommentarer .....	23
4. Livet og skriften .....	24
Barndommens diskurs; ordlek og fantasi .....	25
Realfagsdiskursen; mot naturen .....	30
Kjærlighetens språk (Je t`aime, moi non plus).....	33
Kroppens språk, sykdommens diskurs .....	36
Melankoliens uttrykk.....	44
Nødvendigheten av å skrive (sitt liv) .....	47
Litterær oppvåkning og forbilder .....	50
Hilde W. ....	55
Kvinner og galskap, latter, hysteri og sinne .....	60
Kjønnssdiskursen .....	66
Sitt eget språk .....	69
Livet eller litteraturen.....	72
Oppsummering: Motstridende diskurser .....	74
5. Avslutning .....	77
Kvinner og litteratur .....	81
Litteraturliste: .....	83

## Forord

Jeg tror kanskje jeg kom for sent til timen den morgenen da radioen stoppet meg på vei ut døra. «Nå var den kvinnelige Knausgård utgitt», sa Marta Norheim på Bok i P2, og jeg måtte bare sette meg ned igjen ved det forlatte frokostbordet for å høre mer. På det tidspunktet hadde jeg bestemt meg for å droppe didaktisk klasseromsstudie som masteremne, og var på utkikk etter en ny roman og en fengende problemstilling. Kunne *Monstermenneske* av Kjersti Annesdatter Skomsvold være boka for meg? Stipendiat Anders Malvik ga meg støtte, og mente at det var helt på sin plass at noen ville skrive om «den kvinnelige knaus».

Bekjentskapet med Skomsvold har beriket min innsikt på nye felter, og hennes referanser til annen litteratur har gitt meg mange gode leseopplevelser. Det har også vært lærerikt og nyttig for en gammel lærer å bli presset til å skrive så langt, konsentrert og sammenhengende om et tema. Tekstproduksjonen ellers begrenser seg jo til retting av og kommentarer til elevinnleveringer. Også for arbeidet som norsklærer på videregående skole, tror jeg at erfaringen med å skrive en masteroppgave vil komme til nytte. Når jeg nå selv har kjent på kroppen hvordan det er å skulle motivere seg og ta imot råd og kritikk, er jeg overbevist om at jeg blir en bedre veileder for elevene mine når de skal lese samtidslitteratur og skrive større oppgaver i norskfaget i kommende skoleår.

Det at jeg selv kom i mål, vil jeg takke min positive og ærlige veileder, Sissel Furuseth for. Hun fikk meg på sporet igjen da jeg var på ville veier, og har gitt konstruktive råd helt til siste fase i prosessen. Jeg vil også takke Gunn Stoum Kyrkjeide og Eli Wold for alltid like blid oppfølging og praktisk hjelp fra instituttkontoret, til Astrid og Anne Lisbeth for samtaler om liv og litteratur over mang en kaffekopp i Dragvoll-kantina, og til Solveig som leste gjennom påskekladden og pushet meg til stå på løpet ut. Mine fine flinke døtre, Ylva og Inga, har også gitt oppmuntring og forsikring om at jeg ikke *bare* har vært en monster-mamma dette siste halvåret. Olve har slett ikke klaget over at mora har mast mindre på han enn til vanlig, og fin konfirmasjon ble det jo på han, selv om festdagen og innleveringsfristen på oppgaven krasjet. Takk også til Egil for å ha holdt ut med «den gale kvinnen på loftet», hun har nok tidvis framstått som et monster. Til slutt sender jeg en tanke til de to som måtte ofres helt på slutten av prosessen: katta mi Monster var blitt for syk til å leve, og romankarakteren Karl Ove Knausgård tok for stor plass.

Levanger, 06.05.2014, Anne Cath Haugdahl

## 1. Innledning med problemformulering

Da romanen *Monstermenneske* ble utgitt ut i oktober 2012, ble forfatteren Kjersti Annesdatter Skomsvold automatisk lest i lys av den selvfiktive bølgen, og av mange sammenlignet med Karl Ove Knausgård's *Min kamp*. Både formatet og de inngående skildringene av selvsentrerte tanker fikk flere litteraturkritikere, som Marta Norheim i NRK P2s *Kulturnytt* og Ole Jacob Hoel i og *Adresseavisen* til å ta i bruk betegnelsen «kvinnelige Knausgård».

Nysgjerrigheten min våknet. Jeg hadde fortløpende slukt bind for bind av Knausgård's selvbiografiske prosjekt etter hvert som de seks romanene i serien ble sluppet fra våren 2009 til høsten 2011. Hverdagsdetaljene i bøkene ga resonans, realitetseffektene skapte gjenkjennelse, avsløringene pirret, og utleveringene provoserte. Viktigst for meg var likevel de store spørsmålene verket reiste om liv og litteratur.

Kritiske røster pekte på at *Min kamp* var narsissistisk navlebeskuende, respektløst utleverende og antifeministisk. Hovedpersonen brukte og misbrukte sine kvinner, og fortelleren rakk ned på det «feminiserte» Sverige som hindret mannen i å utfolde seg fritt, for eksempel som kunstner. De fleste var imidlertid enige om at *Min Kamp* var et modig prosjekt, som blottstilte den moderne mannen, viste hans skam, tilkortkommenhet og megalomane tanker om seg selv. Den danske litteraturviteren Poul Behrendt omtaler *Min Kamp 1-6* som «epokegjerande, ved at det har utfordra, og endra, resepsjonen ved universiteta» (Vikingstad, 2012b), og i amerikanske *The New Yorker* skriver den velrennomerte kritikeren James Wood at «Even when I'm bored I'm interested». Wood trekker også fram norske Knausgård som en av de få samtidsforfatteren i vestlig kultur som minner om at vi er dødelige, og ser paralleller mellom Knausgård og kanoniserte forfattere fra verdenslitteraturen som Tolstoj og Walter Benjamin (Wood 2012).

En aktuell problemstilling reiste seg: Hva om forfatteren hadde vært kvinne? Ville hun da ha blitt viet like stor offentlig debatt og vurdert verdig til like mange prisutnevelser og lanseringer? Eller ville hun kanskje heller ha blitt avfeid og beskyldt for å skrive innadvent, selvopptatt «kvinnelitteratur» med uviktig «prat» om de små private ubetydelighetene i livet? Nå kom det altså en kvinne som ble trukket fram og lest opp mot Knausgård, og det ble plutselig anledning til å forsøke å svare på noen av disse spekulasjonene. Samtidig meldte et annet spørsmål seg: Kunne «kvinnelig knaus» være en gjennomtenkt og seriøst benevnelse på en ung ambisiøs forfatter hvis navn allerede var blitt godt kjent etter debutantprisen hun hadde blitt tildelt noen få år før? Hvordan blir egentlig forfattere omtalt i dagens medierte

offentlighet? Er det fortsatt viktig å understreke kjønnet til kunstneren når forfatterne skal plasseres og verket vurderes?

Skomsvold og Knausgård har utvilsomt spennende berøringspunkter i sine skriveprosjekt, både når det gjelder tematikk og stil. Det var grunnen til at jeg først tenkte å foreta en komparativ studie med utgangspunkt i deler av selvfiksjonen deres. Dette prosjektet fant jeg etter hvert ut ville bli for omfattende innenfor denne oppgavens rammer. Dessuten står *Monstermenneske* som verk stødig alene. Når Skomsvold blir omtalt som «kvinnelig knaus», antyder vel det et verdihierarki og en rangering av de to forfatterne der *han* er den banebrytende og *hun* den kvinnelige varianten, kopien, som dermed settes i skyggen av sin mannlige kollega?

Primærobjektet mitt for denne oppgaven er derfor romanen *Monstermenneske*, som jeg leser som et selvfiktivt kunstnerportrett av forfatteren selv. Andre lesninger er mulig. Til nå har det ikke kommet så mange akademiske arbeid av den forholdsvis nye romanen, men Ørjan Davidsen Moa på NTNU leverte masteravhandlingen *Når realfag og litteratur møtes. Om interdiskurs og termopoetikk i Monstermenneske av Kjersti Annesdatter Skomsvold* høsten 2013. Denne vil jeg komme tilbake til i verksanalysen.

Ytre sett handler *Monstermenneske* om den unge dataingeniørstudenten Kjerstis lange kamp mot utmattelsesykdommen ME, men i like stor grad om hennes personlige utvikling som menneske og veien fram til forfatteryrket. Romanen tematiserer kropp og kunst, og stiller eksistensielle spørsmål på en smertefull, men samtidig humoristisk måte. Hovedpersonen Kjersti forteller sårt og morsomt om hvordan hun kjemper mot sykdomsmonsteret hun opplever har tatt bolig i henne. Eget selvbilde blir ødelagt, og forholdet til medmenneskene glipper. «[J]eg er ikke Kjersti lenger [...] jeg orker ikke å forholde meg til at han [kjæresten] må forholde seg til dette ME-monsteret jeg er blitt» (s. 30). Med sykdommen følger også plutselige angstanfall som røper en gjennomgripende frykt for å ikke kunne leve livet autentisk og helt.

Jeg syns alt er uforståelig, så med ett, fra verdens ende, kommer angsten, den dekker hele meg, fører meg med seg, jeg kjenner ikke igjen noe, eksisterer ikke lenger bortsett fra angsten. Jeg vet ikke for hva, angsten for hva, for å være syk for alltid, tenker jeg når jeg klarer å tenke, for aldri å være den jeg skal være, så, frykten for å bli skuffet over livet (s. 66).

I ettertid reflekterer Kjersti over om smerten og tapsopplevelsene var nødvendige og at hun måtte miste alt for å bygge seg opp igjen. «Kanskje måtte jeg miste det jeg trodde jeg ikke kunne klare meg uten, for å klare å bli meg» (Ibid). Før hun får denne innsikten, overbeviser

hun seg selv om at hun kan bli et menneske bare gjennom å skrive. «Hvis jeg blir en bok, blir jeg også et menneske» (s. 84). Dette går igjen som et slags mantra gjennom hele sykdomsperioden. Kjerstis vei til skriften går via andres stemmer, tekster eller diskurser hun møter i livet og i litteraturen. I verksanalysen vil jeg undersøke hvordan disse møtene bidrar til Kjerstis utvikling som menneske og forfatter. Problemstillingen for avhandlingen min er dermed som følger:

**Hvordan kommer den unge kunstneren til skriften gjennom møter med andres stemmer og ved å lytte til sin egen natur.**

*Monstermenneske* gir et sterkt innblikk i hvordan det er å være totalt utslått av den noe mystiske og omdiskuterte diagnosen kronisk utmattelsessyndrom ME, også kalt *postviral asteni*, *monukleose* eller *chronic fatigue syndrome*. Skomsvold gir en brutal beretning om hvordan sykdommen forvandler en ung aktiv «flink pike» til sengeliggende «monster». Kjersti må gi opp fremtidsdrømmene, sliter med selvdestruktive tanker og er redd for å dø av «ME-kollaps». Veien tilbake fra en isolert ikke-tilværelse til et levende liv ute i verden er lang og kronglete. «Hun gjør alt for å bli frisk, er så redd for å bli sykere, det du frykter, skaper du» (s 571). Innholdet er tungt og trist, men teksten er skrevet med forløsende humor og med gjenkjennelige bilder slik at den ikke bare er «navlebeskuende subjektiv», men tar opp eksistensielle spørsmål som de fleste kan kjenne seg igjen i.

Verdens helseorganisasjon har klassifisert ME under *Sykdommer i nervesystemet*, men årsaken til tilstanden er fremdeles ukjent, og både diagnostikk og behandling er omstridt. Jeg har derfor funnet det relevant å se ME-syndromet i sammenheng med 1800-tallets diffuse hystera-diagnoser og *mad woman*-stempel. Den medisinske diskursen har gjennom en lang (mannsdominert) historie underkjent opphavet til sykdomslignende reaksjoner, og nærmest avfeid slike typiske kvinnelidelser. En kan også merke seg at opprinnelsen til ordet hysteri kommer av det greske *hysterikos*, som betyr livmor. Jenter og kvinner opplever i dag et urimelig høyt press om å være vellykket på alle områder, men er også selv med på å definere disse høye kravene til seg selv. Er det krav og press innenfra eller utenfra som slår ut Kjersti? Både speilbildet og blikket fra de andre er viktig for hovedpersonen i *Monstermenneske*, og jeg vil til slutt i oppgaven se nærmere på hvordan romanen lar Kjersti ta plass, samtidig som den problematiserer (kvinnelig) «galskap» og «normalitet» i en større kulturhistorisk sammenheng.

Tittelen *Monstermenneske* er flertydig, og for mange lesere sikkert irriterende og provoserende, men åpner for interessante vinklinger inn til verket. Monsteret kan ta flere former og tolkes på ulike måter. I denne oppgaven knytter jeg tittelen særlig til følgende to tematiske hovedområder: skriften og livet. Skomsvold fremstiller det å bli menneske og forfatter som to sider av samme sak, men viser samtidig at kunsten og kunstnerrollen har sin pris. Bokas tilblivelse er det som skal bevise at Kjersti er noe mer enn et selvopptatt sykdomsmonster, men etterhvert utvikler selve skriveprosessen seg til en monstrøs tvangshandling, der litteraturen truer med å bli viktigere enn livet.

Første del av oppgaven min er en kontekstualisering av tekstkorpus. I kapittel 2 vil jeg presentere verk og forfatter og gjøre kort rede for sjangerutvikling, og i kapittel 3 vil jeg undersøke mottakelsen i media. Kapittel 4 omfatter verksanalysen. Teorien jeg trekker inn, kommer fra ulike fagdisipliner jeg mener er relevante for å belyse Kjerstis vei mot sin autentiske stemme og sitt kunstneriske språk. Spesielt har jeg funnet Julia Kristevas psykoanalytiske fortolkninger og Virginia Woolfs betraktninger om kvinner og litteratur interessante i denne sammenhengen. I kapittel 5 vil jeg forsøke å løfte drøftingen av romanen til et større samfunnsperspektiv. Først vil jeg gå nærmere inn på det litterære fenomenet performativ biografisme, og spørre om kritikken av selvfiksjonen er rettfærdig. Er slike bøker bare private bekjennelser eller kan de leses som eksistensielle romaner som kan si noe allment om det moderne mennesket, og kanskje også har en brodd til samfunnet eller kulturen? Helt til slutt spør jeg hvorvidt kvinners erfaringer og betraktninger om livet blir sett på som mer privat subjektive og dermed mindre allment interessante enn menns? Er det fortsatt slik at det er vanskeligere for «kvinnelige forfattere» å ta plass i offentligheten og å få sine verk vurdert som universell kunst?

## 2. Sjanger, verk og forfatter

Jeg leser *Monstermenneske* som en kunstnerroman. En kunstnerroman er en omfattende fortelling om en kunstners liv, ofte med (selv)biografiske innslag, men også som fri diktning. Litterært leksikon plasserer sjangeren som «en variant av utviklingsromanen, da den som regel beskriver utviklingen av hovedpersonens liv frem mot hans/hennes realisasjon som kunstner» (Lothe & co 2007). Mange forfattere og andre kunstnere både før og nå har fortalt eller fått fortalt sin gjerne vanskelige, men også eventyrlige oppvekst, sin ofte misforståtte ungdom med mange hindre som skulle overvinnnes før det første verket ble skapt og anerkjent. Kunstnerromanen er slik en undersjanger av den klassiske dannelsesromanen, der en person går gjennom stadiene hjem - hjemløs - hjem. Tradisjonelt, og særlig i romantikken, er denne prosessen eller dannelsesreisen blitt skildret som en utvikling fra harmoni via uro og disharmoni til ny ro og tilhørighet på et høyere eller modnere plan. Med modernismen gjennombrudd er det derimot ikke like selvfølgelig at helten vil nå dette lykkelige stadiet i en happy ending til slutt.

*Monstermenneske* er en roman fortalt gjennom en intern fokaliseringsinstans, som også er hovedperson i historien. Den subjektive jeg-fortelleren har samme navn i den litterære verdenen som den levende forfatteren i virkeligheten. Slik skriver romanen seg inn i selvfiksjonsbølgen som har preget nordisk samtidslitteratur etter årtusenskiftet (Farsethås, 2012). Forfattere har alltid skrevet mer eller mindre ut fra erfarte og observerte hendelser, egne opplevelser og følelser eller lånt trekk fra personer de har kjent til sin diktning. Etter at den historisk-biografiske metoden som insisterte på å lese teksten i sammenheng med forfatterbiografi og historisk kontekst mistet sin autoritet i første halvdel av 1900-tallet, har det vært bred enighet om at man skulle skille strengt mellom liv og diktning, forfatter og forteller. Da dokumentarromanen ble mer vanlig fra 1970-tallet og framover gjennom postmodernismens eksperimentering med form og uttrykk til den siste tendensen med selvfremstilling og et sug etter virkelighet fra rundt tusenårsskiftet, er disse instansene blitt mer eller mindre sammenblandet. Spesielt forvirrende har det vært når forfatterens, fortellerens og protagonistens navn og andre data er identiske, men likevel ikke gjennomgående «sanne». I de senere årene er det spesielt danskene Peter Høeg og Claus Beck-Nielsen som har provosert og skapt debatt med sine selvfiktive romaner. *De måske egnede* og *Claus Beck-Nielsen (1962-2001) En biografi*, der de bevisst har sjonglert mellom fakta og fiksjon.



Litteraturteoretikere har også studert forholdet mellom liv og litteratur. I *Authobiography as De-facement in The Rhetoric of Romanticism* (1984), ville dekonstruksjonist Paul de Man vise at det er umulig å avgrense selvbiografien fra fiksjonen. Fenomenologen Paul Ricoeur har pekt på den tette sammenhengen mellom fortellingen om livet og livet selv i *Le Memoire, l'histoire, l'oubli* (2000). Selv om litterære vitnesbyrd er oppdiktete, forteller de om realiteter i det virkelige livet, er forsvaret hans for en sammenblanding av liv og diktning. Franske Philippe Lejeune skrev allerede i 1975 *Le pacte autobiographique* om en slags «pakt» mellom leser og forfatter. Danske Poul Behrendt har senere utdypet disse tankene i *Dobbelkontrakten – en æstetisk nydannelse* (2006). Der den opprinnelige «pakten» eller forståelsen mellom forfatter og leser var forholdsvis klar, er grenseoppgangen mellom sjangrene nå langt mer flytende, og verket kan ikke leses autonomt som en fiksjonskontrakt for å bli forstått fullt ut. Det er samtidig en uoverensstemmelse mellom hva forfatteren - som empirisk forfatter – uttaler om verket og det immanente utsagnet som kan avleses som intendert av den (alltid tause) implisitte forfatter i spillet mellom uttalelse og utsagnet (Behrendt 2006, s. 23). Svenske Arne Melberg har også bidratt til utvidet forståelse av denne litterære formen, og viser at estetisering, stilisering og design er blitt mer framtrædende enn tidligere, muligens på bekostning av den mer tradisjonelle erindringen. (Melberg, 2007, s.18).

I mediefag har en begynt å bruke begrepet *faksjon* eller *dokumentarisme*, og i litteraturvitenskapen blir ofte den nye skjønnlitteraturen omtalt som *fiktiv selvbiografi*, *autofiksjon*, *autonarrasjon*, *hyperfiksjon*, *fiksjonsfri fiksjon*, *performativ biografisme* eller *selvfiksjon*. Selv om det står «roman» på omslaget av ei bok, kan innholdet altså være dokumentarisk faktabasert med autentiske navn, datoer, hendelser og adresser, samtidig som fortelleren kan vrenge på fakta, forstørre, forminske, utelate eller fortrenge viktige sider, eller rett og slett lyve om hendelser hvis de ikke passer inn litterært. Det blir med andre ord vanskeligere å sette grenser mellom hva som er oppdiktet og hva som er virkelighet.

### [Kjersti Annesdatter Skomsvold](#)

Kjersti Annesdatter Skomsvold (1979) kan spores i Folkeregisteret. Hovedpersonen i romanen hennes er utstyrt med samme navn og data som henne selv. Forfatteren skriver inn erfart liv, drømmer og refleksjoner i romanen sin uten å skille tydelig mellom hva som er personlig og hva som er privat, og kanskje heller ikke mellom hva som er beviselig sant og hva som er skrevet inn i historien for å gjøre teksten mer litterær. Det sier seg selv at levde liv ikke kan

gjenfortelles i sin helhet om romanen er aldri så tykk. Hendelser og hva som faktisk ble sagt kan være glemt, kanskje fortrent, ofte forvrent og innimellom totalt utelatt. Vi konstruerer alle våre liv gjennom stadige små endringer i fortellingene vi lager om oss selv. Det gjelder også Skomsvold. For klarhetens skyld, velger jeg heretter å skrive Skomsvold når jeg mener forfatteren, og Kjersti når jeg sikter til hovedpersonen i romanen.

Skomsvold debuterte som romanforfatter i 2009, og er siden blitt anerkjent som en kunstner med et stort potensiale og et variert og spennende repertoar. Som 35-åring har hun gitt ut to romaner, én diktsamling og flere bidrag til litterære fora. Vinteren 2014 ble debutboka hennes satt opp på Nationaltheatret i Oslo. For *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, fikk hun Tarjei Vesaas` debutantpris i 2009. Den minimalistiske boka på knappe hundre sider skilte seg ut i bokhøsten. På en sorgmunter måte, fortalte den historien til Mathea Martinsen på nitti år som var redd for å dø, men enda reddere for å leve. Den unge forfatteren ble i media selv framstilt som like sjarmerende, sky og «rar» som sin sterkt aldrende og ensomme romanheltinne. Til intervjuene i avisene var det ofte like store bilder av forfatteren som omtale av romanen, og Skomsvold ble da gjerne avfotografert i alvorlig nærbilde med sterkt lys på det tynne bleke ansiktet med de store øynene, noe som forsterket inntrykket av henne som liten og skjør.



Debutromanen begynte som gule post-it-lapper klistra over senga, (Foto: Lars Eivind Bones, *Dagbladet* 13.12.12)

Debutromanen ble nominert til P2-lytternes romanpris og fikk strålende kritikker. Både *Aftenposten*, *VG* og *Klassekampen* trakk fram Skomsvolds roman i sine oppsummeringer av kritikernes favoritter i 2009. Terje Stemland skrev i *Aftenposten* samme høst: «Så skal årets romandebut, en bankers under treet, utropes: Hun heter Kjersti Annesdatter Skomsvold, og boken er *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*». Også nå avdøde forfatter Stig Sæterbakken omfavnet debuten til sin tidligere skriveelev og venn. Han omtalte

boka i Bokklubbens nettmagasin høsten 2009 som «en dyster feelgoodroman om menneskets ubotelige ensomhet. En tragikomedie av de helt sjeldne». I løpet av tre år var boka trykt i 14 000 eksemplarer til sammen i innbundet og pocket, og er til nå oversatt og solgt til utgivelse i over 23 land.<sup>1</sup> Bokklubbens nettmagasin (3-2013) slår fast at boka fikk «enorm oppmerksomhet» da den ble lansert i USA og Storbritannia, og omtaler Skomsvold som en «prisgrossist». Da romanen også ble nominert til den prestisjetunge internasjonale IMPAC Dublin Literary Award 2013, var det ingen tvil om at Kjersti Annesdatter Skomsvold for alvor var tatt opp i det gode selskap.<sup>2</sup>

### *Monstermenneske*

På grunn av mottakelsen debutromanen hadde fått, var det knyttet store forventninger til Skomsvolds andre bokutgivelse. Media kjente også sin besøkestid i slutten av oktober 2012, da *Monstermenneske* ble sluppet. Både NRK, alle riksavisene og de store regionavisene samt mange lokalaviser og fagblader ville ha portrettintervju av forfatteren, og var raskt ute med omtaler av den 579 sider tunge romanen. Av format minnet bok nummer to slett ikke om debutboka, men også denne gangen ble Skomsvold framholdt for å ha levert en av årets beste romaner. Den ble også kortlistet til P2-lytternes romanpris og nominert til Årets beste bok 2012 i *Natt & Dag*. Forfatteren selv ble invitert til litteraturfestivaler og bokbad landet rundt. Utenlandske lesere og forlag meldte også sin interesse, og to år senere, var Skomsvolds andrebok trykt i 20 000 norske eksemplarer og i ferd med å bli oversatt og utgitt i flere land.

Skomsvold sier både i romanen og i intervjuer at hun ville «ha med alt» i bok nummer to og understreker at *Monstermenneske* ikke bare er en roman om ME. Til fagbladet *Psykisk Helse* (nr. 5- 2012) sier hun at romanen er «ingen typisk sykdomshistorie, men en fortelling om hvordan et menneske hadde det da det var sykt» (Thoresen 2012). Hun presenterer romanen sin som en kunstnerroman, og går ikke med på at hun har slengt seg på noen motebølge. Til *Dagsavisen* sier hun at *Monstermenneske* er «en roman med selvbiografiske trekk, men ingen selvbiografi», og forklarer det med at i selvbiografier ramser man opp det som skjedde og må være sannferdig med detaljene. Det er ikke Kjersti i *Monstermenneske*. Skomsvold innrømmer at hun lyver, og bryr seg mest om det som fungerer litterært, og

---

<sup>1</sup> Opplysninger fra forlaget 20.09.2013

<sup>2</sup> Per Petterson var den første nordiske forfatteren som mottok prisen i 2007 for romanen *Ut å stjele hester*. Karl Ove Knausgård, Linn Ullmann, Tomas Espedal og Roy Jacobsen er andre nordmenn som de siste årene er blitt nominert til prisen.

mindre om hva som er helt beviselig sant og virkelig. For eksempel lar hun kjæresten Erik elegant beskrive henne som «ingenting mellom naiv og nerd», en formulering hun innrømmer å legge i munnen hans for at historien skal bli bedre (s. 56).

Samtidig sier Skomsvold i et intervjuet med Bokklubbens nettmagasin at den eneste måten å skrive om seg selv på, er å være dønn ærlig. Hun er også overbevist om at jo nærmere hun kommer fortellerstemmen i tanker og følelser, desto mindre handler det om henne selv, og desto mer om hvem som helst. Romanen som i utgangspunktet var 250 sider lengre, er også strengt redigert i ettertid. Ved denne bearbeidingen av teksten for å skape det ønskede litterære språket og for å få det hele til å fungere som en roman, mener Skomsvold at *Monstermenneske* slik den ble, ikke lenger føles like selvutleverende eller privat som hun fryktet underveis.

Omslaget på boka er rødt med hvit tydelig skrift over et noe uklart svart-hvitt-bilde av et langhalset forskremt rådyr med store svarte øyne, spisse ører og våt snute. Dette rådyret går igjen som et ledemotiv og et slags speilbilde på Kjersti selv gjennom hele romanen. På innsiden forrest i hardpermutgaven ser vi et diffust bilde av noe som ligner kroppens indre organer: et slags mikrokosmos i kontrast til Melkeveien eller makrokosmos på innsiden bakerst i boka. Nederst på side 5 før første kapittel åpner romanen med et sitat av Albert Einstein: «The only reason for time is so that everything doesn't happen at once». Sitatet kan fungere som en litt mystisk appetittvekker på hva romanen vil problematisere og reflektere rundt. Tid er flytende, og for å forstå et menneske, må en studere det ut fra flere tidsperspektiv. I siste kapittel kommer fortelleren tilbake til akkurat dette, nå for å ramme inn historien sin, og denne gangen uten å oppgi noen referanse: «Den eneste grunnen til tid er at ikke alt skal skje samtidig, og hvis det som skjer, hadde skjedd på samme tid, så ville jo alt vært helt annerledes. Alt kunne vært annerledes» (s. 577).

Anakroni, vekslende diskurs og flerstemthet gjør at vi kan plassere romanen i en modernistisk tradisjon. *Monstermenneske* er åpen, i dialog med andre tekster, kan oppfattes som tvetydig og i bevegelse, og viser en hovedkarakter som kan oppleves splittet og som uttrykker delvis ubevisste tanker. Dette plasserer Skomsvold i en modernistisk tradisjon, og er som hentet fra Virginia Woolfs litterære program fra 1929. Når livet er mangfoldig, ofte motsetningsfylt og uforutsigbart, må dette også få komme til uttrykk i skriften.

Historiens tid strekker seg over en tiårsperiode fra hovedpersonen er rundt 20 til 30 år. Ved inngangen til voksenlivet er Kjersti alvorlig syk, hun har mistet fotfestet i tilværelsen, og satser etter hvert alt på at hun igjen skal bli et menneske bare hun får gitt ut ei bok.

Skriveprosessen går langsomt, men allerede i første kapittel blir litt av spenningen utløst da vi i en foregripelse eller et hopp i historiens kronologi, får vite at debutromanen *vil* bli ferdig og utgitt. «Om fire år skal redaktøren si at nå er den sendt til trykkeriet» (s. 67). Den første delen av romanen handler mest om tilblivelsen av debutboka, *hjerkeboka*, som en kan finne igjen som en slags bok i boka. Andre del av romanen skildrer livet etter at Kjersti har kommet til skriften, og må leve videre med alle sine menneskelige sider, selv om noen av dem også kanskje kan oppleves som monstrøse.

Verken kapittelinnndelingen eller det som blir fortalt innenfor kapitlene følger vanlig kronologisk orden. Kjersti betror følelser og opplevelser som i en slags dagbok stort sett skrevet i presens. Tankene ser ut til å ramle inn som usystematiske og spontane assosiasjonsrekker der drøm og fantasi blander seg inn i det som skal ha skjedd i virkeligheten. Men nåtidsperspektivet avbrytes stadig av minner fra fortida eller elementer fra framtida. Dagbok-illusjonen brytes dermed bevisst, og leserne blir oppmerksomme på flere tidsperspektiv og stemmer. Vi blir kjent med «Kjersti da» og «Kjersti nå». Erindringene fra barndommen og tidlig ungdomstid er stort sett skrevet i presens, men vi finner også eksempler på rene referat skrevet i preteritum. Andre steder avslører hun at fortellingen gjør sprang framover i tid. «Navn er viktig, men jeg er ikke så opptatt av navn på dette tidspunktet, senere skal jeg skjønne hvor mye navn betyr» (s. 16). I en og samme setning kan vi finne både analepser, prolepser og meta-kommentarer, særlig når Kjersti midt i en beskrivelse av det som skjer her og nå, minnes sammenlignbare episoder og undres over hvilken betydning det får i framtida.

Alt dette får større plass, fordi det skjer nå, enn hendelser som sikkert forekom meg vel så viktige da de inntraff, men siden jeg ikke skrev det ned, er det forsvunnet fra minnet mitt for godt, og det skal jeg være glad for, å glemme er bare av det gode» (s. 453).

Her er det tydelig at det er en forteller som skuer tilbake, men innrømmer at hun ikke husker alt, og at gjengivelsene av hvordan ting egentlig foregikk ikke helt er å stole på. Fortelleren kan andre steder avsløre at hun vet hva som skjedde senere. Prolepsene kan opptre i både presens, preteritum, futurum eller i kondisjonalis, og det kan innimellom være vanskelig å skille mellom de ulike tidsplanene for leseren (og kanskje også for fortelleren).

De 12 kapitlene med de symbolmettede og topografiske titlene stedfester handlingen i fysiske rom, og viser Kjerstis forflytninger rent geografisk, men også mentalt. Fra det første kapittelet «Gamlehjemmet» beveger vi oss i romanens plot «Vest for elva» til «Hytta hans» og «Hytta mi», ned til «Kjelleren» og opp på «Lof tet». Den faktiske historien om Kjerstis

vanskelige brytningstid begynner derimot på «Lof tet», dvs. på hybelen i Trondheim. Deretter blir hun innlagt på behandling sin stusjon en på Vestlandet som hun kaller «Gamlehjemmet». Fra hun blir utskrevet derfra, flytter hun først sammen med kjæresten på Sagene i Oslo, deretter ned i «Kjelleren» hos foreldrene ved Østmarka. Her blir hun i to år. Andreåret omtales som «Son en», et slags ingenmannsland som hun helst vil glemme. Med stor anstrengelse og sterk vilje, kommer hun seg opp av kjelleren og starter på «Menneskeskolen» (Nansenskolen) på Lillehammer. Via «Sildefabrikken» i Bergen (Skrivekunst instituttet i Hordaland), bærer det tilbake igjen til Oslo igjen, nå til «Frankrikegården»<sup>3</sup> på Torshov, «Øst for elva», før hun inntar «Verden» og til slutt synes klar for å erobre «Universet». Slutten kan likevel ikke forstås som en lukket happy ending.

Ved en første oversiktslesning kan man få inntrykk av boka som en lineær utviklingsroman fra syk og forvirret til frisk og språkmektig forfatter, men underveis slås både fortelleren og leseren tilbake i mange dype nedturer. Tida flyter mellom fortid og fremtid og fortalt nåtid, og vi finner altså både samtidig, foranstilt og etterstilt narrasjon. Utviklingsprosessen til den blivende kunstneren er da heller ikke rettlinj et. Kjersti vokser personlig og sosialt, og finner ut hva hun vil satse på yrkesmessig mens hun går skrivekunstlinja på Nansenskolen, men er igjen redd og deprimert i Bergen, der hun isolerer seg på rommet og skriver om seg selv i tredjeperson. «Hun bruker to timer hver eneste morgen på å skjule hvor stygg hun er, hun gråter i dusjen og stikker seg med nåler i ansiktet og ser seg i speilet. `Du er et monster», hvisker hun» (s. 290).

Det går hardt innpå henne at foreldrene skal skilles, og perioden kan leses som en terskelfase, der barndommens illusjoner definitivt er over, men hun fremdeles ikke har funnet rotfeste i sitt eget voksne jeg. Hun er høyt oppe når hun mottar debutantprisen, men får like etterpå skrivesperre og nye angstanfall. Hun elsker litteraturen og teorien hun møter på Blindern, men får dårlige eksamens karakterer og klarer ikke levere fagoppgaven om Proust, fordi hun «har for mange følelser inne i seg».

Fortellingens tempo skifter også. Alle de detaljerte beskrivelsene og sidesporene i beretningen om Kjerstis vei til skriften gjør at store deler av romanen er fortalt i langsomt tempo, nærmest i pauser. Dette gjelder særlig i partiene der den faktiske tida for Kjersti som syk og sengeliggende fortønes som spesielt trege, nærmest stillestående. Et unntak er når hun synes å fortrenge spesielt vanskelige perioder. Kapittel «Son en» er det mest tydelige

---

<sup>3</sup> I virkeligheten levde Skomsvold ut drømmen om å bo i Frankrike det siste året hun skrev på romanen.

eksemplet på dette. Historiens tid går over et helt år, men fortalt tid er bare noen få sider i referatform med ellipser. Tidsrom i historien er altså bevisst utelatt. Distansen hun ønsker og identitetsforvirringen hun kjente, kommer med andre ord til uttrykk ved skiftende synsvinkel og tempusforflytninger. «Kanskje er det mer riktig å slå sammen tiden, tenker jeg, å la tiden gå dobbelt så fort, jeg kan bare legge det andre året i kjelleren oppå det første, det var lurt». (s. 203). Her er det tydelig at fortelleren selv lager seg en strategi for hvordan hun skal slippe å fortelle om den vanskelige perioden. «Jeg skriver det i rekkefølge, men en rekkefølge jeg har funnet på selv, for jeg vil ikke at tiden skal bestemme over meg. Det går ikke, sier du kanskje, men på den annen side, kompis, det er vilkårene» (s. 203). Fortelleren bestemmer, men lar leseren, som hun henvender seg direkte til, få innblikk i kontakten som inngås.

Det finnes mange bevis på at teksten er redigert i ettertid og at fortelleren ikke er helt pålitelig. Kjersti innrømmer at det kanskje ikke var helt slik hun forteller det: «Jeg finner på noe fint, det er ikke da, men nå vil jeg at det skal være da, nå ser jeg at det er akkurat da jeg trenger det» (s. 67). Leserene får også et annet inntrykk av jeg-fortelleren enn at hun er så stille og så trist som hun sier hun er. Det kommer i alle fall fram at andre oppfatter at hun smiler og ler mye, prater masse og nynner uten å tenke over det. Samboerne hennes i Bergen, Ragny og Synnøve, spør henne direkte om hun alltid er så glad, mens lederen på Skrivekunstakademiet minnes Kjersti som eleven som kom så tidlig om morgenen og fortalte de merkeligste historier om episoder som skulle ha skjedd (s. 329). Selv tenker hun på seg selv i denne perioden som helt stille og unnselig. Og når Kjersti hele tiden klager over at hun er så stygg, har så uren hud eller eser ut, sier det nok mer om hennes egen selvfølelse enn hva et nøytralt speil vil vise.

Vi opplever historien gjennom en intern fokaliseringsinstans, og det er Kjerstis stemme vi som lesere hører, stort sett som en førstepersons jeg-forteller, men periodevis i tredjeperson, som «hun» eller «Kjersti». I tillegg er enkeltdeler utformet som indre samtaler med direkte henvendelse til et «du». «Jeg ser henne sitte der, og jeg vil gjøre henne like sterk som jeg er nå, så jeg hvisker til henne, fra dette stedet i fremtiden. `Du`, sier jeg» (s. 353). Her ser vi at Kjersti representeres av tre ulike pronomener samtidig: I den vanskelige perioden, omtaler hun seg selv som en fremmed i tredjeperson, «henne», mens fremtidens, den modne forfatteren med solid forankring i sitt eget selv, snakker som «jeg» og ser tilbake på seg selv som ung og utrygg med varme og nærhet i et omsorgsfullt «du». Fortellerens stilnivå endres også i takt med hovedpersonens sykdom, modning og humørsvingninger, og tonen skifter i tråd med sinnsstemning og livssituasjon. Selv om tekstens deler er redigert og pusset på for å

tilpasset en helhet, får man inntrykk av at språket er knappere, mer innadvendt og energiløst i første partiene av boka, eller fortellerstemmen er (tilgjort) naiv, barnlig uvitende.

Jeg putter boksen med det sterke pulveret i kjøleskapet, den alternative legen min sier at det kan hjelpe meg, og vennene til mamma og pappa smugler det ulovlig fra USA. Spørsmål om turen gikk fint og om når båten skal på vannet, Erik som finner frem sjokoladen, og jeg må hvile (s. 51).

I andre passasjer, særlig lenger ut i romanen, røper jeget selvinnsett i form av intellektuelle refleksjoner i etterpåklokskapens avstand til hva som skjer i historiens hovedforløp.

«Ikke vær redd, Kjersti, du kan få det hvis du vil», har jeg sagt til meg selv, om litteraturen, og med ren og skjær vilje har jeg fått det jeg ville ha. Jeg trodde også at hvis jeg ville nok, så kunne jeg få kjærligheten også. Men noen ganger er de beste valgene dem man ikke tar selv, og er det sånn at med litteraturen må jeg jobbe vettet av meg, mens i det virkelige liv må jeg ikke gjøre noe om helst, at det er når jeg slutter å prøve så hardt at jeg får det jeg ønsker meg? (s. 559).

For å kunne stille slike spørsmål, må en ha gjort seg noen erfaringer og reflektert over hva som bestemmer ens liv. Fortelleren påvirkes også tydelig språklig av retorikken eller diskursen i miljøene hun omgis og er en del av. Språket til personer i teksten farger med andre ord fortellerens språk. I den personlige og kunstneriske utviklingsprosessen knytter Kjersti seg til og løsriver seg fra navngitte reelle personer, litterære figurer, fiktive fantasifostre og destruktive sider i seg selv, som alle utgjør og inngår som stemmer i de ulike diskursene i denne romanen. Hun refererer og siterer ganske ublygt flere forfattere, filosofer og andre forbilder uten nødvendigvis å oppgi kilde. Romanen *Monstermenneske* kan derfor sies å være utpreget dialogisk og polyfon. Disse betegnelse og betydningen av dem kommer jeg tilbake til i analysedelen.

De fem drøye årene det tar å komme seg ut av den lammende *fatiguen* som forvandler Kjersti fra å være «et menneske som rafter» til et avskrekkende «ME-monster», innebærer at hun blir avskåret fra samfunnet ellers. Hun må slutte på studiene, har ikke ork til å møte venner, gå ut eller være med på vanlige gjøremål som er naturlig for aldersgruppen. Sykdommen sliter på forholdet til de nærmeste, og det blir slutt med ungdomskjæresten. Kjersti blir isolert, ensom og deprimert. I de verste periodene ser hun på seg selv som et ikke-menneske, et monster, og går så langt som å spørre seg om det livet som syk i det hele tatt kan sies å være å leve. Som romanhelten Mathea Martinsen i debutromanen *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*, er Kjersti minst like redd for å leve som for å dø. Men isolasjonen gir henne også ro til å lese og tvinger henne til å se verden fra et nytt perspektiv og til å reflektere over hvem hun er, hvem hun vil være og hvordan hun skal kunne komme dit.



Sakte finner hovedpersonen sitt eget språk gjennom skrivingen, ord for ord, setning for setning. I begynnelsen blir det bare løsrevne enkeltmeldinger på gule post-it-lapper, senere settes de omhyggelig sammen i det hun kaller *hjerkeboka*. Prosessen med å få skrevet ferdig og gitt ut debutromanen om det aldrende ekteparet Mathea og Epsilon blir inngående skildret. Samtidig får vi innblikk i hvordan hun selv blir mer og mer Kjersti igjen mens hun skriver på den selvbiografiske «helgrimboka», som senere får tittelen *Monstermenneske*. Gjennom egen skrift og andres tekster finner Kjersti langsomt sin vei ut av identitetsforvirringen, tapsfølelsen og depresjonen som følger utmattelsesykdommen, og fram til egen stemme, litterære språk og identitet som forfatter og menneske. Som hun også sier selv; kanskje måtte jeg miste alt for å finne meg selv igjen, eller lett omskrevet fra Nietzsche: Alt må rives ned for å kunne bygges opp. Tapene eller nedringen er ikke frivilling, men nødvendig for å bli hel. Hun kan ikke repetere mora, forandre kjæresten, gå i takt med studiekameratene, stole blindt på læremesteren eller andre autoriteter. Hun må selv ta tak i det hun frykter og finne veien ut.

### 3. Resepsjonen

I det store og hele var det litterære kritikerkorpsset enig om at Skomsvold hadde lyktes med den vanskelige oppfølgerboka til suksessdebuten. Særlig den overraskende og absurde humoren hennes blir understreket av så godt som alle anmelderne av begge kjønn, og når hun blir vurdert i lys av Knausgård, er Skomsvold holdt fram som mindre selvhøytidelig enn sin mannlige kollega. Det må sies å være et positivt kvalitetsstempel, og innebærer at de tradisjonelle kjønnsforestillingerne er snudd på hodet. Normalt er det jo menn som blir regnet for å kunne være morsomme og selvironiske med universell appell, mens «kvinnelitteratur» blir sett på som humørløst politisk korrekt eller redusert til intern fiksering på småting uten betydning for andre enn dem selv.<sup>4</sup> NRKs bokblogg inviterte høsten 2012 sine lesende lyttere om å kåre Norges morsomste bok. Responsen var ifølge bloggen overveldende, men bare 10 prosent av de foreslåtte humoristiske bøkene var skrevet av kvinner. Blant disse få var Kjersti Annesdatter Skomsvold. Deichmanske bibliotek tipser også om Skomsvold på sine nettsider når de lister opp forfattere som skriver god humor. I *Syn og Segn* nr. 3-2013 rangerer Margunn Vikingstad Skomsvold «med sitt rare og vittige blikk på seg sjølv og verda [som en av de] mest morosame bokmålsdamene som skriv skjønnlitteratur, i konkurranse med nynorskskrivande forfattarar som Agnes Ravatn, Olaug Nilsen og Marit Eikemo» (Vikingstad 2013).

I forbindelse med utgivelsen av *Monstermenneske*, var Eskil Skjeldal i *Vårt Land* den av de mannlige kritikerne som var aller mest positiv, og konkluderte i omtalen sin at «Dette kalles kunst!». Han slår fast at *Monstermenneske* er en «uhyre god roman om sykdom, kropp og identitet», og mener at «Skomsvold skriver seg inn i det ypperste av vestens essayistikk, [at] beskrivelsene hennes av forholdet mellom fiksjonen og virkeligheten her står i en særklasse, [og at] hun har skapt en metaroman med universell autoritet» (Skjeldal 2012). Ved å benytte seg av begrep som kunst og essayistikk, løfter Skjeldal verdivurderingen av verket fra det søte, morsomme til noe mer universelt betydningsfullt.

Andre mannlige anmeldere uttaler seg også positivt om romanen, men betydelig kortere. Kulturkommentator i *Dagbladet*, Fredrik Wandrup var blant dem som drar fram

---

<sup>4</sup> Professor i psykologi ved NTNU Sven Svebak har forsket på humor og helse i 30 år, og kan bekrefte inntrykket av at folk flest ikke oppfatter kvinner som like morsomme som menn i litteraturen og ellers i det offentlige rommet. Selv om mye er forandret de siste tiårene, konstaterer han at man sjelden hører om at menn setter like stor pris på at kvinner er morsomme som omvendt (Bruvik, 2012).

romanen som en av de tre hardpakkene han ville anbefale under treet jula 2012. Han omtaler romanen som «en særegen historie om livet; om tvil og angst, drømmer og død [...] om hvilke krefter som bor i et menneske som settes på de ytterste prøver. Dystre ting, skildret med befriende og frigjørende humor» (Wandrup 2012). Likeledes syns Gabriel Michael Vosgraff Moro i *VG* at boka er «frekk, morsom og selvbiografisk [...] En uperfekt koloss av en bok om hvordan langvarig sykdom leder til skrift og litteratur» (Moro 2012).

Flere kvinnelige kritikere er uforbeholdent begeistret. Ida Vågsether i *Stavanger Aftenblad* trekker fram *Monstermenneske* som en av de bøkene som minner henne om hvorfor hun «elsker litteratur». Hun mener at romanen er genuin og morsom om noe så alvorlig som å føle seg alene her i verden, om angsten ved å leve, om gleden ved å lese og om forholdet mellom liv og diktning: «Kanskje skillet mellom virkelighet og fiksjon [her blir] uviktig, for er ikke et tenkt liv – et liv i en bok – like viktig som andre liv? Spør hun. For hva vil det egentlig si å være et menneske? [*Monstermenneske*] er eksistensiell og underholdende, alvorlig og lattervekkende», skriver hun, og «vet ikke da hva mer [hun] kan be om» (Vågsether 2012).

Ellen Sofie Lauritzen i *Dagbladet* får «fysiske reaksjoner av å lese». Hun skriver at hun både lo og gråt seg gjennom boka, som rett og slett ga henne en «indre jubel». I overskriften på anmeldelsen sin spør hun da også om ikke *Monstermenneske* må være «Årets beste roman?» Hun slår fast at boka rommer mye mer enn ME, og verdsetter alle bokas krumspring; «små kuriøse øyeblikksbilder som til sammen blir stor litteratur [...] om å høre til i universet, om å tro på seg selv, om ikke å være så redd» (Lauritzen 2012). Med andre ord om noe vi alle trenger å bli minnet om.

Mange anmelderne lar seg altså glede over humoren og blir berørt av skildringene av Kjerstis sykdomsfortelling, samtidig som de ser at den personlige «lille» historien representerer noe større og allmenngyldig. I *Dag og Tid* skriver Margunn Vikingstad at hun blir «heilt lykkeleg» av å lese hvordan Skomsvold på sin skarpe, triste og humoristiske måte skildrer veien fra ME-monster til bok og menneske. Hun mener at *Monstermenneske* er «vedunderleg bra», ja, noe av det beste hun har lest av norsk samtidslitteratur på en god stund; «[den] er intellektuell, eksistensiell og svært vittig (Herregud, kor herleg!)». Vikingstad finner alt hun ønsket seg, men savnet i Knausgårds femte *Min Kamp*-bok, og trekker også linjer til Cora Sandel ved å peke på hvordan Skomsvold har skrevet «et uvanlig godt psykologisk portrett med varme, innsikt og tørrvittig humor» (Vikingstad 2012a).

Anmelderne over fanger opp de intertekstuelle referansene og litterære forbildene som kan ha vært inspirasjonskilder i Skomsvolds roman. Andre er noe mer forbeholdne. Den tydeligste innvendingen mot *Monstermenneske* er lengden og de «stormannsgale» ambisjonene til forfatteren. Både Gro Jørstad Nilsen i *Bergens Tidende*, Turid Larsen i *Dagsavisen* og Elisabeth Frøysland Pedersen i *Morgenbladet* synes omfanget av romanen er for maksimalistisk, og mener den har altfor mange detaljer og gjentakelser om det trivielle. Likevel er de ikke negative til romanen. Nilsen legger vekt på det kompliserte forholdet mellom fiksjon og virkelighet Skomsvold tar opp i boka, som er så «mye mer enn en selvbiografi om det å ha ME». Hun finner også interessante likheter og forskjeller mellom Skomsvold og Knausgårds bøker, men synes å ha inntrykk av at Skomsvolds «indre demoner» ikke blir sett på som like allmenngyldige som Knausgårds ytre farsdemon, og spør seg om denne kvalitetsvurderingen kanskje bunner i at Knausgård er mann og Skomsvold ung kvinne. (Nilsen 2012). Det er altså flere som spekulerer på det samme som jeg gjorde da jeg først kom over romanen.

Prosjektet er «svimlende tenkt, men svarer bare delvis til sine egne ambisjoner», skriver Frøysland Pedersen. Hun gjør seg interessante refleksjoner omkring tematikken sykdom og dannelse i litteraturen, og peker på hvordan typiske kvinnelidelser har fått lavstatus-stempel og de lidende er blitt karikert som «innbilt syke» og dermed blir skjøvet ut på siden av fellesskapet. Analysen hennes fokuserer på Kjerstis kamp for ikke å gi etter for den fristelsen sykeleiet og tilbaketrekningen tilbyr. Denne problemstillingen aktualiserer et samfunnsproblem som virker å være voksende.<sup>5</sup>

Susanne Christensen i *Klassekampen* ser ikke på romanen som noe innlegg i en slik debatt, og har en annen vinkling på sin kritikk. Det at en ung forfatter skriver historien om sin livskrise og vei ut av sykdommen, synes ikke Christensen er særlig originalt.

---

<sup>5</sup> Trøtthet blir nærmest behandlet som en diagnose, og ser ut til å være mye av årsaken til det økende sykefraværet blant kvinner. Ferske undersøkelser som ulike medier har publisert bare det siste året viser at særlig unge jenter gir opp studier og trekker seg tilbake fra sosialt liv fordi de sliter med å innfri alle forventningene om å være vellykket på alle områder. Presset som oppleves å komme både innenfra og utenfra kan føre til psykiske problemer og depresjon, ofte i kombinasjon med andre diffuse diagnoser, som hysteri var tidligere og blant annet ME er i dag. Både fagmedisinsk og allment oppfattes de nye lidelsene å ha lignende symptombilder som den gamle diagnosen *hysteria nevrosa*. En slik sammenkobling blir også diskutert i fagboka *Sykdom som litteratur* (Bondevik & Stene-Johansen 2011, s. 284-286).

Det er snarere regelen enn unntaket at skrivende mennesker gjennomgår sykdomsperioder eller livskriser før de kommer til skriften som kompensasjon eller flukt. Med skriften kan man drømme om livet, man kan bruke den som en helende framtidsprosjekt (Christensen, 2012).

Christensen nevner ingen flere navn, men det er nærliggende å tenke på Beate Grimrud, Mette Karlsvik, Linnea Myhre, Gina Pedersen og Ellisiv Stifoss-Hansen. At Skomsvold «går gjennom Norges litterære tarmsystem, og til slutt finner den hellige gralen, forfatteridentiteten», holder altså ikke for Christensen. Hun etterlyser et klarere samfunnsperspektiv. Rent litterært hadde hun dessuten ønsket seg flere brudd, nivåforskjeller, ulike perspektiver, mer kompleksitet og større grad av flerstemmighet. Den anerkjente dansknorske kritikeren kan virke noe nedlatende når hun konkluderer med at «disse virkelighetssjangrene» eller «den type selvframstillende utmattelseslitteratur», har sine tydelige begrensinger. «Når Skomsvold sier hun `vil skrive alt`, burde man vel kunne lese noe utover de hverdagslige detaljene i en så stor bok», skriver Christensen, som syns romanen «kverner for ensformig av sted, og at kunsten ikke flykter bort fra virkeligheten, men at den snarere drukner seg i den». (Christensen 2012). Dette er interessante kommentarer om hva kunst skal være, og etterlysningen av politiske tema inngår i den større kritikken mot det manglende samfunnsengasjementet blant mange av dagens kunstnere. Men selv om Skomsvold og andre samtidsforfattere ikke er direkte politiske fanebærere, kan vel tekstene deres likevel leses som bidrag til en slags samfunns- eller kulturkritikk, om det er intendert eller ikke.

Leif Ekle i NRK *Kulturnytt* er begeistret over hovedinntrykket romanen gir, som han mener bekrefter Skomsvolds talent. «Et uhyre modig stykke litteratur, som på sitt beste glitrer og gir leseren sterke opplevelser som ikke glemmes med det første» (Ekle 2012). Han har imidlertid også innvendinger mot romanens omfang, og mener at Skomsvold ikke lykkes med å fylle dette svært krevende formatet. «Et stykke ut etter halvlest, truer fortellingen med å flyte ut i snakk og gjør alvor av det en rekke ganger. Nyansene er ikke tydelige nok til at de forsvarer gjentakelser», skriver han i *Kulturnytt* NRK, 19.10.12. Ekle representerer dermed lesere som har sett seg lei på romaner som breier seg for mye og forfattere som tar for stor plass.

Vidar Kvalsøy i *Aftenposten* er nok den som leverer den mest negativt dreide anmeldelsen som han titulerer som «Storverk som faller». Han mener romanen er «svimlende tenkt, men svarer bare delvis til sine egne ambisjoner. [Den] er nydelig og selvmedlidende. Så stopper det [...] Det lange midtpartiet virker direkte overflødig», skriver Kvalsøy, og syns de

mange figurene han selv kjenner igjen fra forlags- og forfattermiljøene blir for interne. «[P]å sitt verste minner om en usikker Morgenbladetslesers utlegning om litteratur» (Kvalsøy 2012). Mener Morgenbladjournalisten her at Skomsvold ikke er moden nok for å skrive om litteratur og litteraturvitenskap? Når Kjersti i boka dropper navn fra litteraturhistoriens kanon og begeistret gjengir populariserte kortformer av litteraturvitenskap, er det nettopp som fersk student som holder på å finne nye referanser i livet. Den nyforelskede studentstemmen er helt intendert. Kvalsøy innrømmer da også Skomsvold for et ubestridt talent og for svært høye litterære ambisjoner, og konkluderer at han gjerne leser henne en «Neste gang!».

May Grethe Lerum har motsatt innfallsvinkel til Skomsvolds litterære referanser. I hennes anmeldelse for *Verdens Gang* er det forfatterens bedrevitenhet og akademisk snobbethet kritikeren vil til livs. Lerum vil uttrykke forbehold, og plasserer boka inn i trenden med «metaromaner og hverdagstrivialiteter». Hun roser likevel språket i romanen, som «bukter og vrir seg frem i en ganske elegant strøm», og går til slutt god for det kunstneriske i det narsissistiske ettersom hun innrømmer at boka kan leses som «et bevis for at store eksistensielle refleksjoner kan slå røtter og gro – i navlelo» (Lerum 2012). Her synes Lerum å gå inn i en dispuTT med Ole Jakob Hoel i *Adresseavisen*.

Hoel er enda krassere og tidligere ut med navlelo-retorikken. «[Romanen] er så omstendelig selvsentrert at den ikke blir som å skrive sitt eget navlelo, men å rapportere om stadige ommøbleringer av loen». Selvbiografier er ikke sjelden blitt omtalt som navlebeskuende, noe som aldri har vært ment flatterende. Når Lerum og Hoel snakker om «navlelo», kan det vanskelig leses som noe annet enn en enda tydeligere latterliggjøring eller bagatellisering av verket. Da må en «ommøblering av navleloen» være enda mindre meningsfullt. At det også vanligvis er kvinner som står for ommøbleringer i hjemmet, får meg til å lese den mannlige anmelderens billedbruk som enkel hersketeknikk. Når han også antyder en «kvinnelig knausgård» i omtalen sin, er nok heller ikke det ment positivt. Hoel kritiserer med andre ord Skomsvold for å være altfor detaljorientert og omstendelig. «Hun vender ikke bare hver stein, men hvert sandkorn og skriver i detalj om hovedpersonens lite actionpregede liv», og at det for en leser «går på nervene løs i perioder, som når hun bruker deler av de siste femti sidene på å formidle sin kvaler om hvordan [...] boka bør slutte, eller i de perioder hun er opptatt av å smykke sin litterære påfugldrakt gjennom sitater av Plath, Beckett og Proust». Det er heller ikke snilt å mer enn antyde at Skomsvold bare jåler seg med de litterære referansene. Hoel ser imidlertid også kvalitetene i romanen som han elegant omtaler som «både fascinerende irriterende og irriterende fascinerende», og konkluderer med

at Skomsvold «vil slippe unna [fordi hun] er så steike flink. Hun er avvæpnende morsom, hun kan formidle smerte, hun observerer knivskarpt». Journalisten i *Adresseavisen* nyanserer også navlelo-metaforen når han til slutt må innrømme at boka ikke er et rent privat bekjennelsesprosjekt, men en «dannelsesroman som også rammer inn det større bildet, tiden og samfunnet vi lever i» (Hoel 2012).

### Medisinfaglig kritikk

Ettersom både forlag og førsteoppslag lanserte *Monstermenneske* som «den store ME-romanen», var det naturlig at det medisinske fagmiljøet ble interessert i boka. Fagjournalist Sidsel Kreyberg som tidligere har skrevet mye om postviralt utmattelsessyndrom både for *Tidsskrift for Den norske legeforening* og utenom fagbladet, avslører en viss skepsis til Skomsvolds sykdomsfremstilling. Hun ser at romanen ikke bare handler om sykdom, men slår fast at «det fremkommer at [Kjersti] har holdt et altfor høyt aktivitetsnivå etter kysseyken». Kreyberg kritiserer altså romanens hovedperson som hun skulle være et menneske av kjøtt og blod for å ta feilvalg. Hun mener også at det i romanen blir vanskelig for Kjersti, men også for leserne, å skille mellom kjærlighetsorgen og nedturene som følger av sykdommens svingninger. Boka kritiseres for å utydeliggjøre grensene mellom «en tilbakevendende følelse av å skulle dø, håpløshet som følge av langvarig isolasjon og intense og uberegnelige kroppslige plager og det vi får inntrykk av er en sykdomsutløst angst» (Kreyberg 2012). På den andre siden berømmer Kreyberg forfatteren for en «humoristisk fortellerstemme som gjør boken lettlest, alvoret til tross», men hun liker mindre at det blir mye «forlenget pubertet med kroppsfiksering og relasjonsbygging», som også får sykdommen til å komme i skyggen. Ut fra et legevitenenskapelig perspektiv konkluderer anmelderen med at det «uvisst hvor frisk hun egentlig blir» (Kreyberg 2012). Det kan se ut som om fagbladet ønsker å lese noe annet enn det romanen faktisk er.

Andre som har lest, eller kanskje bare hørt om «ME-boka» har også uttalt seg negativt i blogger og kommentarfelt om at Kjersti fremstiller det som for enkelt å bli frisk, og at en kan få inntrykk av at det bare er opp til den syke selv å bestemme seg for å bli bra igjen. Denne mistenkeligjøringen av personer som faktisk blir friske etter å ha levd med en så alvorlig diagnose, finner vi ikke i Lene Loes anmeldelse av boka i medlemsbladet til ME-foreningen (nr. 3- 2012). Loe skriver at hun både lo, gråt og nikket gjenkjennende gjennom romanen, «på tross av at den av format ikke er særlig ME-vennlig». Særlig skildringene av frykten for at

sykdommen aldri skal gå over, og følelsen av å ha mistet seg selv, er lett å kjenne seg igjen i, skriver Loe. Hun konstaterer at *Monstermenneske* ikke er den selvhjelpsboka som forklarer hvordan man kan bli helt frisk og mange sikkert hadde ønsket seg, men at det er en imponerende roman som omhandler alt det livet har å by på, om en er frisk eller syk. Selv om hun leser boka med «ME-briller», ser hun at romanen handler om å skrive, om kompliserte vennskap, familierelasjoner og om redselen for ikke å være god nok, ja om alle aspekter ved livet (Loe 2012).

### Oppsummerende kommentarer

En del anmeldere ser ut til å mislike at Skomsvold går så tett på seg selv, og at hun dveler med avsporende eller utmattende detaljer. På den andre siden kan det virke som om en del av kritikerne, fortrinnsvis de kvinnelige, uttrykker en slags lettelse over endelig å ha lest en «ny» ung kvinnestemme som både tør og kan skrive seriøst, og ikke minst morsomt om seg selv og sine høye kunstneriske ambisjoner. Gerd Elin Sandsve i *Dagsavisen* kritiserer for eksempel norske forlag for å gjøre bokmarkedet stadig mer kjønnsdelt, og mener derfor at Skomsvold stikker seg positivt ut i «gubbehøsten» 2012 (Sandsve 2012). Jeg leser disse kommentarene som et savn av at ikke flere kvinner slipper seg løs eller slipper til i den medierte offentligheten, som fremdeles opererer med forestillinger om en kjønnsdelt litteratur hva angår både tema og stil i bøkene, og ikke minst hvordan «kvinnelitteratur» blir ansett og mottatt. Disse spørsmålene kommer jeg tilbake til i avslutningsdelen.



## 4. Livet og skriften

Fortellerstemmen i *Monstermenneske* påvirkes av ulike diskurser blant folk og miljø Kjersti møter og av litteratur hun identifiserer seg med eller tar avstand fra. Diskurs, som egentlig ganske enkelt betyr tale, er et vanskelig begrep som blir brukt på noe forskjellig måte av ulike teoretikere. Den franske idehistorikeren og filosofen Michel Foucault bruker diskursbegrepet til å analysere hvordan samfunnet og vitenskapen forholder seg til ulike fenomener og sosiale forhold, gjennom å «italesette» dem, og påpeker også at diskursene tjener til å etablere en felles kunnskap eller en viten om det som blir talt om. Når jeg velger å benytte meg av termen «diskurs» her, er det ut fra en videre definisjon som omfatter den sammenhengende rekken med språklige enheter ytret i en gitt kontekst, og som preger samfunnet, «miljøet» eller perioden på ulike måter (Grue, snl).

I tiden som datastudent overtar programmeringsspråket for Kjersti, og når ligningene ikke går opp, ramler hennes verden og selvforståelse helt sammen. Hun må finne sin egen stemme på nytt for å gå videre i livet. I denne prosessen leser hun og kopierer mange andres uttrykksformer og tankemåter, det jeg altså her forstår som diskurs. Kjerstis språklige og kunstneriske utvikling går fra sjargongen i oppveksten via popsanger, filmuttrykk, selvhjelpsmotto, matematiske formler, fysiske lover, programmeringskoder, medisinske diagnoser, helsestatusskjemaer, populærpsykologiske lister og etter hvert stadig mer seriøse kunstuttrykk fra film, litteratur og litteraturteori.

Det er den mystiske nøkkelfiguren Hilde W. som er gjestelærer på Skrivekunstakademiet som gjør Kjersti oppmerksom på at språket til forfatteren må møte språket til karakterene i boka. «Det ultimate må være å få tydeliggjort forandringen i karakteren gjennom en forandring av språket», mener Hilde (s. 348). Å få til dette blir målet til Kjersti når hun skriver på den selvbiografiske «helgrimboka», som senere blir utgitt som *Monstermenneske*.

Jeg ville skrive en roman som gjennom en forandring i språket viser at man kan forandre seg. Jeg skal ha en utvikling i språket fra et haltende og hakkete, et utmattende språk, til et mer litterært språk, en prosa som glir lettere, blir enkel og glassklar, sånn at jeg gjennom språket viser forandringen i meg selv (s. 552).

Den ambisjonen Kjersti formulerer her, får oss til å tenke på litteraturviteren Michail Bakhtins teorier i essayet «Romanens diskurs» (1981), der han viser at språk ikke eksisterer som en entydig og ideologisk nøytral størrelse. Enhver bruk av språket skjer i en kontekst som er

betinget av sosiale og politiske forhold. Ulike yrkesgrupper, sosiale sjikt, generasjoner og til og med enkeltpersoner anvender ulikt ordforråd, stilnivå og uttrykksmåter. Denne variasjonen innenfor ett og samme språkssystem betegner Bakhtin som *flerspråklighet* etter *heteroglossia*. Bakhtin hevder at enhver variant av språket representerer en bestemt verdensanskuelse, og dermed er bærer av en bestemt ideologi. Gjennom valget av uttrykksform, viser vi derfor, bevisst eller ubevisst, noe av vårt syn på og forståelse av samfunnet. Å påvirke noens språkbruk er det samme som å påvirke deres oppfatning av verden. Språklige ytringer er alltid i dialog med andre språklige ytringer, både i fortid og i fremtid. Derfor kan en si at språket i seg selv er dialogisk. «Og hvis et språk alltid tilhører noen andre og dermed alltid er ladet med andres ideologi, vil den andres språk og ideologi være til stede i enhver ny ytring» (Claudi 2013, s. 52). Språket er altså bare delvis ens eget, «den andres stemme – og dermed andres meninger, holdninger og intensjoner – klinger alltid med i den enes språk». Når flere stemmer eksisterer side om side i en tekst, er verket preget av flerstemthet eller polyfoni. Også en og samme karakter i et verk kan tale med flere stemmer, og slik gjøre verket polyfont (Ibid. s. 53). Kjersti innrømmer også dette som et slags litterært program for boka: «En skribent imiterer kun en alltid fortidig gestus, som aldri er original; hans eneste makt er å blande skriftene, å la dem motvirke hverandre, og det er akkurat dette jeg vil prøve på i helgrimboka» (s 447). I analysedelen videre ønsker jeg å vise hvordan det språklige uttrykket til Kjersti i *Monstermenneske* forandres gjennom påvirkning av de ulike diskursene hun møter og i perioder er en del av. Omgangstone, fortellinger og bilder fra oppveksten, forelskelsens klisjeuttrykk, utdanningsmiljøenes faglige internsjargong, sykdomserfaring og medisinsk diskurs, samt litteratur og litteraturteori er med på å forme Skomsvold til forfatter og bidrar til å gjøre den intertekstuelle metaromanen hennes dialogisk og flerstemt.

### Barndommens diskurs; ordlek og fantasi

Selv om mye av nyere forskning innen utviklingspsykologi har fjernet seg fra tankene til Sigmund Freud som viste barnets utvikling gjennom ulike stadier sett i lys av en driftsteori, står likevel psykoanalysen fortsatt sterkt når en skal forklare hvordan barndommen preger oss. Ut fra en psykodynamisk synsvinkel oppfattes barndommen som personlighetens byggestein og fundament. «Barndommen bæres alltid med oss som en klangbunn for senere erfaringer» (Erikson 1994, s. 59).

For romanfiguren Kjersti er også barndommens språk, omgangstone og forhold til det skrevne ordet med på å forme henne som leser og skriver. Kjersti vokser opp sammen med

foreldrene og de to yngre brødrene Espen og Åsmund, i et rekkehus i nærheten av Haugerud senter ved Lutvann utenfor Oslo. Barndommen preges av foreldrenes identifisering med 70-tallet; de vil gjerne være litt hippieaktige og radikale. På stua henger en «Død over militarismen»-plakat som lille Kjersti er skremt av (s. 484), de har batikkmønstrete puter (s. 19), hjemmelagd sofa (s. 451) og er oppsatt på å oppdra barna i en likestilt, frihetlig, demokratisk ånd. Ungene blir ofte tatt med ut i naturen. De er sammen om mange aktiviteter på familiehyttene på fjellet og ved sjøen, ofte med flere generasjoner og ledd fra nærmeste familie (s. 55). Vi får et inntrykk av at samtlige er lesehester. Foreldrene diskuterer kunst, politikk og litteratur. De har fortalt at de leste Amalie Skram høyt sammen før Kjersti ble født, og Kjersti liker å tro at hun ble påvirket av Skrams fortellerstemme da hun lå i magen til mora (s. 516). Men om omgangstonen tilsynelatende er fri og åpen, snakker de ikke egentlig direkte med hverandre om vanskelige personlige tema. Når Kjersti f.eks. går en liten kveldstur uten å si fra, ser vi foreldrenes dype bekymring for deres deprimerte datter, men ingen uttrykker hva de føler der og da:

Da jeg kom tilbake, stod mamma foran senga. Hun sa ikke noe annet enn navnet mitt. «Mamma», sa jeg, «jeg var bare rett utenfor». «Rolf», ropte hun opp trappa. «Hun er her». «Dere trenger ikke være redde for meg sånn», sa jeg, nei, jeg bare tenkte det, vi snakker ikke høyt om selvmord. Men det var senere (s. 71).

Også mindre alvorlige tema enn døden, ties det om. Når tanta sammenligner kroppsfasongen til Kjersti med kusina, tenker Kjersti at hun «hadde ikke overlevd i en familie som sa sånne ting rett ut. Eller kanskje det hadde gjort meg tøffere, i vår familie snakker vi visst heller om hverandre bak knokkelryggene» (s. 443). Når hun her avslører misnøye mot å ha blitt en så skjør person, er hun både selvrefleksiv og kritisk til oppdragelsen, samtidig som hun er det med humor og ironi. Det er en måte hun som forteller senere også bruker for å beskytte seg selv og sin sårbarhet.

Foreldrene har et fargerikt språk med interne koder og mange originale måter å omtale hverandre på. Faren kaller mora «et lilla skjerv» (s. 163) og Kjersti var «Helgrim» da hun lå i magen til mora (285). Senere er hun «et bunnløst sluk» for faren og «min sultne datter» for mora (s. 364). En positiv virkning at disse kallenavnene kan være at Kjersti blir inspirert til å finne på fine ordbilder selv. Redaktøren i *Vagant* blir «en hjerne på to bein» (s. 323), forfatterkollega Cornelius (Jackhelln) som hun drar på turne sammen med, omtales som «Det tvilsomme papiret» (s. 481) og venninnen Ellisiv er hennes «hjertes kompass» (s. 505). Hun har også en «tåsøster» og en «migrenesøster» (s. 118), og noen av hennes beste venner ellers er «Super Mario», «Buddhisten» og «Satanisten».

Som sårbar tenåring kan det vel også tenkes at Kjersti tolker benevnelsene hun får som en kritikk av at hun spiser for mye og ikke har et normalt forhold til mat og kroppen sin. Hun omtaler seg selv senere som «katastrofen i senga» (s. 85), «bare en grønn ulljakke» (s. 34) eller «en huleboer som bor inne i en ullstillongs» (s. 440). Om stygghetsangsten og spiseforstyrrelsene hun utvikler kan spores tilbake til slike kommentarer fra barndommen, er likevel på ingen måte opplagt. På den annen side er det liten tvil om at familiebandene er tette, foreldrene betyr mye og at Kjersti suger til seg de andres blikk og vurderinger. Det kan virke som om hun er avhengig av å bli sett for å kjenne sin egen avgrensing og identitet.<sup>6</sup>

Faren Rolf er økonom, litt beskjeden og engstelig, men godt likt. «Folk liker pappa» (s. 112). Han unngår helst store sosiale sammenkomster og gir stadig uttrykk for at Kjersti må passe seg og være forsiktig. Han har alltid vist omsorg og støtte, og skryter av tekstene hun skriver. «Hjerteboka er en liten perle av en bok», sier han (s. 233), men foreslår også at hun kanskje skal gi opp forfatterdrømmen når det butter imot «Kanskje du skal gi opp dette prosjektet, sier pappa» (s. 242). Han er redd for at forventningspresset skal bli for stort når Kjersti jobber med andreboka, og poengterer hvor viktig det er å ta studiene alvorlig, i tilfelle hun ikke vil kunne leve av kunstnerdrømmen. Han vil gjerne oppmuntre henne, men lar det altså skinne gjennom at han ikke helt *tror* på henne. Dette får Kjersti til å spekulere på om det er denne redselen hans for at hun ikke skal klare seg her i livet, som har blitt til angsten hun selv har i seg for ikke være bra nok (s. 486). Men farens bekymringer er jo også reelle, og det er han som sier rett ut til Kjersti at hun *er* «en sånn skrekkhistorie» som de leser om i aviser og ukeblad (s. 85). Når først disse ordene er sagt, våkner Kjersti til ny realitetsorientering og forstår hvor syk hun faktisk er. Det er også når faren foreslår at hun skal gi opp hele Matheaprojektet og kanskje «skrive noe annet i stedet», at hun sier til seg selv at hun *aldri* skal gi opp (s. 242). Kjersti lar seg slett ikke overstyre av foreldrene.

Mora Anne er frisk, utradisjonell og morsom. Barna tror hun «later som hun er sprø», men de kommer senere fram til at hun «virkelig er sånn» (s. 452). Hun prater mye, liker å gå barbert, bade naken og er ikke redd for å ta plass. På verandaen har hun en trampoline som hun av og til drar inn i huset, og da sjelden rydder bort igjen på ei stund. En dag er det glassbiter overalt. Da forteller mora rolig at «hun var uheldig og knuste taklampa med sverdet

---

<sup>6</sup> I *En røff guide til samtids litteraturen* påpeker Marta Norheim at dette er et trekk som kan beskrive mange, særlig kvinnelige hovedpersoner (Norheim 2007, s. 310). For mange av dem får det problematiske følger.

sitt da hun gjorde tai chi» (s. 158). Denne komiske understatement-humoren finner vi igjen i Kjerstis skjønnlitterære skriving.

Kjersti har hatt en godt utviklet fantasi helt fra tidlig barndom, og hun forestiller seg ofte de mest dramatiske situasjoner, uten at de voksne «innser alvoret». Da Kjersti slet med blandede følelser som nybakt storesøster og følte seg «helt utslitt og klar for Gaustad», lo bare mora og sa hun burde skrive ned marerittene og tvangstankene sine for å ha morsomme historier å fortelle senere (s. 93). Det samme skjedde da Kjersti var overbevist om at hun var dødssyk; «døden stod på trammen» (s. 94), og hun hadde «[K]reft, kreft.» (s. 93). Som voksen holder derfor Kjersti igjen med å fortelle om de verste smerte- og angstutbruddene sine til foreldrene.

I ulike tilbakeblikk får vi et inntrykk av ei jente med humor og innlevelsessevne, som ler høyt, sier mye rart og er morsom å være sammen med, men som også trekker seg tilbake og vil være alene. Hun leker med dukker og lager barnslige rollespill lenger enn sine jevnaldrende, men hevder seg på skolen og i sport. I skoledagbøkene skriver hun «fotballstjerne» under «Drømmer om når jeg blir stor» (s. 79). Bit for bit kommer det imidlertid fram at lille Kjersti også både var engstelig, utrygg og til dels plagsomt opptatt av hvordan andre så på henne. Hun hadde tvangstanker om å skade lillebroren eller forårsake andres ulykke, hun var sengevæter, og var selv lenge etter at hun hadde sluttet med det, redd for å tisse seg ut når hun lå over hos venner eller hun selv hadde overnattingsbesøk (s. 41). Det var «AIDS i det grønne gulvteppet på rommet [hennes], så hun kunne ikke gå barbeint inne» (s. 93), og hun tryglet foreldrene om å sette henne i fengsel fordi hun en periode var så redd for å bli kidnappet. Da hun ikke kom på noen celle, som hun mente var det eneste trygge stedet, overbeviste hun seg selv om at redningen var å synge salmer helt feilfritt på vei hjem fra skolen, og så snakke høyt til en tenkt person når hun hadde låst seg inn i huset (s. 568). Ord kunne lindre frykten og ensomheten også den gang.

På ungdomsskolen tenker hun på seg selv som «ikke blant de kuleste» (s. 54), men sier ikke så mye mer om denne perioden. Vi aner likevel at ikke alt var bare bra. Et sted nevner hun nesten likegyldig at «Skolen er først og fremst en selvmordstanketid, den som benekter dette, har glemt alt» (s. 295). Det er som om hun sier noe selvfølgelig, som gjelder alle, og derfor ikke er noe hun trenger å gå nærmere inn på.<sup>7</sup> Det er nærliggende å spørre seg om

---

<sup>7</sup> At også Mathea i *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* blir utstøtt av de andre i skolegården og fullstendig oversett av lærerne og andre voksne, kan vel også kanskje leses som en kommentar til Kjerstis barndom- og ungdomsopplevelser.

Kjersti også her bevisst fortrenger noe som er for smertefullt. Det samme gjelder episoden hun venter helt til de siste sidene i boka: «Jeg var et barn, og det skulle være et trygt hjørne å komme rundt, men så var det gamle mannehender under genseren min» (s. 544). Var det virkelig «ikke så farlig», som hun i ettertid skriver om episoden, og var det «bare noen sekunder med hender under genseren»? Hvorfor har hun gått hele livet og «visst» at hun ikke kunne si det til noen? Hvor har hun fått forestillingen av at en slik opplevelse slett ikke var et alvorlig nok overgrep til å kunne rapporteres? Mente hun at hun selv var skyldig?

Fortielser eller omskrivninger av hva som egentlig skjedde er en strategi Kjersti tar med seg når hun blir voksen. På slutten av kapittel «Sonen», innrømmer hun at hun bevisst utelater å skrive om hvor vondt det var da hun for andre gang nådde bunnen, hun trodde hun fikk ME-kollaps og skulle dø. Her lar hun tiden gå dobbel så fort, «bare legge[r] det andre året i kjelleren oppå det første [...] Jeg tar det fine og viktige og vanskelige fra det andre året, og legger det som et lokk oppå, eller en skygge under, det første året» (s. 203). Senere når angsten er så sterkt tilbake at hun tenker hun ikke orker å leve lenger, beskytter hun også seg selv fra å ta innover seg sannheten og innrømme hvordan hun har det.

Jeg prøver å reparere ansiktet mitt, gjemmer meg i skriveingen, men det er bare de morsomme anekdotene jeg samler på. Sånn er livet mitt, masse brun grøt som jeg fortrenger, og de søte små rosinene som jeg putter i lomma og sparer på, så jeg har noe å vise frem til de andre, noe jeg kan le av hvis noen spør meg om hvordan sommeren min har vært (s. 279).

Latter og fortrenkning kan beskytte, som fantasien kan både løfte henne opp fra en kjedelig hverdag, men også dra henne ned i de mørkeste hull.

Kjersti har alltid vært opptatt av navn- og tallmagi og finner skjulte symboler og beskjeder over alt rundt seg. Sanger, tv-program og filmer handler om henne. Hun «kan ikke gå forbi en trøye uten at den sier noe om meg selv, [det] føles som alt er tegn fra universet» (s. 449). Hun har alltid hatt en evne til å overdrive, og «lurer på om ting virker sterkere på [henne] enn på andre». For eksempel beskriver hun den rødlig nyansen i håret som gulrotfarge og de beige skoene hun har kjøpt blir til gullsko (s. 99). På denne måten blir jo verden vakrere for Kjersti, som også senere ønsker å klamre seg til forestillingen om at universet sett utenfra er i gull, og ikke beige (s. 563).

Selv om leserne av *Monstermenneske* lett ser at både forestillingsevne, sensitivitet, skaperglede og en utsøkt sans for ordspill og språklige gåter gjør henne til en kunstnersjel allerede fra barnsben av, tar det lang tid før Kjersti selv våger å tro at «det rare» ved henne

nettopp er de ressursene hun trenger når hun bestemmer seg for å bli forfatter. På videregående er det imidlertid sivil-ingeniør hun (tror hun) vil bli.

### Realfagsdiskursen; mot naturen

Masteravhandlingen *Når realfag og litteratur møtes* av Ørjan Davidsen Moa hevder at selve premisset for *Monstermenneske* bygger på et logisk-matematisk resonnement; en såkalt proposisjonskombinasjon, der Kjersti = menneske bare dersom hun skriver en bok, ettersom forfatter = menneske. Moa viser også hvordan Skomsvold benytter seg av matematisk terminologi og fysikkens diskurs i både *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* og *Monstermenneske* (Moa 2013). Epsilon og Mathea er navn som gir assosiasjoner til matematikk. *Matheme* betyr matematikk, og *epsilon* er et tegn for den minste enheten som er større enn null. Tittelen på romanen som til slutt ble *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* eller på engelsk *The faster you go, the shorter you are*, er en konsekvens av Einsteins relativitetsteori.

Kjersti skriver også selv at hun benytter seg av realfagkunnskapene sine i skriveprosjektene. Opprinnelig skulle debutboka hete «Større enn Epsilon». Helt øverst, alene på side 1 i den lille trykte boka står dette semiotiske tegnet med samme betydning:  $>\epsilon$ . For ikke-innvidde kan ikonet forstås som et negativt hjerte, der kjærligheten kanskje renner ut. Når kjærlighet og følelser beskrives og forklares matematisk, skaper det distanse, men også en overraskende og trist humor eller tragikomikk,<sup>8</sup> for eksempel når hun skriver at forholdet mellom helsetilstand og kjærlighet: «det er proporsjonale størrelser, statistisk signifikant korrelasjon» (s. 127). I *Monstermenneske* står et lite  $< 3$  trykt på en egen side helt bakerst i boka. Hjertet er lett å tyde som et langt mer positivt tegn for enhver leser. Kjersti bruker også litt mer «barnslig» tallmagi. Lykkedagen hennes, «den tjudefemte i femte tusenogfem», kommer hun fram til ved det enkle mattestykket «fem ganger fem er tjudefem, og fem var draktnummeret mitt da jeg spilte fotball» (s.38). Fem år senere, «den tjudefemte i femte, lykkedagen min, og det er fem år siden det ble slutt med Erik, [leter hun fortsatt] febrilsk etter lykke over alt» (s. 531).

Innsikt i naturvitenskapelig diskurs og realfagenes metaforer, analogier og symboler åpner utvilsomt for nye dimensjoner ved lesingen av Skomsvold. Dette ligger imidlertid

---

<sup>8</sup> Også tittelen på diktsamlingen *Litt trist matematikk* har denne litt sorgmuntre virkningen (Skomsvold, 2013)

utenfor denne leserens kompetanseområde. Jeg anbefaler derfor å lese den nevnte masteroppgaven til Davidsen Moa, men vil likevel her, på min måte, kommentere Kjerstis reaksjoner på diskursen hun møter som realfagstudent i Trondheim.

Da Kjersti etter videregående og et år med forberedende matematikkstudier på Blindern, begynner på sivilingeniørstudiet i datateknikk på NTNU, er hun i elendig form. Hun er delvis sykmeldt og skal følge redusert studieprogresjon, men er usikker på om hun har valgt riktig. Erik hjelper med innflyttingen til hybelen på Møllenberg. Kjersti maler badet, men skjønner fort at det blir feil farge, eller feil *språk*. Hun har selv valgt fra fargekartet, men når andre (Erik, tanta) kommenterer resultatet, syns heller ikke hun selv at det ble fint. Likevel er hun sta, eller bare for sliten, til å gå i gang med nytt penselstrøk og forandre den gusjegule fargen som møter henne hver morgen foran speilet. Det gir en dårlig start på dagen for henne. Data var det eneste faget hun ikke likte på videregående, og hun ville egentlig ha gjort noe kunstnerisk, men undertrykker følelsene.

Jeg sitter i vannkanten, leter etter løsningen på livet bak en sky, skyen ser akkurat ut som et ekorn. Dette tenker jeg sikkert for å overbevise meg selv om at jeg skal bli noe kunstnerisk, kanskje ser ikke skyen ut som annet enn en kondensert vannmengde (s. 170-171).

Det er kanskje ikke rart hun blir svimmel når hun blir i de tjukke fagbøkene med alle de kryptiske tegnene og uforståelige bokstavene. Likevel prøver hun å forestille seg at «det er en mening med dette jeg har endt opp med å studere. Hvis jeg begynner å like data, vil jeg jo klare alt!» (s. 177). Kjersti går med andre ord litt mot sin egen natur, men det var jo ifølge både media, næringsliv og skolerådgivere på 90-tallet, så mye mer «fornuftig» å ta denne realfagsutdanningen enn å satse på noe innenfor humaniora eller kunst. Denne oppfatningen har også smittet over på henne. Mens hun holder pusten under vann, forsøker hun å overbevise seg selv. «Jeg tvangstenkte på dette for å forsikre meg om at jeg ikke skal bli noe kunstnerisk, men noe naturvitenskapelig» (s. 22). Hun tiltrekkes likevel av kunst, og vet at hun har kreative evner. Etter et besøk på Nasjonalmuseet, finner hun frem malesakene sine «enda så tragiske liv disse kunstnerne lever, selvhatere som begår selvmord hele gjengen» (s. 130). Først lenge senere går det opp for henne at «å skrive og studere realfag er to sider av samme sak», som på hver sin måte bidrar til å forstå hvordan verden henger sammen (s. 382).

*Det skapende universitetet* blir for Kjersti det motsatte, og mottoet til NTNU blir altså ironisk fremhevet. Første dag på studiestedet Gløshaugen, holder hun seg så forsiktig i bakgrunnen som mulig. I presentasjonsrunden klarer hun ikke presse ut mer enn navnet sitt, og syns selv det blir for mye, ettersom hun skiller seg ut ved å bære med seg mora i



mellomnavnet Annesdatter. Det står dessuten plutselig veldig klart for henne at hun ikke har noe interessant å si om seg selv. Hun verken sparkes ball, trener, fester eller er samfunnsaktiv på noen som helst måte lenger. Ikke kan hun kompensere for den kjedelige selvframstillingen med et kult fagnerd-image, heller. Hun sliter med å forstå hva foreleserne snakker om og føler seg mindreverdige, fremmedgjort, er skamfull og flykter vekk fra de andre så snart hun kan. Hun gjør seg liten og unnselig, og blir nærmest stum. «De andre fylte inn arbeidet i skjemaene sin, mens jeg bare satt svimmel og så på [...] Jeg tror jeg tar en må ta en drosje hjem nå, sa jeg» (s.189). Vennene misforstår, og tror hun bare liker å være alene.

Man kan tro at et objekt i bevegelse som blir latt være i fred, til slutt vil komme til å hvile, falle til ro. De gamle grekerne trodde det, men de tok feil. Et objekt som blir overlatt til seg selv, vil holde konstant fart, og overlatt til meg selv vil jeg holde konstant fart mot gamlehjemmet. Forklar hvorfor det er sånn, ved bruk av vektorregning (s.179).

Tankene sine formulerer hun altså som fagoppgaver. Hun er stresset og redd for ikke å innfri kravene som stilles på studiet.

Av matematikkstudiene har Kjersti imidlertid lært å aldri gi opp, så hun fortsetter å presse seg. Det tar lang tid før hun innrømmer for studiekameratene hvorfor hun ikke vil være med dem ut, hvorfor hun ikke møter i kollokviegruppa og plutselig bare må tilbake til hybelen. Hun kjenner nok på at dersom hun ikke lykkes med valgene hun har tatt, er fallet desto høyere, særlig for en som alltid har vært «flink pike». Hun vil fortsatt være flink, henge med, innfri og levere, men i Trondheim blir det for mye. Dataspråket overtar hjernen hennes, og i dagboksnotatene finner vi feilkoder og formler som ikke går opp, når hun hjelpeløs og desperat roper ut for å bli sett:

```
import java.awt. BorderLayout;  
import javax.swing.*;
```

```
public class Hallo extend JFrame )  
public Hallo ()  
    super (Hallo»);  
    setDefaultCloseOperation (WindowConstants.EXIT_ON_CLOSE);  
    add (new JLabel («Hallo, verden, her kommer jeg!»));  
    pack();
```

```
public static void main(String () args) )  
    new Hallo ().setVisible(true);
```

Det er etter mange nederlag og naken ensomhet i Trondheim, at hun får sammenbruddet som medfører at hun må avbryte studiene og blir sendt til en behandling sinstitusjon på Vestlandet (s. 189-90). Men er det kanskje også en kroppslig reaksjon for at hun ikke tør ta steget ut og

velge det hun egentlig vet hun burde ha satset på? Det at hun handler på tross av seg selv, og lar hjerne bestemme over hjerte, får vi en mistanke om at gjelder andre områder i livet også.

### Kjærlighetens språk (Je t'aime, moi non plus)

I et intervju i *Psykisk Helse* hevder Skomsvold at *Monstermenneske* er en bok om kjærlighetssorg (Thoresen, 2012). Sorgen over ungdomskjæresten som går fra henne er da også en gjennomgangstone i romanen, og kan leses som tapet av uskylden fra en slags førmoden paradisiske tilstand. Erik og Kjersti har ulik sosiokulturell bakgrunn, tilhørighet og interesser. Mens Kjerstis familie går turer i naturen, besøker museum eller bare ligger i hver sin sofa og leser når de er på hytta, må den ikke-akademiske familien Fjell alltid gjøre noe praktisk. De rydder, pusser opp og samarbeider med kort instrukslignende kommunikasjon:

«Bark», sa faren, «vi må dekke den med bark,»  
«Ja, bark», sa moren. «Ikke steiner».  
«Bark», sa broren.  
«Bark», sa Erik.  
(s. 57)

Kjersti føler seg annerledes, men glir inn blant dem foran TV-en om kveldene og konstaterer at «det er fort gjort å bli en annen enn den man er» (s. 57). Fremdeles er Kjersti «snill pike» som tilpasser seg og ikke vil ta for stor plass.

Erik innser nok at Kjersti er mer intelligent enn han selv, og kaller henne *Einstein*. Likevel føler han seg på langt nær underlegen kjæresten. Det er han som er den sterke, glade og har et godt og ubekymret liv på trening eller på pub for å se fotball med gutta og på jobben. Erik «tegner stygge hjerter» og skriver «Jeg savner deg allerede» med mange utropstegn bak, noe Kjersti synes er banalt (s.176). Selv henter Kjersti mange av referansene sine fra bøker, aviser og ulike tidsskrift, og foreslår for kjæresten bøker han burde lese. Erik er på sin side såre fornøyd med Clas Ohlson-katalogen han har både på nattbordet og på do (s. 38).<sup>9</sup> Han er en «typisk mann», og det er altså ikke fordi han har lest Kjell Askildsen at han sier «Fra nå av følger jeg deg alltid hjem», når han får vite at Kjersti har møtt på en skummel fyr på hjemveien (s. 150). Likevel er det Kjersti som adopterer språket til Erik og vennene, og ikke omvendt. Liverpool-kampropet «You`ll never walk alone» gjør hun for eksempel til sitt, dog

---

<sup>9</sup> Epsilon i *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* trenger heller ingen annen lektyre enn sine Statistiske årbøker (Skomsvold, 2009, s. 37).

ikke uten ironi (s. 38). Hun føler seg totalt alene, og tenker at «det å være ensom er å øve seg i å dø» (s. 211).

Det unge samboerparet hører mye populærmusikk sammen, men ironien skinner igjennom når Kjersti skriver at «Erik og jeg er Idol-mennesker» (s. 49). De ser også actionfilm på kino og folkelige program på TV. Selv om Kjersti egentlig ikke kan fordra denne underholdningskulturen, er hun med fordi kjæresten vil. Hun er villig til å ofre mye for den romantiske forestillingen om kjærlighet

Folk som synger sammen er noe av det verste jeg vet [...] Til jul lagde jeg en naturtro papputgave av *Beat for beat*-program-lederen til Erik, så det skulle gå opp for han hvor redselsfullt dette fenomenet er. Men Erik vil fortsatt se på *Beat for beat*, og jeg vil være sammen med Erik (s. 40).

Når Kjersti etter hvert begynner å skrive mer enn løse sitat og innfall på gule post-it-lapper som hun henger over senga, bruker hun gjerne onelinere fra popsang-sjargongen, blandet med melodramatiske tristesser og klisjéaktig selvhjelpsspråk for å lure seg selv til å tro på snarlig bedring. Hun spiller Kurt Nilsen på repeat i bilen til og fra hytta til Erik den siste gangen hun er med dit; «We are at a crossroad, going separate ways». Allerede da har Kjersti begynt å føle seg splittet og «helt på kanten av å være et menneske» (s. 49). I ettertid funderer hun på om det kanskje var denne repetisjonen som «hjernevasket Erik til å gå fra [henne]» (s. 50). Hun tenker ikke så mye på at det var hun som styrte musikkvalgene.

Kjersti er opptatt av tegn som omen, ords overførte betydning, og finner skjulte budskap direkte rettet mot henne selv overalt. Når Erik kommer hjem fra 17.-maifeiring på byen med en marihøne-ballong som han henger over senga der Kjersti tilbringer vårdagene bak nedrullede gardinene, vet ingen bedre enn Kjersti selv at det bare er et tidsspørsmål før luften i ballongen vil gå ut og «lykken med Erik vil ta slutt». <sup>10</sup>

Dette kan ikke fortsette, hva er det jeg driver oss mot, jeg dytter oss mot noe, det kan bare gå nedover og nedover, før eller senere må det smelle, før eller senere må man treffe bunn, luften må gå ut av ballongen og falle mot gulvet, den kan ikke klamre seg til taket for alltid, henge der evig, ingenting vare evig, den eneste kjærligheten som varer er den ulykkelige (s. 62).

Psykoanalytiker og litteraturkritiker Julia Kristeva kaller melankolien for «Den mørke innsiden i forelskelsens lidenskap», og forklarer den med «vissheten om at vi skal miste den elskede». (Kristeva 1994, s. 27). Spesielt i ungdomstida er det mange, og særlig følsomme

---

<sup>10</sup> En lignende scene utspiller seg mellom Epsilon og Mathea i *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* (Skomsvold, 2009, s. 81).

«kunstnersjeler» som er tiltrukket av den melankolske og selvmedlidende ulykkelige kjærligheten, som ikke sjelden er mer en forelskelse i selve forelskelsen enn i et levende menneske. Er Kjersti redd for å leve ut kjærligheten i praksis? Kan de kroppslige smertene være tegn på eller unnskyldninger for ikke å ha et mer fysisk forhold til kjæresten? <sup>11</sup>

Kjersti romantiserer det uoppnåelige når hun noe klisjeaktig slår fast at «Det eneste som er vakrere enn kjærligheten, må være slutten på den» (s. 75). Men bruddet med Erik er ikke vakkert. Først vil han gjøre det slutt over telefon, og da han kommer opp til leiligheten etter Kjerstis insistering, syns hun han er kald. «[D]et var som om han snakket om noe trivielt» (s.73). Men det er Erik som gråter i store hulk, og Kjersti som ler hysterisk, og kynisk tenker at hun skal «bruke» hulkene hans til noe litterært senere.<sup>12</sup> Etter at forholdet til Erik er over, men hun fortsatt savner han sårt, nærmer hun seg nesten Hamsun og nyromantikken *Pan* når hun liksom tilfeldig blir minnet på at ekskjæresten eksisterer ennå. «Jeg skvetter nesten da jeg leser navnet til Erik, det står på en tilfeldig henslengt papirbit, jeg kan ikke huske å ha skrevet det, og jeg hadde helt glemt han» (s. 152). Kjersti har selvfølgelig ikke glemt Erik mer enn Glahn hadde glemt sin Edvarda.

I et senere forsøk på å nå inn til ekskjæresten igjen, ringer Kjersti fra Nansenskolen. Her på *Det Humanistiske Akademiet* står den dype dialogen sentralt, og temaene kretser rundt medmenneskelighet, fred, drømmer, kjærlighet, tilgivelse og sameksistens. Kjersti er tydelig påvirket av denne diskursen og håper kanskje å åpne noen stengte dører: «`Erik`, sier jeg, `hva drømmer du om innerst inne?` [...] Jeg tar meg i å tro at han vil svare `Deg`. I stedet repliserer han `Bare et helt vanlig liv`» (s. 212). Erik svarer oppriktig og greit, men Kjersti, med alle sine store drømmer, er skuffet, og må bare konstatere at Agnar Mykles hadde «rett» i avslutningen av *Sangen om den røde rubin*: «Kjærlighet er en ensom ting» (s. 558). Hun har selvfølgelig lest den litterære kjærlighetskanon.

---

<sup>11</sup> Sammenlignet med det meste av norsk samtidslitteratur, er det egentlig påtakelig hvor lite sex Skomsvold skildrer i romanen sin. Mens Kjersti bor sammen med Erik, er hun for syk. Hun klarer ikke engang å sove i samme seng som han, fordi pusten hans holder henne våken. «Jeg lukker øynene, sier unnskyld til Erik, for at jeg ikke er kjæresten hans lenger» (s. 30). Etter at forholdet er over, bestemmer hun seg for å holde seg helt unna gutter før boka er utgitt. «[J]eg vil velge ord fremfor kroppskontakt» (s. 157). Når hun likevel finner at hun har «godt av» å omgås gutter igjen, og faktisk lar seg kysse av en som er forelsket i henne, blir hun kvalm, men betrakter likevel kysset som en seier. «Jeg drikker kaldt vann fra springen på do, lurer på om brekningene jeg får skyldes at det er en fremmed tunge inni munnen min. `Bra jobbet, Kjersti`, sier jeg til meg selv i speilet, første kyssing etter at det ble slutt med Erik, første gang jeg kliner med noen andre enn Erik på nesten et tiår. Så brekker jeg meg igjen» (s. 170).

<sup>12</sup> I *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, er det Epsilon som hulker. «Det kommer et dypt hulk fra Epsilon, han hadde vel holdt det inni seg altfor lenge» (Skomsvold 2009, s. 82)

Kjersti innbiller seg at hun selv skriver på en vakker kjærlighetshistorie om Mathea og Epsilon, eller allegorisk om seg selv og Erik. Det er ikke før skriveleterne på Nansenskolen, Hilde W. og Stig (Sæterbakken) antyder at det kanskje ikke er så bra mellom de to gamle i romanen hennes, at denne mistanken vekkes i forfatteren selv (s. 222). Ikke før lenge etter, tør hun spørre seg om forholdet til Erik egentlig var så sunt for henne. Senere gjør bruddet med Hilde like vondt og like godt. Kjærlighetsbruddene forårsaker tvil, selvforakt sorg, men er nødvendig for å frisetten forfatteren. Avskjedsbrevet Kjersti sender til Hilde er «et knyttneveslag av kjærlighet» (s. 508). Akkurat samme uttrykk bruker hun når hun gir en CD som avskjedsgave til Erik. «Jeg ser på ansiktet hans at gaven er et knyttneveslag av kjærlighet» (s. 137). Selv om bruddene gjør vondt, er det likevel de som gjør det mulig for Kjersti å finne seg selv gjennom skriften.

Julia Kristeva har utviklet teorier om binding og løsrivelse. I et intervju i *Morgenbladet* sier hun at i vår tid tror alle på frelse gjennom kjærligheten. «Den er vår tids gud, men det er nødvendig å komme seg gjennom sin melankoli og vår felles kjærlighetskult for å kunne utvikle sin skrift. Det å skrive kan da bli en måte å elske på, eller å knytte bånd på» (Midttun 2005). Denne forståelsen av nødvendig frigjøring fra et erosobjekt, kan også knyttes til Kristevas syn på løsrivingsprosessen fra morsobjektet som barnet er nødt til å gjennomgå for å finne sin egen stemme (Kristeva 1994, s. 40-42).

### Kroppens språk, sykdommens diskurs

Litteratur er brukt som eksempel materiale innenfor psykiatri og medisin fra Sigmund Freuds utgivelser i første halvdel av 1900-tallet og frem til i dag. Forskningsprosjektet «INFECTIO – teksten, tegnet og smerten» (2005-2008) hadde som mål å studere forbindelsen mellom humaniora og medisin. Fagboka *Sykdom som litteratur* summerer opp mange av funnene som ble gjort, og idehistoriker Hilde Bondevik og litteraturviter Knut Stene-Johansen viser hvordan forfattere vender sykdom til å bli litteratur og liv. De slår fast at «[S]ykdom i seg selv [...] er ingen produktiv eller skapende prosess. Tvert imot: Sykdom bremser, reduserer og stanser produktive prosesser». Likevel har mange kunstnere opp gjennom tidene vendt både egen og andres sykdom til kunst og litteratur. Sykdomsbeskrivelser i litteraturen er med andre ord «betydningsdannende, og kan få en allmenn betydning utover fortolkningsteoretiske rammer» (Bondevik & Stene Johansen 2011, s. 8).

Den vestlige platonisk-kristne kulturen har en lang tradisjon på å skille mellom kropp og sinn. Denne dualismen har spesielt kommet til uttrykk i religiøs, men også i medisinsk diskurs. Det engelske begrepet «embodiment» viser en økende skepsis til dette skillet, og peker mot vår væren-i-verden, at vi sanser, lever og erfarer som kultiverte og kjønnede kropper. Det er kompliserte sammenhenger mellom erfaring, språk og viten (Skårderud, 2011, s. 10). Kjersti er inne på noe av det samme. Før hun klarer å bruke tekstskaping til å skrive ut smerten, setter den seg i kroppen, og Kjersti ser selv at både utmattelsessyndromet og spiseforstyrrelsene har både mentale og kroppslige utslag. «Hva annet skal jeg feste tankene mine i om det ikke er i kroppen. Tankene må festes et sted, i ME-en, i huden, i skjelettet, og jeg klarer jo ikke å skrive» (s. 413). Når hun etter å ha debutert som forfatter, deltar på en opplesningskveld sammen med andre unge poeter, blir hun også slått av denne sammenkoblingen. «Språk er noe svært personlig. Språk er lik kropp» (s. 428). Når hun også tenker at «Kroppen min er mammas kropp» (s. 468), kan en spørre seg om hun også ser at språket hennes på en måte ennå er Annes språk, men at hun nå endelig er i ferd med å skjønne at hun må bryte for å finne sitt eget ståsted? «[N]oen ganger vet kroppen ting som hodet ikke vet» (s. 469). Kropp og språk, eller liv og skrift, er to sider av selvet som absolutt henger sammen.

Kjersti har alltid vært opptatt av at kroppen skal fungere, eller prestere, best mulig. Før hun ble syk, var hun aktiv i flere sportsgrener, ville være best, og drømte om å spille på herrelandslaget i fotball (s. 11). Samtidig viste hun en angst for det dysfunksjonelle, og så ofte for seg verste utfall i en sak. Kyssesyken hun får som 17-åring rammer som et slag i ansiktet, og det tar lang tid før hun godtar hva den og følgene av viruset innebærer. Diagnosen *kronisk utmattelsessyndrom* får hun ikke før etter flere år med manglende overskudd og diffuse plager. ME, *myalgisk encefalopati* eller den engelske betegnelsen CFS, *chronic fatigue syndrome* gir familien en slags forklaring, selv om bare navnene på sykdommen kan utløse både fremmedfølelse og åndenød. Kjersti blir imidlertid godt kjent med den medisinske diskursen. Hun søker opp alt av informasjon om diagnosen, og mottar medlemsbladet til interesseforeningen for ME i posten. Enhver kan bli skremt av hva en finner om symptomer og konsekvenser av sykdommen her, men Kjersti suger til seg retorikken som blir brukt. Fra det første nett-søket *jeg gjør om ME*, finner jeg wikipedia-beskrivelsen av sykdommen slik:

Utmattelse er et vanlig symptom på mange sykdommer, men CFS er en multi-systemisk sykdom, og er relativt sjelden. Symptomer på CFS omfatter utbredte muskel- og leddsmerter, kognitive vanskeligheter, kronisk, ofte alvorlig, mental og fysisk [utmattelse](#), og andre karakteristiske symptomer hos en tidligere frisk og aktiv person. CFS-pasienter kan rapportere

flere symptomer som muskelsvakhet, [overfølsomhet](#), ortostatisk intoleranse, fordøyelsesforstyrrelser, depresjon, dårlig immunforsvar, og hjerte- og luftveisproblemer. Det er uklart om disse symptomene representerer [komorbide](#) tilstander, eller om de er symptomer på en underliggende årsak til CFS. [...] Livskvaliteten hos de som rammes av CFS er "spesielt og unikt nedsatt", og full tilfriskning fra tilstanden forekommer i bare 5-10 % av tilfellene ([http://no.wikipedia.org/wiki/Kronisk\\_utmattelsessyndrom](http://no.wikipedia.org/wiki/Kronisk_utmattelsessyndrom)).

Hverdagen og framtidsutsiktene til ME-pasienter skildres som særdeles dystre. Beskrivelsen er nøktern, kald og distansert med bruk av mange medisinske uttrykk og fremmedord. De mer hverdagslige ordene er typiske «minusord» (smerter, vanskeligheter, svakhet, intoleranse, forstyrrelse, dårlig). Slike tekster kan bidra til at enhver som har kjent et snev av hypokondri kan føle seg dobbelt svak. Det slås også fast at CFS eller ME er «en genuin trussel mot helse, velvære og produktivitet», men at det hersker strid om mange aspekter ved lidelsen, som ifølge samme kilde, skal være mindre utbredt blant barn og unge. Kjersti tenker da også at «hun lever livet til en gammel mann, han venter på døden, jeg venter på livet» (s. 35). I et ukeblad får hun bekreftet at «ME er en farlig sykdom, dens hovedbestanddel er redsel». Det er hun enig. «[D]et skumeste [er nok] angsten [...] Så klart man kan dø, man dør hvis man slutter å leve» (s. 439).

ME-foreningens medlemsblad gir heller ikke mer overskudd og pågangsmot, selv om tonen der er mer inderlig og omsorgsfull, direkte rettet mot mottakeren, og krydret med selvhjelpsmotto. Her kan pasienter og pårørende finne informasjon om symptomer og prognoser, råd om hvile og en rekke lenker til artikler, vitnesbyrd og tips om hvordan en kan mestre de minste hverdagslige aktiviteter som gjør det mulig å «leve med ME». Gjennomgangstonen er konsekvent: spar deg, hvil deg, ta pauser og ikke overanstreng deg.

Kjersti er redd, hun mister seg selv, inkludert egen stemme. ME-en ser ut til å overta hele identiteten hennes. Den blir en svulst, en parasitt, (eller et *abjekt* i Kristevas språkdrakt) som setter seg i kropp og sinn, og som lammer all aktivitet. Hun som alltid har vært opptatt av språk og uttrykt seg selv gjennom morsomme ordspill, fantasifulle fortellinger, sprø påfunn og høy latter, blir taus, eller i alle fall stille og «flat». Med utmattelsesykdommen og den medfølgende depresjonen mister Kjersti energien og originaliteten sin, og språket blir som etter Kristevas oppskrift på den deprimertes språk: repetitivt, monotont, avbrutt og oppramsende (Kristeva 1994, s. 47).

[D]et er vanskelig å tenke på annet enn dette som klemmer rundt hodet mitt, presser seg inn i tinningene, sammen med denne kvalmen som ligger tungt i magen og strekker seg opp i halsen, ut i armene og beina, nervesystemet som skriker til meg idet jeg går over gulvet. Jeg prøver å bare puste, glemme. Men dette noe sprer seg ut overalt, trenger seg inn overalt, er

overalt, en del av alt, til stede i kroppen, i tankene, når jeg er våken, når jeg sover, bestandig, utenfor døra, tett innpå huden (Skomsvold 2012, s. 28).

Setningene er korte, men med mange oppramsinger og gjentakelser, og nesten uten punktum. Den energitomme og innesperrede stemningen smitter over på leseren, som selv føler seg klaustrofobisk fanget av noe uhåndgripelig og utmattende. Den verkende kroppen er alt pasienten makter å tenke på, og det er som det syke legemet lever sitt eget liv som et besjelet, men ondt vesen i Kjersti som vil motarbeide eller ødelegge det menneskelige ved henne. De språklige bildene er groteske. Humoren dukker likevel opp fremdeles, men nå er det som om Kjersti selv ikke ser det morsomme i dem. «Jeg er nødt til å sove, ellers kan jeg bli sykere, og jeg tør ikke bli sykere nå. Jeg er blitt en forferdelig person, jeg er blitt Bjørn Dæhlie, bare opptatt av kroppen og maten og søvnen» (s. 30). Hun ser seg selv utenfra, og identifiserer seg lett med andre som også har det vondt, som for eksempel den skjøre «spurve-damen» på Gamlehjemmet som Kjersti skulle ønske smilte, men som hun tenker «venter på døden, lengter etter døden, og jeg vet at jeg er henne» (s. 18).

Det virker som om noe stenger for slik at fortelleren ikke får fram det hun har på hjertet. Mest påfallende er det at tankerekker brytes før de er logisk og grammatisk fullendt av ellipsen «Men». Hele 11 setninger i første kapittel avbrytes eller sensureres av dette «Men.» Det er som om det stopper opp, hun orker ikke fullføre tankerekken eller fortrenger det som gjør vondt. «Hun bare later som ingenting, hendene foldet over dyna. Men» (s. 11). Før Kjersti avslutter behandlingen på «Gamlehjemmet», blir hun spurt av «interesseorganisasjonsdamen» hva hun har lært av oppholdet. Kjersti virker resignert, selv om hun tappert svarer det hun tror er «riktig»:

Alle er så flinke, sier jeg, og jeg sier at jeg vil bli like flink som de andre. I morgen skal jeg hjem, og jeg skal føre alt jeg gjør inn i skjemaer, jeg skal få tak i perm, skritteller, stoppeklokke, og snart, til sommeren igjen, så kan jeg sikkert dra tilbake til ingeniørstudiene. Men. (s.21).

Det er som om dette «men-et» representerer en indre gledesdreper som ikke har tro på at positive ting kan skje, eller en streng realistisk vokter som skal passe på at hun ikke lar følelsene få utløp. Freud ville ha sagt av Kjerstis over-jeg er overutviklet.

Bare tanken på videre behandling og alt som har med det kroppslige å gjøre, er smertefullt. «Jeg liker ikke å tenke på kroppsdelene mine, de gjør så vondt, og det siste jeg vil skrive om Mathea er at hun tenker over kroppen sin. Men.» (s. 21). Aller helst vil Kjersti bare glemme eller fortrenge den verkende kroppen. Likevel opplever hun at alle rundt henne spør om tilstanden og konfronterer henne med deres egne plager og sykdomshistorier. De vil også



trøste, og Kjersti prøver selv å tro på alle de fine selvhjelpsmottoene: «Hvile gir håp» (s. 117), «Tenk positivt!», «Ikke syns synd på deg selv», «Se mulighetene, ikke begrens deg selv!» (s. 572), «Bry deg om hva andre mener, og du vil alltid være deres fange» (s. 144), «Du klarer det ikke om du regner med å mislykkes før du har begynt» (s. 149). Hun skaffer seg også «ikke-miste-håpet»-armbåndet til Lance Armstrong. Fyndordene uttrykker allmenne sannheter og fornuft ment for å gi håp og mot, men de er nesten parodisk naive, og vi tviler vel på om intelligente Kjersti egentlig tror på dem. Tvert imot kan utsagnene virke hånlige og mot sin hensikt, og dermed bare forsterke nederlagsfølelsen. I alle fall blir hun flau over tittelen på ME-boka «Somebody Help ME» (s. 88). Det blir rett og slett for banalt, og leserne mer enn aner en ironisk kritikk av selvhjelpsdiskursen. Jo mer krampaktig hun prøver (eller «jobber», som det heter i denne sjargongen) for å bli frisk, jo sykere blir hun. «Det hun frykter, skaper hun». Det fremmer også en ny og forsterket skamfølelse.

Den lettvinde og fraselignede retorikken finner vi igjen i mye selvhjelps litteraturen, videoene og kursoppleggene som i de siste årene er blitt like store salgssuksesser her til lands som i USA, der bølgen opprinnelig kommer fra. I 2001 ga Will Ferguson ut *Happiness*, en satire over dette som han kaller selvhjelpsindustrien, og som også kunne forstås som en kritikk eller advarsel mot det overfladiske amerikanske forbrukersamfunnet. Ferguson raljerer over hvor lett det moderne mennesket som har alt, lar seg lure til å tro at det også kan kjøpe, puste, spise eller kurse seg til harmoni, tid, selvfølelse og lykke. Det er førsteamanuensis i kultur- og samfunnspsykologi ved Universitetet i Oslo, Ole Jacob Madsen, som aktualiserer Ferguson og reflekterer over det samme fenomenet på norsk i den ferske boka si *En kulturpsykologisk studie av selvhjelp* (2014). Madsen mener ikke bare at det er dumt og uskyldig å fremsette lovnader om at vi som enkeltpersoner kan finne den etterlengtede selvfølelsen. Tvert imot er det både villedende og kynisk. Han viser at valgmulighetene blant alle bestselgerne fra selvhjelpsseksjonen i bokhandelen har vokst kraftig, men tviler på om slagordene holder hva de lover: «Oppskriften på lykke, *Selvfølelse nå! Alt sitter i hodet. Bli best med mental trening, Kjernesunn familie, Slik gjør du det!, Hvordan vinne venner, Mindfulness i hverdagen, Kunsten å få mentale superkrefter, [...] Tenk deg glad! Tenk deg til suksess, Lev deg lykkelig*» (Madsen 2014, s. 15).

Dette er titler som minner sterkt om selvhjelpsmottoene Kjersti omgir seg med mens hun er syk, og som også sier mye om hvilke verdier samfunnet legger vekt på. Madsens krasseste innvending mot denne trenden er at det virker som om alt er helt opp til den enkelte selv. Den syke, deprimerte eller ensomme må selv stå på for å bli frisk, glad og populær. Fellesskapet

fratas ethvert ansvar og enkeltindividet er sin egen lykkes smed. Den som ikke henger med og tar grepene som trengs, forblir en taper, og har bare seg selv å takke. Slike oppfatninger fremmer også ensomhetsfølelse. Denne formen for «nyttale», der ingen negative reaksjoner skal kunne uttrykkes, holder på å manipulere Kjersti. Men når hun i ettertid i boka gjengir så mange av slagordene etter hverandre, fremstår de heller som ironiske klisjeer, og kan derfor leses som uttrykk for noe av den samme kritikken av selvhjelpsdiskursen som Madsens debattbok. Men mens hun er som sykest, har hun ikke den nødvendige distansen som gjør det mulig å avsløre retorikken.

Mer for ikke å skuffe andre enn for at hun selv tror hun blir frisk av det, starter Kjersti stadig på nye behandlingsopplegg. Hun gruer seg til å begynne på «Qigong for ME-pasienter», og lager seg derfor et nytt mantra: «Jeg er frisk og sterk og det skal bli herlig å begynne med qigong». Men nå klarer hun ikke lenger å lure seg selv. «Jo flere ganger man må si noe for å overbevise seg selv om at det er sant, desto vanskeligere blir det å tro på det» (s. 99). Da vender hun seg mot realiteten; Hun leser om gutten som tilbrakte de siste fem årene av livet i senga med liggesår og sopp og dårlig hjerte. Om sin egen tilstand skriver Kjersti at «Kroppen min råtner opp» (s. 89). Hun fortaper seg også i andre lidelsesfortellinger, f.eks. om mannen som etter et samlivsbrudd flyttet hjem til «Kjelleren» hos mora og faren, og tente på huset slik at foreldrene døde (s. 111), eller vidunderbarnet som er på Oprah-show: «I'm sick and tired of being sick and tired» (s. 109). Kjersti er en selvplager. Eller lar sykdomsmonsteret plage, og nesten fortære seg som en kannibal.

Når familie, venner og til og med psykologen hennes avslører at de er redd for at hun er suicidal, blir Kjersti likevel nesten sjokkert, det mener hun selv at hun aldri har vært i nærheten av (s. 108). På dette tidspunktet tilbringer hun mesteparten av døgnet i den spesialtilpassede senga, og teller og protokollfører alle skritt så hun ikke skal bli overbelastet. Verken de positivt ment selvfølgelighetene som «du må aldri gi opp» eller negative fyndord som Curt Cobains «I hate myself and want to die» (s. 93), gjør henne friskere eller gladere. Hun lider, syns synd på seg selv, og har «smertetråder i hodet» (s. 20). Til slutt er det en annen form for kognitiv handling som hjelper. Gjennom å feste tankene i setninger, frigjør hun seg selv fra å grave seg stadig dypere ned i bekymringene omkring sykdommen. Men hun trenger et nytt språk. Som i populærpsykologien begynner hun å skrive lister. Den første handler om hva hun ønsker, og har optimistiske bokstaverim:

1. Frisk
2. Forfatter

3. Fast jobb
4. Familie
5. Fint  
(s. 95)

Like etterpå lager hun ei liste over hva hun er bekymret for. Den blir mye lengre, 33 punkter, men har også en god porsjon selvironi. Blant annet er hun redd for:

1. Qigong-kurset
2. At jeg aldri skal bli frisk
3. At jeg ikke har krefter til å skrive nå som jeg skal begynne på quigong-kurs
4. At boka mi blir forferdelig dårlig og aldri utgitt
7. At jeg er i ferd med å gi opp og bli deprimert.
8. At jeg aldri vil få meg noen kjæreste
10. At jeg kommer til å bo i kjelleren hos mamma og pappa til jeg dør
12. At jeg er blitt avhengig av sovemedisiner
13. At jeg får utgitt boka mi, men så er jeg for syk til å dra på litteraturfestivaler og forlagsfester og promoteringsoppdrag
17. At de to føflekkene mine på ryggen er kreft
24. Qigong-kurset igjen
25. At noen jeg kjenner dør og så er jeg for dårlig til å gå i begravelse.
33. At jeg skal være redd og ha det vondt resten av livet  
(s. 99).

Slik listelaging kan sikker hjelpe til med å få orden og oversikt, og Kjersti er nok alvorlig og oppriktig når hun rydder i bekymringene sine, men når hun «tar av» som hun gjør her, blir det igjen mer komisk enn tragisk. Dersom hun virkelig laget like lange lister mens hun var på det sykeste, er det nok ikke sikkert hun var bevisst humoren, men for oss som leser eller hører forfatteren selv lese opp dette utdraget fra romanen, er det ingen tvil om at tragikomikken og selvironien er tilsiktet.<sup>13</sup>

Verken familien eller vennene «gir opp Kjersti», som hun er så redd for. Mange oppsøker henne og viser at de bryr seg, men må ofte gå igjen, fordi Kjersti ikke orker ta imot (s. 131). Erik er den eneste som faktisk gir opp, etter at de har bodd sammen et år og Kjersti stadig har blitt dårligere og vanskeligere å leve med. Forholdet hadde da vart i symbolske sju år, og det vil ta sju nye år å bearbeide sorgen for den forlatte. Tapet av ungdomskjæresten som hun hadde sett for seg å skulle dele livet med, blander seg med utmattelsen som følger av viruset som har overtatt og styrer kroppsfunksjonene, og det er ikke lett å se hva som er den viktigste årsaken til depresjonen hennes de to bunn-årene hun tilbringer i «Kjelleren» etter

---

<sup>13</sup> Disse listene ser ut til å være av de utdragene Skomsvold selv velger å lese opp fra romanen, og får alltid publikum til å le (med en klump i halsen), f.eks. i NRK *Bokprogrammet* 09.10.12)

bruddet. Selv om foreldrene har pusset opp en fin sokkelleilighet til henne, skriver Skomsvold konsekvent «Kjelleren», som er en vanlig metafor for å være deprimert og har rike assosiasjoner til annen litteratur (f.eks. til «Kjellermennesket» i Dostojevskis *Opptegnelser fra et kjellerdyp*). Selv har hun sammenlignet oppholdet i Kjelleren som «litt Natascha Kampusch-aktig» (NRK *Bokprogrammet* 09.10.12). Tross ufriheten og ensomheten, kan jo et liv i fangenskap føles som noe forutsigbart og ansvarsløst «trygt».

Andres sykdom og død opptar også Kjersti. Ellisiv som blir bestevenninna på «Menneskeskolen», har både kreft og nyresvikt på en gang, og er ifølge den logiske ligningen som skisseres i romanen, dømt til å dø.<sup>14</sup> «Det tar fem år å bli friskmeldt av kreft, og jeg må være friskmeldt for å få nye lunger», forklarer Ellisiv (s. 423). Både hun selv og Kjersti vet at hun bare har tre år igjen å leve uten nye lunger. «Det er et regnestykke som ikke går opp. Kjersti klarer ikke å tro at det skal gå bra. «Jeg svikter henne, jeg gir henne opp» (Ibid.) Eyolf, en annen av elevene hun blir kjent med på Nansenskolen, dør av leukemi. Vennene er både fortvilte og lei seg, men Kjerstis reaksjon er først og fremst kvalme. «Men det er så kvalmt», sier jeg, og jeg vet ikke hvorfor dette er det eneste ordet inni meg, hvorfor det eneste jeg føler er kvalme» (s. 339). Stilt overfor sterkt følelseladde situasjoner knyttet til noen hun er glad i, mister Kjersti igjen språket sitt. Hun greier ikke vise den ømheten og omsorgen hun syns hun bør, får dårlig samvittighet og klander seg selv for å tenke mer på egen tilkortkommenhet enn på andres sorg og ulykke.

«Det du frykter, skaper du». Sylvia Plaths statement er på samme tid uforståelig og passende på mye av Kjerstis atferd og reaksjoner. Hun skaper seg et sykdomsmonster, og er redd for å bli det forferdelige vesenet hun møter i sykdomsinkarnasjonen. Monsteret er egoistisk, tenker kun på seg selv og suger kreftene av alle andre. Sykdomsmonsteret har ikke ord, ikke språk, men får full makt over Kjersti i mange år. Det tar bolig i henne, og spiser sakte både kropp og sinn. Etter at hun er blitt frisk, pakker hun vekk alt som har med den nedbrytende perioden i livet å gjøre i en eske. Dagboksnotatene, skjemaene, reseptene, levereglene («Hør på hva kroppen din prøver å fortelle deg, den lyver aldri!», «Du er superflink når du hviler!», «Du er en veldig heldig jente!»). Likevel er det som om det bortgjemte ME-monsteret skriker til henne.

---

<sup>14</sup> Dersom romanens Ellisiv skal representere Ellisiv Stifoss-Hanssen som også gikk på skrivekunstlinja på Nansenskolen 2007/08 og debuterte med romanen *La meg sove til dette bare er en drøm* vinteren 2014, ser det heldigvis ut som at det går bedre med Ellisiv i virkeligheten.

Jeg har prøvd å glemme henne, hun ligger begravd i en eske. [...] Hun skriker, hun ligger i esken og skriker om hvor syk hun er. [...] Hun er ikke et menneske, hun er ikke et dyr, engang, hun er utelukkende sykdom, en diagnose, et monster. Hun tror hun er en fysisk sykdom, men jeg sier til henne at hun også må være psykisk syk (s. 571).

Monsteret er her altså blitt personifisert og kjønnnet, og Kjersti klandrer «henne» for å ha «kastet bort livet sitt, livet hennes, på denne måten» (s. 571-572). Når Kjersti stenger monsteret inne, innbiller hun seg at hun har overvunnet det. Men hun hører fortsatt det skremmende skriket, som kan minne om det undertrykte og skremmende skriket i Charlotte Brontës gotiske roman *Jane Eyre* fra 1847. Her blir den karibiske godseierfruen Bertha Mason stemplet som en gal kvinne, et driftsstyrt utemmet monster, som må stenges inne i en celle på loftet for å gi plassen og stemmen til lyse positive Jane. Feministiske litteraturvitere har pekt på at Bertha kan være en fordobling av Jane, og at de sterke driftene; seksualitet og sinne ikke ble akseptert som kvinnelig nok i det viktorianske samfunnet. Derfor måtte den holdes innesperret, undertrykkes eller fortrenkes (Gilbert & Gubar 1979). Både Freud og senere psykologisk forskning peker også på at fortrenninger eller splittelser av selvet skjer i løsrivingsprosesser. Men blir man helet ved å låse en del av seg inne? Er Kjersti egentlig frisk når romanen slutter?

### Melankoliens uttrykk

Kjersti er «full av høst inni seg» (s. 159), men blir samtidig hver vår «så tung til sinns» (s. 39). Også av andre blir hun stadig tatt for å være trist. «På trikken spør en mann meg om hvorfor jeg er så trist, han sier at jeg ser så uutholdelig trist ut» (s. 464). I Syden spør kelneren «The young lady, why so saad?» (s. 442), Hilde introduserer henne på en litterær slippfest som «jenta med den triste og nervøse latteren» (s. 315), og den amerikanske John som skal oversette debutboka hennes spør rett ut om hun er deprimert, da han er på besøk i Oslo. «Are you depressed?» (s. 432). Kjersti som tenker at «språket er gitt menneskene for at de skal skjule sin tanker», presser seg da til å gi et oppriktig svar med mer enn et par stavelser: «I have never wanted to be anyone else, I just want to be my own miserable self» (Ibid.). Tristessen er med andre ord det hun kjenner seg igjen i og er et trygt sted å være.

I begynnelsen av romanen røper Kjersti at hun senere skal forstå hva ME står for. Hun sier ikke helt hva, men er innom flere assosiasjoner og tolkninger. MonstermenneskeE, Mont Everest, Mathea og Epsilon, me (meg). Kanskje også MELankolsk? Fra oldtidens inndeling i mennesketyper etter hvilken kroppsvæske som dominerte, ble melankolikeren forstått som

den som hadde en overvekt av svart galle. I middelalderen ble melankoli fordømt som en av de syv dødssynder. Svart galle og melankoli er også knyttet til kunstneren, og har i perioder (særlig i romantikken og nyromantikken) vært spesielt myteomspunnet og forbundet med de følsomme «hjernehelte». På slutten av 1800-tallet representerte disse, i alle fall i eget miljø, en slags klarsynte dommedagsprofeter som hadde avslørt all falskhet i det moderne samfunnet, og svarte med å trekke seg tilbake i dekadent eller livstrett og gudeløs narsissisme, som ofte innebar mye rus og uproduktiv livslede. Til tross for det destruktive i en slik livsførsel, er disse «kunstnersjelene» også senere blitt romantisert. Dette gjelder vel å merke menn. For skrivende kvinner har en slik livsførsel eller livsholdning alltid blitt holdt for å være selvdestruktivt.

Det kan synes som om denne kjønnsforskjellen også gjelder kunstnere i dag. Det er noe tiltrekkende med det «mørke og mystiske» hos menn (Knausgård), mens «sure» eller «grinete» kvinner ikke er det spor sjarmerende. Skomsvold er sikkert også klar over det, og bruker humoren som et forsvarsvåpen for ikke å havne i sistnevnte kategori. Romanens Kjersti er uansett deprimert; kanskje på grunn av kjærlighetssorg, kanskje fordi hun var født med en tristesse, kanskje som direkte utslag av ME-en. Mest sannsynlig på grunn av en kombinasjon. Hadde det vært finere å kalt det for en melankoli? Kristeva beskriver i alle fall noe som ligner slående Kjerstis tilstand poetisk i *Svart sol*, den tredje boka i hennes «psykoanalytiske triptykon»: <sup>15</sup> «Hvor kommer denne svarte solen fra? Fra hvilken vanvittig galakse nagler dens usynlige stråler meg til jorden, til sengen, stumheten, til avkallet?» (Kristeva 1994, s. 21). Hun skildrer videre melankolikerens liv som nærmest ulevelig:

fylt av daglige smerter, av tårer som svelges eller renner, av en ukommuniserbar fortvilelse som noen ganger er brennende, andre ganger fargeløs og tom [...] Jeg lever en levende død, [kroppen er] råtnende, rytmen retarderes eller oppheves, tiden viskes ut eller forstørres, den er oppslukt i smerten [...] Jeg er utenfor de andres tid, en fremmed» (Ibid. s 22).

Kjersti kunne ha beskrevet sitt sykeleie akkurat på samme måte, og kjenner seg igjen i at den deprimerte opplever at hun selv har et slags klarsyn som kan avsløre egen og andres meningsløshet. «Verden er så usigelig stupid og kjedelig, jeg skrur den av» (s. 94). «Det er like godt å se sannheten i øynene, folk har ingenting å si hverandre» (s. 105). Den ekleste tanken jeg har, er der igjen, det er som om den aldri helt vil slippe taket, tanken på om dette livet er verdt å leve» (s. 110).

---

<sup>15</sup> Etter *Pouvoirs de l'horreur* (1980) og *Histoires d'amour* (1983) kom *Soleil Noir* i 1987 (oversatt til norsk i 1994).

Når det senere virker som om det meste går bedre for henne, fortsetter tårene å flomme, og Kjersti innser at «det må være noe mer enn tristhet». Men med mora klarer ikke Kjersti å snakke, og sier til seg selv at hun «heldigvis ikke bryr seg så altfor mye» (s. 259). Det er en fattig «trøst», og det virker som om Kjersti her ikke vil innrømme at hun savner nærheten de hadde da hun var barn. Hun er voksen nå, og vet hun ikke burde være avhengig av foreldrene lenger. Likevel har hun måttet flytte hjem til dem, og lar seg dytte framover på en sparkstøtting, på en måte som minner om da hun som lite barn satt i vogna. Forskjellen er at den gangen var det naturlig, nå er det bare nedverdiggende.

Freud brukte betegnelsen melankoli synonymt med depresjon som diagnose, og mente at problemet til melankolikeren var at han identifiserte seg med det tapte objektet, innlemmet det som en del av seg selv, og ikke var i stand til å skille mellom det som var blitt borte og sin egen sorg. En normal sorgreaksjon er å sørge over kjærlighetsobjektet man har mistet, og samtidig i en periode hate dette objektet nettopp fordi det har fjernet seg og slik utsatt henne for lidelse. Gjennom sorgarbeid vil den sørgende etter hvert forsone seg med det som har skjedd. Den deprimerte, eller melankolikeren, er derimot ikke klar over sin egen aggresjon mot den tapte kjærlighetsobjektet, men identifiserer seg med det i stedet, og vender dermed all sin fortrente aggresjon mot seg selv. Den østerrikske psykoanalytiker ville i *The Ego and the Id* fra 1923 ha forklart reaksjonen med at melankolikerens ego stadig utsettes for «sadistiske angrep fra hennes superego», som psykoanalytiker forklarte i (Engelstad (red.) 2011).

Kristeva utvikler mange av Freuds teorier og relaterer dem til kunstnerens arbeid med språket. Språket er i psykoanalytisk teori knyttet til evnen til ikke lenger å identifisere seg med det tapte objektet, men med en tredje instans, oftest faren. Forelskelsen i denne tredje parten er en forutsetning for utvikling av affekter og språk og garanterer subjektets inntreden i tegnenes og de skapende prosessers univers. For melankolikeren derimot, tømmes språket for mening, det krymper og blir mindre og mindre til det bare handler om «tingen»,<sup>16</sup> bare om depresjonen. Fordi hun er bundet til den tapte «tingen», har ikke den deprimerte noe å snakke om, og hun kjenner seg som en fremmed i sitt eget morsmål» fordi forbindelsen mellom virkeligheten og ordene som skal gjøre den synlig for oss og skal representere den, går i oppløsning (Kristeva 1994). Sykdommen, panikkangsten, tapene og bruddene med mennesker

---

<sup>16</sup> «la chose» på fransk

hun bryr seg om er det som stopper den logiske tanken og det klare språket for Kjersti. Når hun attpåtil får vite at foreldrene skal skilles, blir hun satt helt ut.

«Nei, det går jo ikke bra», sier jeg, klarer ikke å si skilsmissetningen. «Men det går bra altså, eller, jeg må gå, jeg, nå» [...] Jeg tenker ikke noe mer på det, forteller det ikke til noen, jeg klarer ikke slutte å tenke på det (s. 237).

Melankolikeren tror ikke på det symbolske språket, det er tomt og meningsløst, ettersom de sterke følelsene jo er et annet sted. Rent formmessig kan melankolikerens språk være velutviklet og korrekt, men det mangler liv, følelsene slipper ikke til. Derfor er den depressive diskurs «repetitiv og monoton [med] brutte logiske sekvenser, omforminger til gjentatte, besettende litanier, enten i [stille] tomrom eller i et overfylt, uregjerlig tankemessig kaos. (Kristeva 1994, s. 47). Likevel kan melankolikeren kunne komme til å skape stor kunst. Kristeva mener at den melankolske nettopp på grunn av sitt bånd til «Tingen», anstrenger seg mer enn vanlig for å overvinne tristheten og mestre tegnene: «Den melankolske triumferer over tungsinnet i atskillelsen fra det elskede objektet, ved en utrolig anstrengelse for å kunne mestre tegnene, og dermed få dem til å stemme overens med de primære, uenevnelige og traumatiske opplevelsene» (Ibid. s.75). Dermed kan den deprimerte gjennom kunsten mestre sin melankoli; kunstverket representerer frigjøringen fra melankolien, tristessen eller depresjonen. Den litterære skrivingen blir også veien ut av melankoli og ME for Kjersti.

### Nødvendigheten av å skrive (sitt liv)

Midt i tjuetårene har Kjersti Annesdatter altså mistet sin trygge forankring, kjærlighetsdrømmen og framtidsplanene. «Jeg er ikke et menneske, og jeg er ikke Kjersti. Jeg tror at det å bli Kjersti henger sammen med det å bli forfatter, jeg kan ikke skjønne hvordan ellers jeg kan bli Kjersti [...] Hvis jeg blir en bok, blir jeg også et menneske» (s. 84). Denne sammenhengen og selvforståelsen gjentar hun flere ganger, og ordene fungerer som et mantra gjennom hele sykdomshistorien. Logikken holder ikke, men utsagnet virker nesten som en tvangstanke på henne. Hun *må* skrive og få gitt ut for å komme seg ut av montsterforestillingen og bli et menneske. Uansett tid, sted og omstendighet, hadde hun måttet uttrykke seg. «Hvis mannen min og jeg hadde vært steinaldermennesker, ville jeg vært ute og hugget historier i fjellet, mens han satt hjemme i hulen sin og vugget det dødfødte spebarnet vårt i armene sine» (s. 480).



Den lille hvite laptopen hun bestiller på nettet, omtaler hun som «matboksen», og tenker at i den ligger hennes første bok (s. 76). Mac-en skal altså gi henne næring og energi for så å bekrefte at hun er et menneske. Den samme funksjonen har navnet hennes. Det første hun skriver er da også «kjerstikjerstikjerstikjersti» (Ibid.). Nå slipper hun for alltid å spørre om lov til å låne datamaskinen til kjæresten. Hun sletter mailadressen hun har delt med han, får sin egen, og bestemmer seg for aldri å ta en annens etternavn, bare ha sitt eget (s. 84). Det er som en ubevisst parallell eller et svar til Virginia Woolfs oppfordring til kvinner om å få *et eget rom*. Men ennå har ikke Kjersti lest Woolf eller andre feminister som blir viktige for henne senere. Hun flytter fokuset til ord og setninger, skrivingen blir også trøst og fungerer som det nødvendige arbeidet Kjersti trenger når hun har sett at bare hvile ikke hjelper, og at «man nemlig blir koko av å være syk» (s. 117).

Kjersti vet at karrieren som kunstner vil bli lang og krevende, men er beredt på å ofre mye. Romanen hun skriver på er inspirert av folk hun hadde møtt, følelser hun selv har hatt, og bygd rundt det hun kan mest om: matematikk, koder, ordspill og sitater. Hennes Mathea Martinsen strør om seg med begravelsesformularer, dødsannonser og nekrologer: «Sorgen er tung, savnet er stort, men takken er enda større» (Skomsvold 2009, s. 18), eller «Et strevsomt liv har ebbet ut, en flittig hånd er dovnet, din arbeidsdag har nu tatt slutt, ditt gode hjerte sovnet» (Ibid, s. 47). Døden er nærværende, som en trussel og kanskje trøst. Humoren er svart, men også søt og overraskende midt i det elendige. Karakterene er fiktive, men har samtidig klare trekk fra Kjersti og hennes nærmeste. Forfatteren får en frihet i det å kunne fremstille seg selv som en 90-åring og kjæresten som en hensynsløs og firkantet ektemann. Skomsvold holder distansen til karakterene i fiksjonen, men Kjersti blir svært fornærmet når en møteleder i en litterær salong etter utgivelsen omtaler Mathea som «ei gammel kjerring» (s. 428).

Når Kjersti starter sitt andre store skriveprosjekt før hjerteboka er ferdig, er det enda mer krevende. Nå skal hun nemlig skrive sitt liv, sin egen selvframstilling med autentiske navn, faktiske datoer og konkrete hendelser fra virkeligheten. Hun begynner på Skrivekunstakademiet i Bergen, men er fortsatt syk og deprimert, og omtaler seg selv i 3. person: «Hun er stygg [...] og syns også det er for sterkt å se seg selv i speil, eller å tenke på seg selv som et `jeg`, eller tenke på seg selv i det hele tatt, og kanskje er det derfor hun begynner å skrive på denne selvbiografiske boka» (s. 285). Den kaller hun «helgrim-boka», kallenavnet faren ga henne før hun var født (s. 285). Helgrim, helt grim, helt stygg, er også navnet til den negativt beskrevne naboen som Kjersti «deler dusj og do og misdannelser og

utdannelser med» på internatet på Nansenskolen. «Det bor en ung jente på naborommet mitt her, akkurat som jeg var den unge jenta med ME på gamlehjemmet før i tiden. Jeg *kaller henne Helgrim*» (s. 208, min utheving). Det var Kjersti selv som var den unge jenta på «Gamlehjemmet», og mye tilsier at Helgrim på «Menneskeskolen» ikke er et reelt menneske, men et speilbilde eller en dublering av Kjersti selv, et indre monster, som ikke har noen annen funksjon enn å holde den tilfrisknende Kjersti nede: «`Husk at du har ME`», sier Helgrim, før vi tar opp diskusjonen i sin alminnelighet, og om hennes liv i særdeleshet» (s. 212). Fokuset er altså sykdom når Helgrim er med. Når Kjersti kjenner at hun blir bedre, kan gire om og glede seg over skriving og samvær med de andre, føler hun at hun svikter Helgrim: «Utenfor står Helgrim og ser på meg, som om jeg har sveket henne» (s. 235).

Senere minnes Kjersti skoleåret på Lillehammer som året med alle speilene da hun ikke var pen nok (s. 224). Hun er ekstremt opptatt av sitt eget utseende, og ser seg i speil overalt, selv om hun hater det.<sup>17</sup> Selvbiografien er for den franske filosofen George Gusdorf «speilet der individet speiler sitt eget bilde». I et slikt speil faller «speilet» og «selvbildet» sammen. Speilbildet er verken drøm eller virkelighet, men begge deler (Bentstock 2002, s. 68). Opptegnelsen av eget liv kan også ses på som et speil som holdes oppe eller forstås som en måte å få bekreftelse på egen eksistens, liv og verdi som menneske.

Det er en lang tradisjon den unge forfatteren går inn i når hun nå har bestemt seg for å skrive sitt liv. Mange tidligere og samtidige forfattere blir Kjerstis tydelige inspirasjonskilder når hun bestemmer seg for å «ta med alt» og bli et «ærlighetsmonster». «Før tenkte jeg at [skrivningen] var selvopptatt og egoistisk, det tenker jeg fremdeles, men det er også det motsatte» (s. 551). Selvfremstilling byr kanskje på enda mer ambivalens. Gjennom hele skriveprosessen kommer denne tvilen på om det hun gjør er forsvarlig, tilbake. Hun er redd for å ha brukt for sterke ord: «monster», «anoreksi», «gal», «gal», «gal», «hate», «stygg» (s. 496), og plager seg selv med å spekulere på om det hun har skrevet er «altfor personlig og pinlig selvutleverende» (s. 540). «Sjelen min går jo med åpen buksesmekk» (s. 542). Samtidig vet hun med seg selv at hun *må* være «unfiltred» for å kunne fortelle det som er viktig (Ibid.).

---

<sup>17</sup> «Lik en Alice i Smerteland, kan ikke den depressive utstå speil» (Kristeva 1994, s. 81)

## Litterær oppvåkning og forbilder

Kjersti kommer fra en lesende familie, og hun har allerede som barn mange kulturelle referanser. Faren gråt da han leste *Brødrene Løvehjerte*, og Kjersti ble dypt grepet da hun leste bøkene om det lille rådyret og om lille Kjersti som ble ertet av de andre barna fordi hun gikk med bandasje. «Kjerstiboka» tar mora fram igjen og leser i høyt for den voksne datteren mens de er på hytta og Kjersti er syk. «Jeg vet ikke hvorfor mamma har valgt den boka, men det er vel kanskje sånt mødre vet, hva som hjelper» (s. 69). Under moras høytlesning går det opp to ting for Kjersti; Ettersom det finnes en bok med navnet hennes, må det bety at hun selv er et menneske, og samtidig at hun en gang skal skrive en bok med navnet sitt på.

De litterære preferansene forandrer seg ettersom hun «lærer seg lesekunsten» gjennom møter med de store klassikerne og mer moderne samtidsprosa. Mens hun ennå er sammen med Erik, hører hun en lydbok av Erlend Loe. Hun liker den enkle stilen, og tenker at den må hun da klare å kopiere (s. 33). Både i debutromanen og i *Monstermenneske* ser vi at Skomsvold benytter en lignende skrivemåte, gjennom korte setninger, et naivt blikk, overraskende ordvalg og forløsende humor. Listene som både Mathea og Kjersti skriver, kan også være inspirert av Loes gjennombruddsroman *Naiv. Super*. Jeg-fortellerne til både Loe og Skomsvold håper også i det lengste at det vil gå bra til slutt. «Jeg ønsket meg så veldig en lykkelig slutt» (s. 558). Ganske barnlig og naivt er det også når Kjersti omtaler Hanne som sin «hjertevenninne» (s. 13), og teksten om Mathea Martinsen som utvikler seg i «hjerteboka» (s. 67). «Jeg orker ikke være noe annet enn naiv», sier hun til seg selv (s. 266), men denne naiviteten er nok påtatt. I et direkte spørsmål til Hilde innrømmer Kjersti: «Nettopp dette har jeg lurt på [...] om det går an å være naiv når man vet det selv?» (s. 311). Under det søte, uskyldige «jentete», finnes et logisk intelligent vesen som er «stygt» og gjennomskuer andre og seg selv. Kan det være fordi hun oppfatter dette som en del av monsteret at hun forsøker å skjule denne siden av seg selv?

Den skrivende Kjersti blir også påvirket av tekster hun egentlig ikke liker. Tegneserien *Pondus* synes hun er «anstrengt morsomt og ekkelt», men da hun litt etterpå leser det hun selv har skrevet i hytteboka, oppdager hun at «alt har fått en tone av Pondus over seg, alt er like krampaktig som Pondus», og hun gremmes over hvilken «fæl person» hun er blitt (s. 116). Kjersti maler da også fram noen overdrevne og groteske bilder for å takle det trasige hverdagen rundt seg. På bassengtrening på «Gamlehjemmet ser hun seg selv utenfra: «Jeg lå med noen enorme skumgummifigurer under nakken og knærne mens Ruth skvulpet rundt meg, trakk meg gjennom klorvannet og urinen fra de gamle» (s. 22). Hun ringer en

hårspesialist for en «mirakelkur mot begynnende skallethet», og spesialisten «kan fastslå at jeg har talg og sopp i hodebunnen, som om jeg ikke er fæl nok fra før» (s. 119).

Medmennesker blir også røft beskrevet, men samtidig med varme bak den beske humoren: «Damen som dør i naborommet [...] som surklehoster og stønner, tømmer de siste restene av liv og lidelseslyder inn i øret mitt» (s. 9).

Mens tida går og våren blomstrer utenfor det isolerte sykdomsleiet til Kjersti, får hun i det minste lest og tenkt mye. Samtidig med at hun begynner å skrive på hjerteboka, leser hun Saabye Christensen, og lar seg begeistre av *Alkymisten* av Paulo Coelho. Den umodne leseren identifiserer seg sterkt med hovedpersoner og forfattere, men gjennom stadig mer krevende litteratur og annen kunst, utvikler også Kjersti sitt følelsesregister og refleksjonsnivå. Hun trekkes fortsatt mot det mørke og tragiske. På Nasjonalmuseet er hun den gamle, trette dama som sitter på den enkle senga med pilleglasset foran seg på det store sosialrealistiske maleriet «Trygd» av Odd Nerdrum. Modiglianos triste kvinnehode på den lange tynne skjeve halsen er også henne, Frida Kahlos smertefulle skjebne likeså. I Munchs «*Livets dans*» er det «bedrøvelsen selv i svart kjole» hun identifiserer seg med «[J]eg gikk rett fra hvitt til svart» (s. 129). Fra å være ung og uskyldig, tenker hun at hun er blitt gammel og ferdig over natta, og altså har hoppet over stadiet der den modne, aktive, voksne kvinnen folder seg ut i rød seksualitet og glede. Det gjør henne enda mer nedfor. Hun lytter til triste kjærlighetssanger av Leonard Cohen (s.199) og ser von Triers dommedagsfilm *Melancholia* på kino (s. 202). Hun liker Leo Tolstojs *Anna Karenina*, selv om kjærlighetshistorien minner henne om at hun selv ikke har noe kjærlighetsliv (s.157). På hytta leser Kjersti *Vredens druer* av John Steinbeck. Boka får henne til å ønske seg det samme sinnet og gløden for sosialisme og samfunnsengasjement. Hun vet det er viktig å bry seg om noe som er større enn seg selv, men foreløpig klarer hun ikke det.

Da Erik er på besøk for første gang et år etter bruddet, minner han henne om «mannen til Sylvia Plath, «og det er vel ingen tvil om at mannen ikke var helt bra for Sylvia» (s. 157). Men i stedet for å bli «inspirert» til selvmordsforsøk, plukker Kjersti ned ord fra Plath som styrker: «*Det jeg frykter, skaper jeg*» (s. 167). Det Kjersti frykter mest er at hun ikke blir forfatter, dermed ikke menneske og dermed aldri vil finne kjærligheten. For å bekjempe denne frykten, konstruerer hun ME-monsteret, som hun vet hun må bekjempe, og finner ut at hun bare kan gjøre gjennom å skrive en bok. Dermed dukker en ny frykt opp: Hva om hun ikke lykkes? Hun er inne i en leseraptus, og søker støtte i de store forbildene hun både elsker og frykter. Hun «lever i en fantasiverden, [hun] er selv er blitt en Don Quijote, ridder av den

bedrøvelige skikkelse, en drømmer med manglende virkelighetssans» (s. 412). Hun har også innbilte samtaler med Ernest Hemingway og Harold Pinter, og er senere både James Joyce og Franz Kafka.

«Skriften er forelsket, mens fantasien er melankolsk», hevder Julia Kristeva. Fantasien prøver å reparere, finne erstatninger for det tapte. Dersom språket ikke næres av fantasiens affektmateriale, blir det flatt, tomt og meningsløst. Men dersom fantasien tar overhånd, blir språket irrelevant. Den som lever fullt og helt i sin fantasi, tror hun ikke trenger noen andre» (Kristeva 2002, s. 200). I perioder ser det ut som om fantasien tar over for realitetssansen for Kjersti også.

Det er blitt kveld, fremdeles fredag, jeg er helt alene på lesesalen, og så kommer Marcel Proust til meg og blir meg, eller jeg blir Proust, og hvis dette er en sovesal gjør det ikke noe om jeg aldri våkner, og det samme gjelder hvis jeg er død. Jeg har muligheten til å forelske meg i bøker, det skjer akkurat nå, og det er en veldig spesiell ting når det skjer (s. 448).

Som da Marcel Proust tilbragte dagene i senga og tenkte seg tilbake til den tapte tid, har også Kjersti opplevd at tida gikk veldig langsomt. Uten andre daglige gjøremål enn å hvile og telle skritt, dvelte også hennes betraktninger ved detaljer, mens tankene fløy over i erindringer. Både tid og personlighet fløt. Fra Proust får hun en ny og utvidet forståelse av hvor relativ tid kan være.

Proust skriver om de stillestående øyeblikkene, det er her han tar innover seg lidelsen ved å være, det er her hans lengsel etter å bli språk kommer til syne. Å tømme språket er å finne de mest beskrivende, de vakreste, metaforene, og fordi Proust alltid får meg til stanse opp ved stadig å sammenligne det han ser med noe annet, fordi han tvinger frem en tålmodighet i lesingen, illustrerer han en stillstand, og det er på denne måten han får det til å virke som at tiden går langsommere (s. 512).

Kjersti uttrykker seg vakkert og innsiktsfullt om den vanskelige teksten, men lykkes ikke å skrive noen akademisk oppgave om forfatteren som betyr så mye for henne. Til det har hun for mange følelser. «Du skal ikke skrive om det du *føler* i en universitetsoppgave», sier professoren (s. 510, min utheving). Vi syns vi aner et spark til academia her, og en gjenklang av Virginia Woolf, som på 1920-tallet lot seg provosere av hvordan mannlige professorer bortforklarer urettferdigheten i det britiske universitetssystemet og som ikke forstår den kvinnelige skriften (Woolf 1976, s. 68)

I sin litterære dannelselse får studenten likevel mye ut av lesingen av *På sporet av den tapte tid*, og i tekstskapingen framover blir hun mer og mer bevisst litterære bilder. Hun er særlig oppslukt av metaforene til Proust, og «klarar ikke se et kirkespir uten å tenke på

fingernegler, og noen ganger motsatt» (s. 509). Skrivningen hennes blir mer og mer intertekstuell, flere bilder og uttrykksmåter kjenner vi igjen fra andre kunstverk. Kjersti innrømmer også at hun stjeler fra andre, at hun har «slenget rundt seg» med sitater og bilder, uten alltid å oppgi hvor de kommer fra. «Som en tyv putter jeg dem i ryggsekken min, gjemmer dem inni helgrimboka» (s. 540). Hilde sier dessuten at det kan hun gjøre, og har vist hvordan store originale kunstnere alltid har gjort det (blant andre «yndlingsforfatteren» deres, Ferdinand Céline). Det skal senere også vise seg at Hilde stjeler en scene fra Kjersti. «Jeg leser min egen tekst [...] om en gutt som tisser navnet til jenta han er forelska i, i snøen. Hilde kommer til å stjele denne historien fra meg» (s. 230).

Virginia Woolf blir etter hvert et av Kjerstis store forbilder. Den britiske forfatteren likte ikke grenseoppganger verken for skriften eller i livet, og overskred derfor bevisst grensene, som også omfattet stengsler mellom kjønnsroller. Woolf forsøkte å skille mellom hverdagslivets være og ikke-være, og lette etter en metode for å inkludere i livet det som utelukkes i fiksjonen: alt som danner bakgrunn for sansning og handlinger. Dette medførte et behov for å skape en rekke metaforer som kunne billedliggjøre forholdet mellom nåtid og fortid, sansing og handling, det å skrive og det å leve. Woolf ville bygge en plattform å stå på i nåtid og la de to personene *jeg nå* og *jeg da* bli framstilt som kontraster, i alle fall ikke forente (Bentstock 2002).

*Kjersti da* og *Kjersti nå* er også ulike i de forskjellige fasene vi møter henne i *Monstermenneske*. Tenker vi oss at Hilde og Helgrim er versjoner av Kjersti, kan vi også oppfatte henne som uforent. En fordobling av jeget kan være en alternativ strategi for fortrenning. Kristeva uttrykker det som at «den melankolske plasserer den tapte Tingen eller Objektet i seg selv, og identifiserer seg med [...] dens negative krefter». Det innebærer en «rekke motsetningsfylte identifikasjoner som imaginasjonsarbeidet forsøker å forene: tyrannisk dommer og offer, utilgjengelig ideal eller uheldelig sykdom». Figurene følger etter hverandre, møter hverandre, pleier eller avviser hverandre» (Kristeva 1994, s. 154). Som vi skal se senere, kan Skomsvold ha gitt Hilde rollen som både bøddel og offer.

For Virginia Woolf kunne forskyvninger av hendelser fungere som splittelser og eller fordoblinger av selvet av «kunstneriske hensyn» (s. 75). Faktiske hendelser i erindringene trenger ikke være de sanneste eller de viktigste. Woolf brukte dagboka til å reflektere over skriveprosesser, og hun viser sinne over den urettferdigheten kvinnene i det viktorianske samfunnet møtte. Kjersti lever seg inn i tankegangen til Woolf, og vil bake inn alle de nye

ideene i helgrimboka. Woolf oppfordret den «frisatte» kvinnen som etter første verdenskrig i Europa og USA endelig hadde fått mulighet til å skrive og utfolde seg, til ikke å glemme de døde poetene som aldri fikk anledning til å utgi ett ord (Woolf 1976). Det er slett ikke utenkelig at Kjersti mener hun følger dette programmet når hun «befolker» romanen sin med oppgitte og ikke-oppgitte sitat og referanser til kunstnere og kunstportrett før henne.

Som student på litteraturvitenskap på Blindern, blir Kjersti helt oppslukt av de nye lesemåtene hun introduseres for. Det kjennes som en åpenbaring; «det var som om jeg forstod hele universet, og følelsene var akkurat der de skulle være» (s. 510). Også den nye teoretiske kunnskapen kobler hun direkte til hvordan hun selv har det. «Det skjer noe i hjernen min, det er nesten så jeg kan kjenne det fysisk» (s. 445).

Jeg har en fest inni meg da jeg leser *Forfatterens død* av Roland Barthes. Han sier at skriften ødelegger enhver stemme, ethvert opphav, subjektet forsvinner, all identitet mistes, først og fremst selve den skrivende kropps identitet. Forfatteren trer inn i sin egen død, og skriften begynner. Saft sus, jeg er fri! (s. 446).

Kjersti er som forelsket i det hun leser og hører, og hun blander det «høye» fra den akademiske diskursen med sine egne «lave» følelsesutbrudd. Gjennom denne samklangen blir hun på fornavn med den franske litteraturfilosofen (og andre guruer): «Roland sier at min hånd ikke er for langsam for min tale eller lidenskap» (s. 447). Hun finner nye og mer akademiske læresetninger, som ser ut til å ta over for hennes gamle selvhjelpsfraser. Nå er det livet og diktningen alt dreier seg om.

Mitt verk er mitt nederlag (som Baudelaire), min galskap (som van Gogh) eller min last (som Tsjajkovskij), for jeg som forfatter er ikke den som har sett eller følt, ikke engang hun som skriver, jeg er hun som VIL SKRIVE (s. 446).

Studenten finner også støtte for å gå uredde videre med den selvbiografiske helgrimboka si gjennom pensumlitteraturen. «Tolstoj skrev i dagboka si at hvis livet forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert, og Sjklovskij sier at på denne måten går livet tapt og blir til intet» (Ibid). Victor Sjklovskijs teori om at kunstnerens oppgave er å avautomatisere innlærte oppfatninger for å åpne for rikere og sterkere inntrykk, passer Kjerstis åpne og litt skeive blikk utmerket. Det føles som om «alt er tegn fra universet som må med i helgrimboka» (s. 449).

Jeg vil også underliggjøre, jeg skal beskrive ting som om jeg ser det for første gang, for det er dette Sjklovskij kaller underliggjøring, og jeg kan trekke det enda lenger enn hva Tolstoj gjør, jeg kan bruke fysikk for å forklare alt jeg ikke forstår (s. 448).

I Jean Paul Sartres filosofiske *Eksistensialisme er humanisme* leser Kjersti at «Når vi sier at mennesket velger seg selv, mener vi at enhver av oss velger seg selv; men i det ligger også at idet individet velger seg selv, velger det alle mennesker» (s. 482). Inspirert av denne åpenheten mot andre, tenker hun seg inn i livet til operasangeren som mister stemmen i en brann, og som «etter dette aldri mer bare vil være en person, aldri ha hjertet sitt og hele sitt liv bundet til én kvinne og lide så mye». Hun «befolker leiligheten [sin] med triste kvinner og døde kvinner og skjeletter» (s. 408), og «prøver kvinneroller etter tur, blir prostituert, revolusjonær og helgen (s. 483). Hun fantaserer seg inn i rollen som «Kjersti Edith Södergran Skomsvold (s. 456), er Ragnhild Jølsen (s. 409), lager fiktive portrettintervju med seg selv i internasjonal presse «The Love Song of Kjersti Skomsvold», skriver lange utgreiinger om «hva T.S. Eliot krever av henne», og «tenker på Brodskys insistering på dikterens forpliktelse overfor eget liv». Hun forestiller seg selv på lik linje med forfattere før henne, og kan dermed gå i dialog med dem. Dette kunne ha fått oss til å tro at Kjersti er i ferd med å utvikle høye tanker om eget genialitet. Kanskje er det nettopp det hun gjør, men samtidig nærmest opphøyer hun foreleserne sin og fantaserer seg en framtid sammen med en av dem. «Jeg vil bli smittet av foreleserens skjønnhet og intelligens, jeg begynner å forestille meg hvordan vi kan tilbringe somre sammen [...]» (s. 447).

Som i alt hun gjør ellers, har hun høye ambisjoner med skrivingen. Hun gir alt, vil ha med alt, og drømmer at hun selv får Nobelprisen sammen med Hilde (s. 440). Tidligere har også Kjersti selv tenkt at det er «noe umulig og monstrøst ved alltid å skulle være én og den samme» (s. 482). Dette kan igjen leses som en støtte til tolkningen av at undergangspersonene eller monstrene Helgrim og Hilde W. er dubleringer eller dobbeltgjengere av Kjersti selv.

### Hilde W.

Kjersti er syk og uten selvtillit da hun blir presentert for Hilde W. første gang på «Menneskeskolen» av Stig Sæterbakken. Hilde er eldre, hun har gitt ut bøker og samlinger i flere sjangrer,<sup>18</sup> er en erfaren skriveleder med et tøft image som først skremmer, men som fort viser interesse og omsorg for Kjersti. I denne perioden trenger Kjersti en læremester, mentor eller sensei. Hun får tips om hvilke bøker hun bør lese og råd om hvordan hun kan skrive bedre. Det er også Hilde som påpeker at Kjersti er treg. «Nå. Må. Du. Ta. Deg. Sammen.» (s.

---

<sup>18</sup> Ifølge Sæterbakken i romanen har Hilde selv påstått at «det først var med overgangsalderen [...], da hun sluttet å være kvinne i biologisk forstand, at hun virkelig ble forfatter» (Skomsvold 2012, s. 221)



318), og «Det. Er. Hjemmelekse», sier Hilde autoritært (s. 367). Slik irettesetting kan rive ned Kjerstis selvfølelse. Hun mister nærmest ordene når Hilde også kritiserer henne for at språket til Mathea i hjerteboka ikke er troverdig. «Dette var siste gang jeg leste, sier Hilde. Nå leser jeg ikke igjen. `Men`, sier Kjersti». (s. 312). Hilde påstår også at hun «er satt ut av avsky» fordi Mathea forestiller seg en brystvorte. Reaksjonen er irrasjonell, men det får Kjersti til å kjenne seg «som en veldig ekkel person og føler seg skamfull i lang tid etter» (s. 337). Når Kjersti prøver å skildre en scene i debutromanen der det gamle ekteparet i romanen har «hemningsløs seksuell omgang», reagerer Hilde W. med å si at det ødela Mathea fullstendig. Kjersti blir fra seg av skam. «Jeg kjenner det brenne i ansiktet, og fordi jeg skjønner at hun ser hvor flau jeg er, brenner det desto mer. Det er som om jeg må holde pusten i frykt for å ta fyr» (s. 273). Uttrykket blir tatt bort fra boka.<sup>19</sup> Likevel vokser vennskapet seg tettere, til et nesten altopplukkende avhengighetsforhold.

I motsetning til de fleste andre personene Skomsvold skriver inn i romanen, oppgis ikke etternavnet til Hilde, og vi finner ingen direkte kobling til tekstene hun ifølge Kjersti skal ha skrevet. Hvem er så denne Hilde W? Hun går med frakk, skjuler øynene bak en lang pannelugg og en sky av sigarettøyk, drikker whisky og banner. Akkurat det Kjersti som barn hadde lovet seg selv at hun aldri skulle gjøre når hun ble stor (s. 25). Hele relasjonen mellom Hilde og Kjersti underliggjøres. De diskuterer litteratur, leser og kritiserer hverandres manus, betror seg gjennom et kodet språk i lange utmattende nattesamtaler hvor de stadig trøster, sårer og fornærmer hverandre. Min første innskytelse var at forholdet mellom de Kjersti og Hilde W kunne leses som en parallell til forholdet mellom hovedpersonen Solveig og den eldre kollegaet Hilde i Hanne Ørstaviks *Uke 43*. Også i denne romanen fra 2002 utvikler et faglig vennskskapsforhold med seksuelle undertoner seg i negativ retning.

Skomsvolds Hilde W. bor på Rena, og er gift med en matematikkprofessor. Denne ektefellen møter vi bare én gang i romanen, og da tør ikke Kjersti gå bort å hilse på henne, men «skulle ønske [hun] var professor i matematikk» (s. 252). På en annen litterær aften røper Hilde sine sterke følelser for Kjersti fra scenen. «Det er ikke fordi jeg synes hun er flink til å skrive at jeg vil hun skal komme inn, men fordi» (s. 315). De to er tiltrukket av hverandre på flere plan, men etter hvert går det opp for Kjersti at Hilde har en stadig mer uheldig innvirkning på henne.

---

<sup>19</sup> Mathea og Epsilon ligger i køyesenger, og ser ut til å hatt et rent platonisk forhold nesten gjennom hele ekteskapet

Flere hint og opplysninger får oss til å tenke at denne gåtefulle kunstneren kan være en forkledd Stig Sæterbakken, som vi vet var ansatt som skriveleer på Nansens skolen i perioden Skomsvold var elev. Kjersti blir satt til å intervju læreren sin (Hilde) om den mørke kjærlighetsromanen hun jobber med og som blir fortalt i feil rekkefølge. I virkeligheten gjorde Skomsvold et lignende intervju med sin skriveleer, Stig Sæterbakken, i forbindelse med utgivelsen av hans dystre roman *Ikke forlat meg* i 2009. Også i denne boka kommer slutten først, før vi deretter kan lese oss tilbake i en ung manns destruktive kjærlighetsliv. Hilde tillegges også mange av de samme holdningene som Sæterbakken har uttalt (f.eks. at det er helt greit å «stjele» fra tekster av andre forfattere). At Sæterbakken tok sitt eget liv mens Skomsvold jobbet med innspurten av *Monstermenneske*, kan jo ha ført til at hun eventuelt ønsket å anonymisere og beskytte vennen og familien hans. Jeg vil imidlertid ikke føre slike spekulasjoner videre her, og finner hypotesen om at Hilde er en fordobling av Kjersti selv som like interessant.

Når Hilde underviser på Nansens skolen, leier hun et loft. Skal Hilde representere den moderne «madwoman in the attic»? Er hun den mørke siden av Kjersti som er full av drifter og begjær, men som hun ikke tør slippe ut? Flere ganger uttrykker Kjersti en følelse av splittethet. «Hun er to forskjellige mennesker. Hun er ett menneske på skolen og et annet når hun er hjemme» (s. 329). Andre steder får vi mer direkte inntrykk av at Hilde er den konkrete dubleringen av henne. Kjersti ligger søvnløs etter en lang kveld med Hilde: «Nå vet jeg hva galskap er: Det å oppdage en ny person, og så er denne personen en selv. Eller er det en forelskelse? Men i meg selv?» (s. 275). En annen gang «leter [Kjersti] etter Hilde i speilet, eller seg selv, men det er bare angst som ser på henne, fra et sted langt der inne» (s. 315). Det er som om hun innser eller innrømmer at hun har skapt seg et objekt utenfor seg selv for den smertefulle angsten eller galskapen hun har i seg selv.

I sorgen over at foreldrene skal skilles, skriver Kjersti en marerittaktig scene om «H» og «K» i en hulkende kamp med saks som ender med at saksa blir kasta hardt i veggen, og «K» blir stående som om hun «hang som i en snor fra taket, skuldrene fremover, bøyde knær.» (s. 299). Når teksten blir lest opp høyt og kommentert på Skrivekunstakademiet som en melodramatisk selvmordstekst, klarer ikke Kjersti selv å redegjøre for hva hun har tenkt, og prøver å bortforklare det mest skremmende med at hun mente at det var en termos og ikke en saks, de to kvinnene på badet hadde mellom seg. Senere, når hun reflekterer over episoden, overbeviser hun seg selv om at det er bra at hun er i stand til å bruke det mørkeste inni seg til å skape noe morsomt. Den samme egenskapen har Hilde, som også forteller en historie om

seg selv som en vits alle ler av, bortsett fra Kjersti, som sier «Jeg er glad for at du ikke gjorde det». (s. 324). Var det bare Kjersti som skjønnte at Hilde hadde vurdert å ta sitt eget liv? Betyr dette igjen at Kjersti likevel selv hadde vurdert selvmordet som en mulig utvei?

Når Kjersti eller Hilde har det ille, eller kjenner på seg at den andre har det fælt, ringer de til hverandre, selv om begge vet at samtalene kan være temmelig opprivende og vare hele natta. Om denne «hjelpetelefonen» som Kjersti tyr til når hun ikke får sove, er en reell linje til Hilde, eller om hun bare har fiktive samtaler med seg selv, blir vi aldri helt kloke på. «Jeg ringer hjelpetelefonen igjen, det er som om hjertet har tenkt å hoppe ut av munnen på meg. I flere timer snakker jeg med Hilde *inni meg*. Til slutt er det bare navnet igjen». (s. 479, min utheving). Klisjeene tar over mellom dem når de blir usikre. Kjersti sier rett ut at Hilde ikke er «en dans på roser» å forholde seg til (s. 310). Senere påstår hun at «[hun] skjelver som et aspeløv» når hun tar telefonen for å snakke med Hilde (s. 478). I vanskeligere perioder ser vi at det abrupte språket hun har i de verste sykeperiodene også kommer tilbake.

*Det går fint, helt helt sikkert.*

«Det blir fint. Du er fin. Og du kommer til å skrive mye fint. Og rart. Du rare. Men.»

*Ingen men.*

«Men»

*Nei! Nei! Nei!*

«Men. Men. Men.» (s. 311)

I denne samtalen om hjerteboka, er det vanskelig å se om det er Hilde eller Kjersti som trøster og hvem av dem som holder tilbake med det sterkt tvilende «men». Like etter ser det ut til at det er Hilde som har kontrollen.

«Men», sier Kjersti.

Hilde bare fortsetter med alt som ikke er bra.

«Men», sier Kjersti.

Hilde bare fortsetter.

«Men», sier Kjersti, stammer uten ord. (s. 312)

Eller er det bare Kjersti som sensurerer seg selv? Senere går det klarere fram at maktforholdet er snudd. Nå er det Kjersti som snakker strengt til Hilde med de samme ettords-setningene som Hilde irettesatte Kjersti med tidligere: «Du. Bestemmer. Ikke. Over. Meg.» (s. 390).

Kjersti er ingen «novise» lenger, som Hilde har kalt henne og behandlet henne som. Hun kan etter hvert like mye som Hilde om litteratur, hun vil gjøre seg opp egne meninger om det hun leser og har fått antatt manuset til debutroman. Det kan virke som om Hilde er misunnelig på Kjersti for skrivingen hennes. Forlagsredaktøren tror i alle fall at Hilde skulle ønske det var hun som hadde skrevet boka som bearbejdes for utgivelse (s. 337). Kjersti

innrømmer også at «jeg begynner å grue meg til jeg blir flinkere enn Hilde til å skrive, lurert på hvordan hun vil takle det» (s. 384). Kjersti stoler mer på egne løsninger og formuleringer, men har fortsatt tungt for å si imot Hilde, som spiller martyrollen ved å påpeke at Kjersti trosser henne for å frigjøre seg fra hennes «klamme grep» (s. 338). Kanskje har Hilde rett. Kjersti vet nok at hun må vekk. Hun føler seg miserabel, som om hun ikke finnes, [...] men så «bestemmer hun seg for at det i stedet er Hilde som ikke finnes». Hun tørker tårene og synger at Kjersti er fri! «Hodet er fullt av skriving, Hilde er borte, det er plass til henne selv der oppe» (s. 349). Også leserne puster lettet ut med Kjersti som tilsynelatende har kastet en byrde av seg, men like etterpå møtes de to likevel igjen. Det er vanskelig å slippe elsk-hat-forholdet.

Erik forlot meg fordi jeg var syk, men det er ikke fordi Hilde er syk at jeg må forlate henne, det er fordi jeg ikke er sterk nok for dette, jeg må få beinet mitt opp av det mørke hullet, biller og mark som krabber rundt i den råtne jorda, de har for lengst begynt å spise seg oppover mot hjertet mitt, hjernen min (s. 478-479).

Her blir Hilde fremstilt som et monster, eller en vampyr som suger energien ut av Kjersti, som på sin side sliter med store kvaler og dårlig samvittighet. Spørsmålet er bare om Hilde skal tolkes som en reell person eller om hun finnes i Kjersti selv.

Hilde forstår ikke hva som skjer siden Kjersti selv ikke forstår det, [...] og kanskje forsøker Kjersti etter beste evne å forstå noe, noe om Hilde, som om Kjersti er Hilde, som om fremtiden like gjerne kunne være akkurat nå. Men hun tar feil, jeg vet at Kjersti tar feil, det vil være hun som er borte idet Hilde nesten rører ved henne, det vil være Kjersti som stikker fingeren sin dypt inn i et åpent sår i kroppen til Hilde, hun er Thomas tvileren, hun må se om frelseren lever (s. 359).

Hvem av dem er det som må ha bevis for at den andre virkelig eksisterer? Roller, identiteter, tidsperspektiv, tro og tvil, liv og litteratur flyter over i hverandre. Dersom Kjersti og Hilde er samme person, er det kampen om hvilken side av henne som skal seire, som utspilles; mennesket Kjersti Annesdatter eller monsteret Hilde W. Dersom Hilde derimot skal representere en autentisk person, er det sorgen over det tapte kjærlighetsobjektet som er motivet her. Avskjeden er uansett smertefull, men nødvendig. Forholdet er for destruktivt. «Kjersti stikker seg i ansiktet med nåler, og Hilde stikker sylskarpe ord i hjertet hennes» (s. 316). De to siste gangene Kjersti ser Hilde, tvinger hun seg til ikke å gå bort, selv om hun ser at Hilde er blitt gammel og sliten.

Jeg vil løpe bort og gi henne en klem, gråten sitter fast i halsen. Så løsner gråten, og jeg hater henne for å ha røvet til seg hjertet mitt, jeg hater henne fordi hun er så glad i meg, og så er jeg slem mot henne. Jeg hater henne fordi jeg er redd for at hun tror at jeg hater henne, fordi jeg er

nødt til å hate henne, hjertet mitt tåler ikke å miste noen som jeg elsker så høyt som jeg elsker henne. Jeg hater henne fordi hun er syk, og fordi jeg er syk, og fordi vi ikke kan være sammen uten å smitte hverandre (s. 577).

Både innholdsmessig og språklig kan denne og andre passasjer minne om Sæterbakken. Særlig de mange anaforene, selvmotsigelsene og de sterke negative følelsene som dominerer, ligner Sæterbakkens stil. Så selv om ikke Hilde W. direkte skal representere Stig Sæterbakken, kan vi kanskje lese inn en slags hyllest og kjærlighetserklæring til hennes skriveleder på Lillehammer.

### Kvinner og galskap, latter, hysteri og sinne

Som del av pensum på litteraturvitenskap på Blindern leser Kjersti feministisk litteraturteori og reflekterer over tradisjon og praksis når det gjelder handlingsrommet til kunstnere av ulikt kjønn.

Kanskje har mannlige forfattere identifisert pennen med det mannlige kjønnsorganet, mens tidligere tiders forfatterinner ble tvunget til å skjule sitt raseri og kanskje de også var «redde for pennen». Men det fortrenge raseriet lar seg gjenfinne. Det finnes monsterkvinner, som dublerer tekstens «engleaktige» heltinner, som et uttrykk for kvinnelig drift, som et ønske om å være en «plotter», den som driver handlingen» (s. 465).

Tittelen *Monstermenneske* leder oppmerksomheten mot en spalting hos hovedpersonen. Hun er både monster og menneske. I følge wikipedia kommer ordet opprinnelig fra det middelalderske vulgære latinske verbet *monstrare* (i fortid *monstrum*), som kan oversettes med enten å stille ut eller å peke ut. I dag tenker vi vel først og fremst på monster som fabeldyr eller uhyrer i mytologi, legender eller skrekkfiksjoner fra underholdningssjangeren, men monster-allusjonen forbindes også med en advarende kritikk av det for maskinstyrte antihumane industrialiserte samfunnet. Mary Shelleys *Frankenstein* fra 1818 beskriver et av de første kjente monstrene fra litteraturen: en gal vitenskapsmann som har satt seg i hodet å skape det perfekte mennesket. De kjemiske eksperimentene han gjennomfører skaper imidlertid bare forbannelser for han selv og familien. Doktoren blir funnet nediset på havet av sin tvillingsjel, sjøkapteinen Robert Walton, som på sin side er besatt av å finne Nordpolens midtpunkt. Advarselen i denne klassikeren er tolket som at mennesket ikke bør bli for oppslukt av vitenskapelige teorier eller tukle for mye med naturen for å selv ville herske over den. Kan også *Monstermenneske* leses som en advarsel, f.eks. om å ikke strebe for hardt etter det perfekte mennesket? ME-monsteret til Kjersti kan i alle fall ha likhetstrekk med den

nedfrosede vitenskapsmannen, noe som igjen støtter tanken om at romanen er noe mer enn en privat bekjennelse, men også rommer samfunnskritikk.

I feministisk litteraturforståelse er monsteret gjerne et bilde på det utemmede ville, uregjerlige siden ved kvinnen, som i alle fall i viktoriansk diktning ble holdt tilbake, undertrykket og innestengt. Jeg har allerede nevnt erkeeksempelet i *Jane Eyre* (Brontë 1847). Som vi har sett over, blir Bertha betraktet som gal, og holdes innelåst på loftet. Godseieren Edward Rochester forklarer i romanen at han ble «lurt» til å gifte seg med henne av rent begjær. Bertha er mørk, vill og uten språk, og lager skremmende lyder. Språket hennes er altså ikke-kommunikativt, eller før-symbolsk. Som en kontrast til dette monsteret, kommer lyse Jane til slottet og overtar med sitt disiplinerte temperament og språk, både mann og status og blir *the angel in the house*.<sup>20</sup> Kjersti har lest både klassikeren og analysen i Gilbert & Gubars obligatoriske *Madwoman in the attic*, som viser hvordan de gotiske romanene beskriver og utfordrer undertrykkelsen av kvinnelig seksualitet i en mannsdominert kultur. Det er ikke utenkelig at Skomsvold skjeler til dette bildet på en splittet personlighet når hun beskriver hvordan Kjersti rives mellom motstridende krefter, press og forventninger fra ulike rollemodeller og autoriteter. Men må en ung kvinne i dag virkelig velge mellom disse to kvinneutgavene?

Monsteret eller vampyren er styrt av drifter, og suger blod eller energi fra menneskene. Da Kjersti var syk og ME-en nærmest hadde tatt over identiteten hennes, sugde hun energi fra familie, kjæreste og venner, men aller mest gikk selvsagt utmattelsen utover henne selv. Som en selvspiser, var det som hun fortærte seg selv. Dette uttrykker hun også eksplisitt. Etter å ha fått bedøvelse hos tannlegen, merker ikke Kjersti at hun biter seg selv til blods; «blodet rant nedover haka mi, fra den opptygde leppa. Jeg hadde sittet og gomlet på meg selv, smilt falskt til folk samtidig som jeg satt og spiste mitt eget ansikt» (s. 387). Dette er et ganske grotesk bilde på selvutslettende og destruktiv kannibalisme.

Flere ganger sier Kjersti at hun føler hun blir gal. Når hun er redd for å miste alt håret, (symbolet for kvinneligheten), analyserer hun problemet slik: «Noen ganger lurte jeg på om jeg bare er i ferd med å bli gal» (s. 119). Også når hun skriver om hva som er hendt, kjennes det av og til ut som galskap: «det er bare en gal kvinnes skriblerier» (s. 436). Mens hun venter

---

<sup>20</sup> Det stemmer egentlig ikke at *Jane Eyre* bare er en engel. Romanen åpner med å at den lille Jane sier NEI, og gjennom hele oppveksten avviser hun taushet og forventningene om å tilpasse seg jenterollen. I det mye refererte kap.12 snakker også Jane om kvinners behov for frihet og å si sannheten (Lancer, 1992).

på å bli kalt inn til legen og sitter på venteværelset uttrykker hun en klar fremmedfølelse, og parafraserer nærmest Sigbjørn Obstfelders dikt «Jeg ser»:

[Venterommet er] fylt av bare fremmede mennesker på enkle stoler, ingen snakker, ingen smiler. Jeg ser på de store skoene mine, den rutete skjorta. Jeg kjenner ikke igjen klærne mine. Med ett oppdager jeg at pekefingeren på min høyre knyttede hånd mangler, og jeg slår fort ut i lufta med hånda som for å kvitte meg med den. Dette er ikke virkelig, tenker jeg (s. 120)

Nervøsiteten eller spenningen hun uttrykker her grenser nesten til det vi kan kalle «galskap».

Jeg tvinger meg til å se på hånda mi igjen. Arret er hvitt og ujevnt, det ser ikke nytt ut, og som en mark kryper arret under huden min, blir borte bak knoken. Jeg snur meg på nytt mot mannen ved siden av meg, kremter lavt. «Unnskyld, men kan du si meg hvor vi er?» Men hva svarer ikke. «Unnskyld», sier jeg igjen. «Hva er det vi venter på?»

Kjersti synes hun blir spist opp av åtselsdyr, og venterommet fremstilles nærmest som et bilde på dødens forgård med alle de ubesvarte spørsmålene og den manglende kontakten med de andre som venter og oppfører seg «spøkelsesaktig» (s. 121). Når hun endelig slipper inn til legen, er hun tydelig forvirret, hallusinerer og forestiller seg at hun er en asylsøker som har mistet hukommelsen.

Legene og de andre behandlerne hun er i kontakt med, har alle ulike svar og løsninger på ME-mysteriet. En av dem mener hun bør sjekkes for binyresvikt, mens en annen mener det er psykisk, og at «som husmødrenes nervøse sammenbrudd for hundre år siden, vil ME også forsvinne med tiden» (s. 123). Slike bagatelliserende holdninger er ikke like lette å svelge for en som er alvorlig nedkjørt og vet at «slike sammenbrudd» ikke er utryddet: «Jeg hadde ganske mange av dem i sommer» (Ibid). Til tross for at hun selv kjenner angst og mener hun har hatt sammenbrudd, er det ikke like lett for andre å se hvor deprimert Kjersti er.

Latter blir som regel vurdert som noe positivt, som utløses når vi har det fint og morsomt. I et av de populærvitenskapelige magasinene Kjersti tråler gjennom, har hun lest at latter oppstår når noe treffer ja- og nei-senteret i hjernen samtidig (s. 41). Kjersti ler ofte, lenge, mye, og gjerne av litt rare ting og i feil situasjoner. Latteren kan virke hysterisk, og hun er ikke klar over det selv. Noen ganger klarer hun slett ikke stoppe. «Jeg tenker på at [mamma] blir stressa, og jeg ler hele veien til butikken. Jeg ler da jeg står i kassa og betaler. Jeg ler høyt og plutselig idet jeg går forbi en mann som venter på bussen. Men så få jeg med ett angst» (s. 436). Stemningsskiftene kommer fort. Da hun senere, på litteraturseminaret på Blindern, lærer av Bakhtin om Rabelais og den groteske, karnevaleske latteren, ser hun klarere sammenhengen mellom sorg og latter, som hun selv allerede har kjent på (s. 459). En

av de såreste situasjonene i romanen skildres når Erik krampegråter «i dype hulk» etter å ha gjort det slutt, og Kjersti blir «hysterisk morsom».

Jeg så henne som var meg, hun ble kjempemorsom, uansett hva han sa, kom det et vittig poeng fra henne, det var forferdelig, men han måtte også le. Dette går ikke sånn som jeg hadde trodd, sa han, og hun skjønte heller ikke stort, hun var blitt en fæl komiker, den ene etter den andre vitsen kom fra et sted i henne hun ikke visste fantes. Men så gikk det over. Så var alt over (s. 73-74).

Latteren er her hysterisk fortvilet og humoren bare trist. Bruddet med kjæresten representerer et vendepunkt for Kjersti, som ikke klarer å skrive om seg selv i førsteperson lenger, men går over til en tredjepersonsforteller og blir som en utenforstående til sitt eget liv.

Julia Kristeva mener som Freud at sorgen skjuler en aggressivitet som er rettet mot sorgens objekt, men som ikke trenger være noe traume fra barndommen. Melankolikeren er heller født med en følelse av å være mindreverdig, ufullkommen fra fødselen av, og det er denne tristessen eller melankolien som holder subjektet sammen. Som Freud hevder Kristeva at de «normale» bearbeider sorgen av tapet og legger det bak seg, mens melankolikerens problem er at hun ikke har vært i stand til å sørge. Hos melankolikeren er de sterke følelsene, affektene (sinne, glede, frykt, hat) innelåst i en krypt sammen med den døde «(mors)tingen». Tristheten er en forsvarsreaksjon, en slags erstatning for de tapte affektene, og beskytter jeget mot splittelse. Den deprimerte både hater og elsker, men mest av alt hater hun seg selv. Som vi allerede har sett, peker Kristeva på at den deprimerte kan mestre situasjonen gjennom kunst og skapende språkarbeid (Kristeva 1994, s. 73-75).

Kanskje er det ikke galskap, men fortrenget sinne, det som presser seg fram i Kjersti? Hun reflekterer selv over at *mad* på engelsk både kan bety sint og gal (s. 554). Det får denne leseren igjen til å fundere over hvorfor Kjersti ikke er mer sint. Brødrene syns i alle fall det er påfallende at hun ikke er mer bitter over å ha gått glipp av så mange opplevelser og viktige år som ung voksen. «Du er helt blottet for bitterhet», sier Åsmund. «Det må være noe galt med deg». «Ja», svarer Kjersti (s. 477). Storesøsteren er ikke akkurat oppdratt til å være «en engel i huset», men er likevel farget av forestillinger om hva som passer seg for jenter og kvinner. Bare en sjelden gang kommer følelsene hennes til uttrykk i sinne, som da Erik forteller at det er han som får sympati og respekt for at han var sammen med og hadde holdt ut så lenge med syke Kjersti. «Drittsekker», tenker Kjersti da om kameratene til Erik (s. 109). I fantasien røper hun enda sterkere reaksjoner. Hun har *Kill Bill*-filmen hun så sammen med Erik i minnet, og forestiller seg at hun selv ligger i en kiste.



Noen drittsekker har begravd meg levende [...] Det er umulig å slå hull i lokket, å slå hull i et lokk som er dekket av flere meter jord, det går ikke an. Jeg ser opp i kistelokket, og jeg tar vannflaska som står på sybordet ved siden av meg og kaster den alt jeg kan inn i veggen, jeg får ikke kastet den hardt nok i veggen. Den kvinnen fortjener hevn, og dere fortjener å dø. «I'm going to kill Erik», sier jeg, hvisker jeg, er helt bestemt. «I'm going to kill Erik» (s.77).

Kjersti har til da innbilt seg at hun har tatt på seg skylden for både sykdommen og bruddet med Erik. I sitatet over fremkommer det likevel at hun egentlig ikke gjør det, og at hun opplever sykdommen som ufortjent, at det er en urettferdighet som har rammet og holder henne innestengt. Heller ikke mot foreldrene får frustrasjonen hennes utslipp. Hun vet de er velmenende og gjøre sitt beste, og at aggresjonen hun føler er urettferdig. Men når negative affekter forsøkes fortrent og holdes innestengt, vendes de innover mot henne selv. Det kan bli destruktivt.

Jeg hater ME. Jeg hater bokstavene [...] og jeg hater sykdommen og alt som har med ME å gjøre. Bakpå det siste medlemsbladet er det et dikt om at ME står for Mount Everest, at det å ha ME er som å bestige verdens høyeste fjell, og jeg hater det diktet. Det er like godt å se sannheten i øynene, folk har ingenting å si hverandre (s. 105).

Her nærmer hun seg nesten en nihilistisk innstilling, og vi kunne ha mistenkt henne for å utvikle seg til bitter og «mannevond», men det kan vel like gjerne bety at hun er i ferd med å innrømme egne følelser og få mer kontakt med sine egne sunne reaksjoner.

Når hun mister seg selv og ikke er Kjersti lenger, men et monster, er det kanskje den rent jentete siden av seg hun er i ferd med å forlate? Kanskje er det bare positivt, og en nødvendig løsrivingsprosess? Som liten var Kjersti redd for å tisse seg ut. Hun gjør det aldri før hun som godt voksen, faktisk lar kontrollen slippe. Hun tisser i bukse og kjenner ikke den skammen hun hele livet har vært så redd for, men mer en lettelse (s. 515). Det å tisse på seg er jo et tabu, men ingenting mot det andre gale protagonister gjør i filmer og bøker Kjersti er så fascinert av: *Desperate Valerie Solanas* som skyter Andy Warhol, den destruktive *Pianolærerinnen* av Elfriede Jelinek som blir terrorisert av mora og selv skammer seg så sterkt over sin perverterte seksualitet at hun tar sitt eget liv (s. 474), Charlotte Gainsbourgs tolking av den kvinnelige karakteren i Lars von Triers *Antichrist*, som elsker mannen så høyt at hun overser sønnen som ramler ut fra vinduet og dør. «Jeg elsker at kvinnen klipper av seg klitoris og jeg elsker ansiktet hennes da mannen kveler henne» (s. 481). Det er ganske uventede reaksjoner fra den søte uskyldige «jenta» på temmelig grove filmscener.

Kjersti som gir inntrykk av å leve i selvpålagt sølibat, er altså tiltrukket av det groteske, der gale kvinner opererer ut fra sterke aggressive og seksuelle over- og undertoner.

Her opplever vi nok en splittelse hos fortelleren. Det mest overraskende er at det er den tøffe og «grenseløse» Hilde som reagerer i avsky og får Kjersti til å rødme når hun «blir tatt i» å skrive om brystvorter eller snakke om undertøy (s. 264). Hilde ser også «lidende ut» når Kjersti en sjelden gang bruker det forsterkende «drit» foran ekkelt, selv om det ikke kan sies å være veldig vulgært. Til og med når Kjersti tar på seg rød neglelakk, frykter hun at «det skal bli for mye for [Hilde]» (s. 499). Er det så vanskelig å uttrykke kvinnelig seksualitet?

Beredskapen til Kjersti vekkes igjen når hun blir forelsket i britiske Robin som hun treffer på en bokfestival i Tyskland. Etter møtet sender de e-post til hverandre, men når Robin humoristisk og kjærlig insinuerer at hun er «completely crazy» på en mail, blir Kjersti igjen usikker (s. 543). Hun får trøst hos Hildes venn Luna: «Det er alltid de andre som er gale». Kanskje er det «bare Hilde og Strindberg og Valery Solanas og meg selv som er ikke-gale i denne verden» (Ibid.). Dette tror hun vel ikke egentlig på selv, men liker tanken. Hun gjengir også Maurice Blanchot som har sagt at «Angsten både åpner og stenger himmelen». Dette mener hun er vakkert uttrykt (s. 555). Når hun blir alene igjen i forlagsleiligheten hun har fått lånt noen uker i Venezia, er hun redd, men ser også det positive og det komiske i angsten eller galskapen sin.

For den som mangler fantasi, er døden en bagatell, men har man fantasi, synes man det er litt mye forlangt at man skal la seg drepe. Så sovner jeg på gulvet foran vinduet, oppi de døde hudcellene til Dag Solstad og de andre Oktober-forfatterne» (s. 556).

Selv om Kjersti både er inne på tanker om hat og selvmord og ser for seg de verste scenarier («at alle jeg er glad i og elsker er døde», s. 515), er hun et rasjonelt menneske som heller løper når hun «trenger å kvitte [s]eg med galskapen» (s. 513). Hun forteller ingen at hun er redd, «på randen av å slutte å virke». I stedet for å kjenne etter, løper hun en mil og later hun som ingenting. «[H]åper bare at det ikke er farlig å ta så mye migrenetabletter og smertestillende samtidig» (s. 425). Som voksen forfatter og friskmeldt, rammes altså Kjersti fortsatt av angstanfall og følelse av å være annerledes, men nå har hun funnet en strategi for å takle reaksjonene. Kanskje er det ikke så ille å være litt «gal» eller kunne se verden fra en annen vinkel enn flertallet, heller? «Men er det ikke mer normalt å være gal enn ikke å være det? Man bør jo være gal i denne verden hvis man virkelig ser hvordan den er» (s. 503).

## Kjønnsdiskursen

Kjersti vil være snill. Som barn passet hun nabounger og dyr, senere har hun forsøkt å trøste en narkoman og har skaffet seg «generelle fadderbarn» (s. 132). Når hun kommer over beskrivelsen av *cerebrale kvinner* av Jean Rhys, er det derfor med gru at hun ser at definisjonen passer på seg selv. «A cérébrale is a woman who doesn't like men or need them [...] a cérébrale woman doesn't like women either [...] So pleased with herself [...] In fact, a monster» (s 443).

Både menn og kvinner kan defineres som monstre dersom de er for selvopptatte. Hun gjenkjenner flere av dem på litterære festivaler, i salonger og bokbad. Med Thure Erik Lund diskuterer hun litteraturens hensikt, med Ole Robert Sunde flytende tid og jeg-personer som lekker over i tredjeperson, og med Tomas Espedal betydningen av kjønn. De diskuterer kvalitet versus kvantitet, og mennene mener automatisk at smalt er stort. Det får Kjersti til å undre: «Hvis Knausgård er massekultur, er han da kvinne?» Her går Skomsvold indirekte i dialog med resepsjonen av *Min Kamp*. I romanen skriver hun likevel at hun ikke vil lese Knausgård før hun er ferdig med Proust, selv om hun har møtt han og vekslet en morsom passiar med forfatteren. Kjersti sier hun gjerne skulle skrevet lengre, og Knausgård svarer med å si at han gjerne skulle skrevet kortere. «Han sier ´tretusen ord på to år`. Jeg sier ´fire år på hundre sider`» (s.383).

Espedal sier han har lyst til å skrive «som en kvinne»,<sup>21</sup> «Han prøver kanskje å virke interessant», kommenterer Kjersti for seg selv, mens hun konstaterer at Robert Sunde er mann, på godt og vondt. «Sannheten er som en kvinne, sier Sunde. Og kvinnen er som Afrika» (s. 460-465). Hva slags kvinnesyn har egentlig de mannlige forfatterkollegene? Stadig tydeligere mener Kjersti å kunne se en forskjell på menn og kvinner når det gjelder å profilere seg selv og egen skrivning. «Store ord må man ta for det de er, inkompetanse skal man ikke høre på. Selvskryt og selvhøytidelighet er mannens poesi, og gjennom dette krever han hele livet oppmerksomhet og lindring» (s. 463). Alle de mannlige forfatterne snakker høyt om *Den Store Boken*, samtidig som de flørter med den unge kvinnelige kollegaen og lirer av seg banaliteter, som Kjersti avslører som ren svada; i beste fall «bogos-eksotisk», i verste fall «teit». Men hun sier det ikke høyt. For seg selv derimot, reflekterer Kjersti over dikotomien maskulin/feminin og logosentrismens totalitære prinsipp. Hun er oppbrakt over hvordan

---

<sup>21</sup> Espedal provoserte kvinnelige lesere landet over høsten 2011 da han sa han ville slutte å skrive umiddelbart hvis hans publikum bare hadde bestått av 50 år gamle damer. (Han brukte aldri ordet «kulturkjerringer». Men (!)

definisjonsmakten vurderer alt i forhold til det å være mann, og stempler kvinner som ikke vil underordne seg normaliteten som «rare» (s. 472). Fortsatt sier hun ikke noe om det høyt (s. 472).

Det kan virke som om det er like vanskelig for unge kvinner i dag å bli stemplet som «feminist» eller «berte», i alle fall uttrykker Kjersti en negativ holdning til begge disse begrepene. «Sikkert fordi jeg ser ut som en berte. Mens jeg sitter der og føler meg som en feminist...» (s. 161). Er den unge forfatteren redd for at tekstene hennes skal bli båsatt som «kvinnelitteratur» og hun selv som feminist og dermed utdefinert fra forfatterens og kritikernes kule innersirkel? Det at hun hardnakket påstår at romanene hennes ikke er feministiske, men universelle, kunne tilsi det «Det spiller ingen rolle at Mathea er gammel, og det spiller ingen rolle at hun er kvinne. Det handler om at hun skal dø, og det skal vi jo alle» (s. 472).

Janneke Øverlands 1970-tallsdefinisjon i Pax leksikon av begrepet «kvinnelitteratur» blir da også møtt med mer skepsis i dag: «Litteratur av kvinner som tar opp spesielt kvinnerelevante problemstillinger» oppfattes som reduksjonistisk. Kjersti vil ikke at tekstene hennes skal leses som bare for «spesielt interesserte». Samtidig var grunnen til at hun ikke ville kalle debutromanen *Større enn Epsilon* at «en slik tittel nettopp ville ha tilpasset seg logosentrismen ved å definere boka ut fra ham» (s. 470). I denne filosoferende monologen nærmer Skomsvold seg det essayistiske, og får denne leseren nok en gang til å assosiere teksten med Woolfs *Et eget rom*, både i stil og engasjement. Virginia Woolf peker på forskjellen mellom kjønn, også skriftens kjønn, men advarer, som vi har sett, mot å tenke kjønn når man skriver. Hun mente det ville være fatalt å være bare mann eller bare kvinne: man må være kvinne-mannlig eller mann-kvinnelig. Motsigelser må aksepteres.

Kjersti har debutert som forfatter, hun er en erfaren leser, har teoretisk ballast og knytter kunnskaper og språklig presisjon til egne erfaringer og selvstendige meninger. Hun tenker på Karen Blixen som utga verkene som Isak Dinesen (og andre mannlige pseudonymer), «for kvinnelige forfattere blir ikke tatt seriøst» (s. 483). Er Kjersti redd for at det fremdeles er slik, nesten et hundreår senere? Hun spekulerer i alle fall over hva som ville ha vært forskjellig hvis hun selv var en mann «Hva om `jeg` er `han`? Jeg kan la andre boka mi handle om den imaginære mannlige feminitet, skrevet av Helgrim Skummelsvold» (s. 495). Ville hun ha blitt utsatt for samme mistenkeliggjøring om intime «soveromsbekjennelser» da? Dersom hun var denne herr Skummelsvold og ikke Kjersti Skomsvold, hadde nok VG-journalisten i det minste omtalt henne med etternavn, noe han ikke

gjorde i virkeligheten, fordi han syntes «det hørtes så rart ut når kvinner blir kalt ved etternavn» (s. 471). Referatet i lokalavisa etter opplesinga fra boka på en arbeidsplass måtte i alle fall ha blitt annerledes: «De barske mannfolka satt musestille da den vesle jenta leste fra boka si» (s. 570).

Akkurat som Virginia Woolf proklamerte: «Jeg er en mann», har også Kjersti sagt og skrevet det. Til seg selv. Men hun kommer fram til at en mannlig forfatteridentitet nok heller ikke ville ha «hjulpeløst særlig. Tvert imot» (s. 464). Dersom det stod mellom å velge mellom liv og litteratur, ville Kjersti ønsket å kunne velge livet, med sosial omgang med folk, og gjerne barn også. «En forfatter sa til meg: `Kanskje du ikke skal ha barn`. Fordi jeg skal skrive. Men jeg ønsker meg begge deler» (s. 545). Hun er ikke villig til å måtte ofre like mye som den kvinnelige salmedikteren på 1600-tallet måtte gjøre før hun kunne få gitt ut diktene sine, og er uenig med professorens påstand om at Dorothe Engelbrettsdatter var «heldig» som mistet sju av ni barn og mannen sin slik at hun kunne få ro til å skrive (s. 551).

Også kvinnelige forfattere fra 1920-åra, som Virginia Woolf, Gertrude Stein, Colette og Cora Sandel, skrev om unge og middelaldrende kvinner som ofrer kjærlighet og ekteskap for kreativt arbeid, ga avkall på tilhørighet til fordel for selvrealisering av kunstneriske talent og uttrykksbehov. I tiden før og etter andre verdenskrig var dette et opprørsk valg. Den feministiske litteraturforskeren Susan Gubar så på 1970-tallet forandringene og de nye mulighetene for kvinner til å kombinere kunsten med livet. Dette må vi gå ut i fra at Kjersti lest i *Feministisk litteraturteori* (Iversen 2002, s. 141-142). Når hun spør forleggeren sin om hun tror det er mulig å ha et godt liv samtidig som en skriver god litteratur, svarer hun ja, og nevner Dag Solstad som et eksempel. Dette beroliger ikke Kjersti akkurat. Hun konstaterer at «[D]et er forskjell på liv og litteratur, frykter at hun selv har valgt litteraturen, men prøver å snu på det. «Kanskje jeg bør være glad, kanskje dette betyr at jeg ikke er kvinne. En mann ville valgt litteraturen». (s. 554). Spørsmålet om kunstnerisk frihet og kjønn virker ennå ikke å være avklart for henne.

Leken med kjønnsidentitet kjenner vi igjen fra Kjerstis barndom. Hun ble kledd opp som en gutt, fikk gutteleker og var med på det samme som brødrene og fetterne. Men da hun etter hvert blir klar over andre blikk, føles det ubehagelig. Lille Kjersti begynner derfor med strømpebukse på hodet for at det skal se ut som langt hår og drar sommerkjolen utenpå kjeledressen. Samtidig ber hun til Gud om at håret skal vokse ut og at han «gjør meg til kvinne igjen» (s. 31). Hun krever også et rosa jenterom, vil kle seg i kjoler, ha langt prinsessehår og prøver så godt hun kan å være god mot dyr og småbarn. Hun er moderlig

bekymret for småbrødrenes helse og blir med venninnene for å trille naboenes babyvogn. Kjersti adopterer med andre ord en forventet kjønnsrollediskurs, samtidig som hun ikke helt tilpasser seg. Hun tegner store biler med svart sprittusj på det nylagte rosa tapetet på rommet sitt og hun vil snurre småbrødrene høyt i lufta som bestefaren gjør. I ungdomstida virker hun tiltrukket av det androgyne. Popsangeren Antony (and the Johnsons), Hilde W, Virginia Woolf og flere er forbilder som leker med og lever ut både den kvinnelige og den mannlige siden av seg. Selv sier Kjersti at «en svart dress og en hvit prinsessekjole og en god ullstillongs er alt man trenger her i livet» (s. 531).

Det er som om Simone de Beauvoirs kjente ord om at man ikke er født kvinne, men blir det, klinger i bakgrunnen. Har Kjersti et ønske om å skape seg selv? Undres hun på om vi er konstruksjoner av etablerte diskurser? Judith Butler hevdet at begrepene «kvinne» og «mann» er iscenesettelser som ingen av oss velger, men som hver enkelt er nødt til å forhandle om. Butlers teori om performativitet handler om hvordan subjekter blir konstruert som gjentakelser og brudd med sterke ideologiske strukturer. Iscenesettelsen er knyttet til tale og kropp. Kjersti velger også hvordan hun vil fremstå, både når hun kler seg før hun skal intervjues i ei avis og når hun ordlegger seg i bøkene sine. Men selv om hun leker med tankene på ulike identiteter og mange ganger føler seg splittet, er hun når alt kommer til alt glad for at hun er Kjersti.

### Sitt eget språk

Mens Kjersti går på Skrivekunstakademiet, vil hun «bli som Trude Marstein, [...] så myndig og autoritær», og tar ydmykt alle kommentarene fra den erfarne forfatteren til seg da hun er gjestelærer på slutten av skoleåret. Men hun liker ikke at Marstein hevder at mennesker ikke kan forandre seg. Kjerstis prosjekt er jo tvert imot å vise at mennesker *kan* forandre seg. Derfor er det befriende når Hilde etterpå litt nedlatende stempler Marstein som «skriveskoleaktig» og tekstene hennes som «kaffetrakter- og yoghurtbegerlitteratur». Selv vil ikke Kjersti risikere å komme i samme bås (s. 344).

Etter bokdebuten blir Kjersti en del av forlagsmiljøet, og treffer stadig nye forfatterkolleger. Hun liker både Hanne Ørstavik (fordi «hun er en raring») og Vigdis Hjorth (fordi «hun fjoller og er smart nok til vite hva avisene vil ha»), men vil selv ikke velge mellom disse skriverollene eller strategiene de eldre kollegene har inntatt som «kvinnelige»

forfattere (s. 383). Har den unge forfatteren sett at de begge blir redusert ved at merkelappen kjønn så tydelig er påklistret dem?

Kjersti holder både Virginia Woolf og Sylvia Plath høyt, og både identifiserer seg med tvilen og «galskapen» og beundrer deres skarpe iakttagelser av kjønn og livsvilkår. Den kvinnelige forfatteren må finne sitt eget autentiske kvinnelige uttrykk, skriver Woolf, men samtidig ikke tenke kjønn i den kunstneriske skaperprosessen, da vil ikke teksten bli fruktbar (Woolf 1976, s. 122). Mest kjent er nok Virginia Woolf som pioner og gjennombruddsstemme for modernismen i mellomkrigstida. Hennes «stream of consciousness» eller indirekte frie stil ser ut til å ha smittet over på Kjerstis språk i *Monstermenneske*.

Så må jeg løpe ut fra lesesalen og rundt på Blindern og spise gulrot, og jeg kommer heseblesende inn med kaffe på buksa, jeg har begynt å ta meg til rette, jeg brukte herredoen her om dagen da damedoen ble rengjort, måtte vente lenge til mannen som kom mens jeg var inne i avlukket, gikk ut igjen, for hvis han brukte pissoaret og jeg hadde fått et glimt av den mannlige fallos, ville det vært et overgrep, og i dag stjal jeg kaffen til professorene, men så sølte jeg utover meg selv, og jeg har bestefarjakka på meg, jeg går i samme klær flere dager på rad, og så møter jeg Silje (s. 471).

Som vi har sett, blander Kjersti erindringer, drømmer og konkrete hendelser i en slags ustrukturert ordstrøm i selvbiografien sin, men hun redigerer også bevissthetsstrømmen. Som Woolf brukte sine personlige erfaringer som student, lesende og skrivende kvinne i litteraturen, gjør Kjersti det samme når hun reflekterer over liv og diktning. Det er viktig å ha en åpen sjel, sa Woolf: «The mind must lie wide open» (Ibid. s. 109).

Etter at Kjersti har gitt ut den lille debut-romanen sin, bestemmer hun seg for å skrive noe helt annerledes enn det hun da har bevist at hun kan: «Jeg vil ikke skrive sånn igjen. Jeg vil ha mot til å skuffe publikum» (s. 411). Det er sitt eget liv hun skal skrive om nå, men ikke bare om hverdagsdetaljene. Herta Müller-sitatet «Vil man beskrive noe presist, må man ha noe i setningen som er helt annerledes», henger hun på kjøleskapet (s. 410) Det er ingen tvil om at den flittige leseren lærer av mange store forfattere og filmskapere, og hun er fortsatt usikker på om hun bare er et produkt av andres tanker, og kjenner det som om hun utelukkende består av andres oppfatninger. Det stemmer ikke. Når hun nå som fersk forfatter skal intervjues i pressen, synes hun det er ubehagelig fordi hun identifiserer seg sånn med språket at «det blir fælt å lese om meg selv i en annens språk». Hun er dessuten overbevist om at «Det å være forfatter er å skrive noe nytt» (s. 462), så selv om man lærer og lar seg inspirere av andre, er det ens egen stemme som må skrives. «Keep moving away from your

mother tongue» sier, Kjersti når hun diskuterer skrivesperre og utfordringene ved å skrive selvbiografisk med Hilde og Ellisiv. Hun er klar over at et eget språk er helt nødvendig, og det må være i stadig utvikling.

Etter hvert som kunnskapen blir rikere, hun selv friskere og mer i stand til å reflektere over egen eksistens, blir hun også mildere stemt overfor sin egen diagnose som følsom. Når hun leser om Edgar Allen Poe, synes hun beskrivelsen av hans *Ushers syndrom* også passer på henne, og ser de positive virkningene for en kunstner av nettopp å være overfølsom. «Denne uhyre sensibiliteten som gjør henne i stand til å oppfatte og erkjenne den sanselige verden i dens aller fineste nyanser» (s. 368). Sanseintrykkene lar henne også finne originale og treffende språkbilder. Hun er «som et dyr på vakt», identifiserer seg med små kaniner, hunder og rådyr. «Hjertet mitt er som en vill kanin inni ribbeinsburet sitt» (s. 131). Metaforene er tydelige, og viser et selvilde som er meget sårt og at hun føler seg totalt ubeskyttet.

Kjersti vender stadig tilbake til minnene fra barndommens diskurs, som inneholder ikke mindre enn en «himmelen ble full av historier» (s. 493). Fra hun var liten har hun dessuten samlet på morsomme formuleringer og rare historier som hun gjenforteller med sin egen vri, og ofte med villedte misforståelser for å skape overraskende komikk. Både i tankenes erindringer og fysisk på besøk i foreldrehjemmet og landskapet rundt Lutvann henter hun fram gamle og nye bilder. Dette viser at hun stadig skaper nye fortellinger om seg selv. Hun føler seg mer og mer som en del av den store historien, samtidig som hun blottlegger sin egen ensomhet og behov for omfavelse.

Jeg finner frem det store lappeteppet som oldemoren min har sydd for hånd, og jeg bretter lidelsene hennes utover sofaen, legger meg oppå fortvilelsene hennes, gråter ned i sorgene til oldemoren min, blander dem med sorgen min over hunder som dør og mennesker som råtner opp innvendig (s. 492).

Det lille rådyret dukker opp mange steder i boka, og kan symbolisere det svake og sårbare hos Kjersti. Helt fra hun var liten og ble lest for om den lille hinden Rosalinn som «var så ulykkelig fordi den var fanget i et bur og ikke kunne gå ut» (s. 547), har hun identifisert seg med rådyr. De er vakre, men de store blanke øynene hjelper dem lite i å stå støtt når de tynne beina gir etter. Sånn er det med Kjersti også. Allerede på side 20 avslører hun sitt eget blikk på seg selv som et sårbart individ med «altfor store pupiller [...], svarte som pastiller [...] som smaker salt». Tårene er aldri langt unna. Når hun senere ligger sykmeldt hjemme og bare er ute i få minutter hver dag, ser hun tre rådyr løpe over parkeringsplassen rett foran seg. «Tre vakre rådyr, etter hverandre, de kommer rundt hjørnet på den andre garasjen, og jeg vet de



løper der for min skyld» (s. 86). Det er utelukkende et godt tegn, og hun blir med ett fylt av en visshet om at hun selv hører til i universet, og at hun snart skal løpe så fritt og fint igjen, hun også. Når hun senere står på den samme parkeringsplassen og venter på at rådyret igjen skal dukke opp, blir hun skuffet. Drømmesyndet er borte og erstattet med virkeligheten; «Det er bare trygdetransporten som kommer» (s. 102).

Etter dette forvandles rådyret mer og mer til et symbol på det såre, syke, døende og kanskje farlige, som hun både er på jakt etter og på flukt fra.

Hun går rundt i den regnvåte skogen, utmattelsen henger som en sekk på ryggen hennes, en sky rundt tankene, den sprer seg til lufta og trærne, til alt rundt henne. Hun klarer å gå inn til Lutvann, men hun går mest målløst rundt, som om hun leter etter noe bak trærne, som om hun er livredd for hva hun kan finne. Det er som om hun heller vil være et forsvunnet råttent rådyr (s. 298).

Friske rådyr er søte, men kanskje ikke så smarte. Syke eller døende dyr er ikke søte engang. Når Kjersti ikke får full klaff i innledningen til et nytt kjæresteforhold, tenker hun på seg selv som rådyret som løper på veggen til det er fullstendig utmattet, og jeg vil bare at veggen skal flytte seg (s. 554). På slutten av romanen får likevel dyret hun så sterkt identifiserer seg med, den mest positive betydningen hun kan tenke seg. Da Kjersti møter Robin på et litteraturtreff i Tyskland, bærer hun et rådyrsmykke, og får vite at rådyr på walisisk er «carw», og at det uttales likt som «ceiru», som betyr «å elske» (s. 521). Kjersti ser på slike tilfeldige sammenhenger som rene lykketreff.

### Livet eller litteraturen

Når romanen avsluttes, virker det altså som om forfatteren og mennesket Kjersti aksepterer at hun er ekstra sensitiv og åpen for inntrykk, at hun kanskje må leve med angst også fremover, men at hun også har behov for å være tilbaketrasket i rolige perioder for å være kreativ. Hun innser også at hun trenger andre mennesker. Det store spørsmålet som gjenstår for henne er om hun på nytt skal våge å kaste seg ut i kjærligheten. Hun er alvorlig brent etter bruddene med Erik og Hilde, og selv om det antydes at hun ikke helt har holdt seg borte fra menn, har hun ikke tillatt noe forhold å utvikle seg. «Følelser er ikke til å stole på. Følelser og menn. Bare snille hunder er til å stole på» (s. 241).

Årene har gått. Kjersti er i slutfasen med sin andre roman. Det er lenge siden hun konstaterte at «Jeg er blitt en bok i stedet for et ME-monster» (s. 131). Tiden er kommet for å ta skrittet ut også i livet, hun kan ikke *være* en bok! Skal hun våge å vise følelsene for briten

hun møtte i Tyskland? Kjersti bekymrer seg for om hun er god nok i engelsk, er klar over alle farene for misforståelse, og dessuten kan en jo aldri være helt sikker på hva en *egentlig* føler. Er han virkelig, eller har hun bare konstruert han også? «Robin er kanskje mange jeg liker i ett» (s. 526). På grunn av den fysiske avstanden kommuniserer de via e-post. Er det de skriver til hverandre liv eller litteratur? «My honey monster», skriver hun til Robin, «it feels like you and I are becoming fiction, so we need an email break» (s. 543-544). Så sletter hun profilen sin på Facebook, fordi den representerer en uekte form for kommunikasjon og omgang med sannhet og løgn.

[...] for Facebook har ingenting med virkeligheten å gjøre, og jeg liker ikke at jeg har et falskt liv der ute som han kan følge med på når jeg ikke klarer å følge med på det selv engang. På Facebook, enda mer enn i virkeligheten, er det de gale som virker ikke-gale, og de døde som virker levende» (s. 543-544).

Romanen går mot slutten, fiksjonen har innhentet den fortalte tid. Da er det enda vanskeligere for fortelleren å både være ærlig i skriften og ekte tilstede i livet. Skomsvold forteller et år etter utgivelsen at den slitsomme skriveprosessen førte til at fiksjonen overtok virkeligheten; «Jeg begynte å skape livet mitt i et word-dokument. Tiden overlappet, jeg skrev om det jeg opplevde akkurat samtidig, det var forferdelig» (Meislingen, 2014). Skrivningen var selv blitt monstrøs.

Skomsvold ville (som Kjersti) så gjerne at romanen skulle ende godt, og var fristet til å la Robin bli prinsen som kom og frelste Kjersti, sier hun til *Bokprogrammet* på NRK (09.10.2012). Her innrømmer hun også at hun faktisk *trodde* hun kunne styre virkelighet og få mail-vennen til å komme til Venezia og dermed skape en lykkelig slutt for både romanen og livet. Det var som om tidsperspektivene møttes, og mailene Kjersti sendte Robin i romanen, var de samme som Skomsvold sendte helt parallelt i virkeligheten. Livet var blitt litteratur, og lar Kjersti spørre for dem begge: «Hva om det å skrive er det motsatte av å mestre livet?» (s. 574). Det ville jo innebære det motsatte av forestillingen om at litteratur «kan redde mennesker» og at det å oppdage litteraturen er «redningsaksjonen» (s. 504). Samtidig blir fortelleren som forfatteren bevisst på faren ved å kunne lyve. «Det er nettopp dette jeg ikke liker med mail, at jeg kan fremstille meg selv akkurat slik jeg tror han ønsker» (s. 538). Det er vel nettopp også det litteraturen kan, og det som er friheten for en forfatter ved å oppgi *roman* som sjangerbetegnelse på bokomslaget i stedet for selvbiografi.

Det hun frykter, skaper hun. Kjersti frykter nå at boka om livet hennes ikke vil få en happy ending. Dermed skaper hun flere mulige utganger. Til dette benytter fortelleren igjen

metaforer fra den realfaglige diskursen, men gjør dem til sine i en ny sammensmelting med litterære uttrykk. *Den store tummel* kan representere usikkerheten og evige forvirring. Bare tiden vil vise hvordan det går til slutt. *Det store riv* kan referere til menneskelig angst for døden og mørket som følger. Tapet av vennene, sorgen over foreldrenes skilsmisse og Hildes forsvinning har revet i Kjersti. *Det store brems* kan knyttes til stagnasjonen i årene med sykdom, da Kjersti følte hun bare ble en byrde for alle rundt seg, og foreldrene måtte støtte henne og fysisk skyve henne framover som et lite barn. Ingen moderne mennesker føler de har tid til en brems i utviklingen. *Det store klynk* kan være et bilde på at tilværelsen stadig vil bli tommere og mer meningsløs.

Kjerstis store kosmiske metaforer kan altså kommentere ulike aspekter ved Kjerstis eget liv, men kan også generaliseres til å si noe allmenngyldig om menneskets forhold til eksistensen og døden. Ingen av alternativene Kjersti tegner opp, kan vel sies å være lykkelige, men så har heller ikke Skomsvold endelig valgt en av dem som den lukkende slutten på romanen. *Hun vil det skal være forskjell mellom liv og litteratur* (s. 543), og innrømmer at hun «er så redd for å glemme livet, bare bry seg om litteraturen» (s. 547).

For romanfiguren Kjersti ender det uansett godt. Hun ble forfatter, og hun har forstått at hun har vært et menneske hele tiden.

### Oppsummering: Motstridende diskurser

Kjerstis selvoppfatning har alltid vært sterkt knyttet til det å være flink og sporty. «Jeg er et menneske som rafter» (s. 13), «egentlig er [jeg] et menneske som henger i et tau etter båten med saltvann i håret og munnen og øynene, og som stuper selv om det gjør vondt når jeg treffer vannet» (s. 80) og «jeg er ikke den jenta som løp gråtende hjem» (s. 307). Når dette selvbildet revner, mister hun fotfestet og nesten seg selv. På institusjonen er hun redusert til «en påskekylling mellom fellesdusjen og rommet mitt [som] lukker [s]jeg inne i det som ser ut som en fengselscelle» (s. 12). Gradvis har hun mistet kontrollen over livet, og er blitt mer og mer usikker på egen vilje og egne meninger. Dette gjenspeiles som vi har sett i språket. Når tankene hennes gjengis i første del av boka, brytes de korte setningene tvert av, avsnittene henger dårlig sammen, og avsluttes ofte med ellipsen «Men.».

Selvsensuren viser sårt hvor nedstemt og utmattet hun føler seg. Det sier hun flere ganger rett ut. «Kjersti sklir ut av fingrene på meg» (s. 49), hun «er ikke et menneske» (s. 67), og hun «er ikke Kjersti lenger» (s. 84). 24 år og innlagt på «Gamlehjemmet», har hun likevel

ikke helt gitt opp håpet: «Til tross for alle skuffelser i livet mitt, fortsetter jeg å tro at de mest fantastiske ting kommer til å skje» (s. 15). Kanskje skriver hun det mest som en trøst for seg selv, men hun viser også gang på gang at hun har en beundringsverdig styrke til å dra seg selv opp igjen fra de dypeste hull og finne ressursene i seg selv som gjør at hun overlever og realiserer drømmen om å bli forfatter og dermed menneske igjen.

Kanskje er det bare sånn at man må miste eller rive ned alt for å kunne bygge opp igjen? I etterpåklokskapen reflekterer også Kjersti over dette: «Kanskje måtte jeg miste det jeg trodde jeg ikke kunne klare meg uten, for å klare å bli meg» (s. 66). Også i litteraturteorien finner hun støtte for dette. «Og jeg tenkte på Roland Barthes, som sier at Forfatteren (med stor F!) må tømme språket og dø, og at ved å skrive ned setningene og bli til språk, kvitter han seg med seg selv» (s. 511). På slutten av romanen er Kjersti en moden forfatter og kvinne med en selvstendig uttrykksmåte som hun har utviklet gjennom møter med viktige personer og ulike diskurser. Nå holder hun på å avslutte sin andre roman, trenger ikke hjelperne sine lenger og er klar for å tre ut i verden. «Mathea løsriver seg fra meg, og jeg er også i ferd med å bli et annet språk» (s. 532). Hun roper «*farvel til Marcel*» (s. 509), «ser Hilde, men forter [s]eg ut igjen» (s. 533), «hører Antony, men sangene gir ikke samme trøsten» (Ibid). På den samme måten har hun det med Nerdrum og Modigliano. Hun er ikke lenger den gamle damen i maleriet «*Trygd*», og synes «selv Modigliano-kvinnen er blitt for kjedelig og klisjéaktig» (s. 482).

Språket og selvet må hele tiden fornyes og være under utvikling. Også mor-datterforholdet er bedre, selv om det fortsatt er ambivalent. Anne har vist sin sårbarhet, og Kjersti innrømmer at hun selv kanskje har vært urettferdig mot mora.

Det er som om mamma kan få all irritasjon rettet mot seg bare fordi hun er mamma. Hun er et skrøpelig menneske, skrøpeligere enn pappa [...] mamma som husker alt om hvor syk jeg var, som aldri kan glemme, som sier jeg var så funksjonshemmet, som gjør meg så trist (s. 404).

Helt på slutten av romanen er det også Kjersti (gjennom rådyr-metaforen) som kan gi trøst og omsorg for mora.

Mamma fortalte meg at hun hver kveld holder rundt et keramikkrådyr før hun sovner. Hun ligger på senga, i det store, tomme huset, og holder rundt det lille rådyret med hendene. [...] Jeg har aldri følt meg mer som datteren hennes enn da hun fortalte meg dette (s. 579).

Hun håper også å kunne innlede et nytt forhold til en mann. Uten sentimentalitet og uten men.

«Ingen men». Hvis man bare kan skrive om kjærligheten når den er slutt, håper jeg at jeg aldri vil klare å skrive fullstendig om Robin. Når jeg finner kjærligheten, slutter også denne boka. Ingen men. (s. 559).

Sykdommen, sorgen og isolasjonen tvang Kjersti til å gå ned i mørke hull, der også sola så svart ut. På mange måter kostet det henne flere år av ungdomstida, men var kanskje den «timeouten» som skulle til for å finne seg selv. Selv overbeviste hun seg om at det bare var gjennom å skrive hun kunne bli et menneske. Sykdommen ble et monster, og hun ble sykdommen. Altså et monster. Men menneske var hun hele tiden, også på det sykeste. Denne innsikten går gradvis opp for henne gjennom andres bekreftelse. Hun betød noe for sine medmennesker som syk også. «Jeg blir glad fordi det virker som om jeg hadde en personlighet den gangen også, at jeg ikke bare var data- og sykdomsangst» (s. 469). Andre uttrykker med sikkerhet at hun også ville ha kommet til skriften uten å bli syk. Det er en lettelse å vite: «Så er jeg Kjersti uten sykdommen også, jeg kan skrive uansett, jeg har noe inni meg uavhengig ME-en» (s. 532). Sist, men ikke minst, finner hun igjen sin egen spede stemme, gjemt mellom upersonlige og strengt utfylte sykdomsskjemaer over hvor mye smertestillende hun tok, hvor mange skritt hun gikk osv. I margen oppdager den friske og voksne Kjersti plutselig sin egen stemme i den beskjedne innrømmelsen: «Har følt meg så trist i dag». Hun var også et menneske den gangen.

## 5. Avslutning

Med *Monstermenneske* har Kjersti Annesdatter Skomsvold skrevet seg inn i rekka av samtidsromaner som fremstiller det moderne subjektets indre liv, der selvrefleksivitet, identitetsdiskusjon og individualisering er et av de viktigste trekkene (Gaasland 2009, s. 47). Det at grensene for hva som hører med i det private og det offentlige rom viskes ut, har vært en tendens både i dagliglivet til folk flest, til politikere og i kunsten de siste tiårene. Folk blogger om hverdagen sin, legger ut bilder av seg selv og barna sine på sosiale medier og står fram med svakheter på de mest private områder i ukeblad og fjernsynsprogram. Den amerikanske sosiologen Richard Sennet omtaler i *The Fall of Public Man* allerede i 1977 fenomenet som intimitetstyranni (på norsk i 1994). Sennet refererte i utgangspunktet på farene det medførte at politikere og andre autoriteter hele tida måtte godta at privatlivet deres ble vevd inn i bildet og viet like stor interesse som profesjonen og stillingen på det offisielle planet. Dette kunne føre til en uheldig interessevridning bort fra det vesentlige og til det intime og private. Thomas Ziehe pekte senere på at denne forskyvningen også gjaldt på andre områder, ikke minst i litteraturen (1989). «Advarslene» ser ikke ut til å ha hjulpet. I litteraturen som i hverdagen rundt oss ellers blandes offentlig og privat, fakta og fiksjon, og det tidligere viktige skillet mellom forfatter og forteller er, som vi har sett, ofte vanskelig å trekke.

Er så kritikken mot «selvfremstillere» velrettet? Er det slik at forfatterne tyranniserer leserne med intimitet, utleverer medmenneskene sine for nådeløst, og er for selvopptatte og skriver for lite om verden for øvrig? Skomsvolds Kjersti beretter og bretter historien sin ut over nesten 600 sider, Knausgård lot Karl Ove breie seg på over 3000 sider mer. Begge forfatterne er blitt beskyldt for å være selvopptatte narsissister og representanter for den postmoderne generasjonen som roper «Se meg – meg - meg!» Men stemmer det at individualiseringen av samfunnet nødvendig fører til en farlig egoisme der enkeltindividet ikke bryr seg om andre enn seg selv og ikke tar ansvar for verden? Kjersti savner det politiske engasjementet og fellesskapet hun oppfatter Steinbeck og foreldregenerasjonen hadde. Det har hun til felles med andre unge rundt årtusenskiftet (Farsethås 2012). Etter 1980- og 90-tallet er «de store fortellingene» basert på ideologier som hevdet å ha svar på alle spørsmål, erklært døde. Valgmulighetene og kravene til ungdom er derimot langt flere i dag, og ansvaret for å finne svar og skaffe seg et lykkelig liv er mer opp til den enkelte selv.

Det er vel ingen tvil om at vi alle aller best kan si noe sant om hvordan vi selv har det. Gjennom én persons historie kan imidlertid også andre kjenne seg selv, og ikke minst lære hvordan andre mennesker har det. Dette kan gi ny innsikt, fremme forståelse, toleranse og empati. Store tenkere har alltid skrevet sine «bekjennelser» ut fra sitt eget liv for å formidle mer generelle tanker og teorier, fra Augustin knappe fire hundreår etter Kristus, via Dante i middelalderen, Montaigne i renessansen og Rousseaus i overgangen fra opplysningstid til romantikken til dagens politiske biografier og kunstnerportrett. En kan dermed ikke si at det er umulig å bruke egne erfaringer for å komme fram til universelle spørsmål og svar.

Før Karl Ove Knausgård hadde store forfattere som Knut Hamsun, Agnar Mykle, Aksel Sandemose, Nikolay Frobenius og Dag Solstad brukt eget liv mer og mindre direkte i romanverk fra århundreskiftet og fram til i dag. Til nå har det vært få kvinnenavn på denne lista. Kan noe av forklaringen spores helt tilbake til Aristoteles som allerede 300 år før Kristus hevdet at «Kvinner kan ikke skape, bare herme?». Er det derfor «kvinnelige» forfattere opp gjennom historien er blitt lest biografisk, selv om de faktisk *ikke* skrev ut fra eget liv, spør Marta Norheim i et foredrag om selvfixsjon (Svendsen, 2013). En slik lese måte kan ha vært uheldig for forfatterens anerkjennelse som kunstner. Likevel har også kvinnelige forfattere bevisst tatt utgangspunkt i det private. Camilla Collett fikk publisert sine personlige brev eller epistler om hvordan det var å være skilt kvinne, reisende forfatter og enslig mor på 1800-tallet, mens Amalie Skram sjokkerte med sine direkte ekteskapsromaner og innsideskildringer fra Københavns «sinnsykeasyl». Det var liten tvil om at hun hadde personlig kjennskap til problemene. Utover på 1900-tallet ble kvinnelige fortellerstemmer stadig modigere og mer utleverende, som britiske Virginia Woolf og Sylvia Plath, franske Simone de Beauvoir og Marguerite Duras, amerikanske Anaïs Nin eller skandinaviske Moa Martinson, Sun Axelsson, Karen Blixen, Cora Sandel og Tove Ditlevsen. Er det ikke nettopp gjennom å være så ærlig utleverende som de var og er, at betraktninger fra forfattere oppleves som så gjenkjennelige og allmenngyldige?

Skomsvold skrev seg ut av marerittet som ME-viruset innebar. Boka ble beviset på at Kjersti fantes og var et menneske i årene mens hun lå ensom og syk i kjelleren, også. Samtidig utviklet skrive seg selv til å bli noe monstrøst, og i det romanen nesten er slutt, spør hun seg selv om det å skrive kanskje er det motsatte av å mestre livet (s. 574). Om det siste året hun brukte på å avslutte *Monstermenneske* innrømmer hun: «Jeg skrev og skrev, og gikk utmattet og bunnløst rundt i parkene i Paris. Dermed endte jeg opp der jeg hadde begynt; helt alene og fullstendig isolert. Skrive ble et monster som tok over livet mitt»

(Meislingen, 2014). Sykdomshistorien eller friskmeldingshistorien hennes har både imponert, informert og provosert. Men hvem kan etter å ha lest romanen, påstå at det var *lett* for Kjersti å komme seg ut av sykdommen, bort fra angsten og inn i kunsten og virkelighetens verden?

Kan det da virkelig være selv-elsk (*amour de soi*) å avsløre egen skam, nederlag, sykdom, misunnelse, tunge undergangstanker? Jeg mener å kunne lese inn Kierkegaards filosofi som et bakteppe både i Skomsvolds prosjekt. Iscenesettelser av seg selv gjøres hele tiden i dag. Men oftest med et filter, en utvelgelse av positive sider, gjerne litt photoshopping i bokstavelig og i overført betydning. Ingen kan vel beskyldes Skomsvold for å skjønne seg selv? Derfor finner jeg uttrykket *selvspiser*, som flere av de journalistiske litteraturkritikerne bruker, nokså treffende. Det er noe kannibalsk eller monstrøst over å vise seg fram så ærlig og bredt sammensatt som Skomsvold har gjort. Samtidig mener jeg at det å være ærlig mot seg selv og undersøke egne mørke sider, kan være et bevis på at man tar seg selv og livet på alvor (*amour propre*). Kanskje det til og med er nødvendig dersom man vil utvikle seg fra det estetiske til det etiske stadiet.

Problemet er der like fullt. Når en skriver sitt liv, skriver en også andres liv. Og da er det ikke rart at de som ufrivillig blir karakterer med faktiske navn i en roman, føler det ubehagelig og urettferdig. Men lesere flest skjønner vel at det er fortellerens fremstillingsmåte er gestaltet, at det er hans eller hennes egne tanker som blir avslørt, og at samme hvor negativt bipersoner blir fremstilt, så sier det uansett mest om fortelleren selv, som er den som har bestemt utsnitt, farger og perspektiv. Skomsvold hevder ikke at hun sitter på den ene og fulle sannheten. Vi vet jo at landskapet ser annerledes ut fra hvilke ståsteder det blir skildret fra. *Monstermenneske* benevnes som roman, det gir forfatteren frihet. Hun kan velge, vri på og sette sammen erindringer av hendelser, tanker og følelser som til dels går langt tilbake i tid. Skomsvold innrømmer at hun ikke husker alt, eller kanskje også husker feil. Enkelte scener og replikker er skrevet slik de er, rett og slett for å gjøre seg (bedre) litterært.

Forfattere som skriver selvfiksjon bør samtidig vite at de stiller seg lagelig til for hugg når de bruker autentiske navn og hendelser, og bør være forberedt på kritikken som kommer. Skriften fanger. Skomsvold ga ikke ut debutboka si for å bli berømt eller få priser, men for å bli et menneske, som hun jo har gjentatt mange ganger. Hun presiserer også at det var en større bragd å holde ut med utmattelsessyndromet enn å lykkes som forfatter. «Det var mye vanskeligere å ligge i senga og være syk, det føltes mer uoverkommelig å komme tilbake til verden enn å vinne debutantprisen. Men det var ingen som ga meg pris for å ligge i senga dag



etter dag, år etter år» (s. 507). I dette leser jeg både en ærlig selvinnsikt, en moden empati med andre som har det vondt, og ikke minst en kritikk av samfunnet som bare hyller de friske og «vellykkede».

Sykdom, destruktivt selvilde, sorg og tap er tema som går igjen i mye norsk samtidslitteratur, slår litteraturkritikerne Marta Norheim og Ane Farsethås fast i henholdsvis *En røff guide til samtidslitteraturen* (2007) og *Herfra til virkeligheten* (2012). Ofte blir tekster som vender seg innover i enkeltindividet kritisert for å være for lite opptatt av politiske samfunnsspørsmål. Der forfattergenerasjoner tidligere tok opp store spørsmål som krig og fred, internasjonal urettferdighet og hatets opprinnelse, og var målrettet i både kritikken og klare på svaret med stor S, fortoner verden seg mer kompleks i dag. Det gjenspeiles både i politikken og i andre diskurser. Da kan det betraktes som mer redelig å se innover enn utover, og jeg mener faktisk at det ligger en vesentlig kulturkritikk i mange av de såkalte navlebeskuende og selvopptatte tekstene. Det store kan leses i det lille, mikrokosmos kan være et bilde på makrokosmos, alt henger sammen med alt.

De mange mulighetene det moderne mennesket har, og alle de store og små valgene vi hele tiden må ta, gjør oss jo alle mer eller mindre handlingslammet i perioder. Dermed kan kanskje utmattelsessyndromet som Kjersti rammes av, leses som en slags protest på det moderne samfunnets krav om deltakelse og vellykkethet, eller «flinkhet», som forfatterkollega Erlend Loe ville ha uttrykt det. I dag er det flest unge kvinner som får den kontroversielle ME-diagnosen, som kvinner tidligere fikk hysteri, muskelsmerter, spiseforstyrrelser og andre mer eller mindre diffuse diagnoser. Kanskje er det også slik at kvinner opplever disse altoppslukende kravene fra samfunnet hardest? I alle fall er det flest jenter som oppsøker psykologisk skolehelsetjeneste, innrømmer at de føler seg trøtte og utbrente, og som vi har fått påpekt i mange omganger sist vinter, kvinner har et langt høyere sykefravær enn menn. Er noe av grunnen til at Kjersti ble et utmattet monster å finne her? Hvem har i tilfelle skapt monsteret?

Selv om Kjersti ikke ser ut til å slite seg ut på å ha den stiligste boligen, den flotteste mannen og de mest vellykkede barna, samtidig med en strålende yrkeskarriere og innflytelsesrike venner, er også hun nærmest sykkelig opptatt av utseende, karakterer og resultater. En kan nok derfor finne at det både er noe utenfor Kjersti og inne i henne som hindrer henne på veien mot å bli et helt menneske og en fri kunstner. Først etter at hun har skrevet ferdig selvbiografien sin, forstår hun at for å være et helt menneske, må man godta alle sidene ved seg selv, også det gale, stygge og slemme. Det krever at en får ta plass.

## Kvinner og litteratur

Det er vel ingen tvil om at kjønnsfaktoren var avgjørende for kunstnerens plassering i offentligheten tidligere, og at det gjerne var grunnen til at kvinner tok mannlige pseudonym for i det hele tatt å få tekstene sine utgitt. Men er det fremdeles en forskjell på hvordan selvbiografiske eller selvfiksjonaliserte verk av henholdsvis «mannlige» og «kvinnelige» kunstnere blir tatt imot, lest og verdsatt? Kan det virkelig fortsatt være slik at vi tåler kvinners høye ambisjoner dårligere enn menns? Reduserer vi «kvinnelitteratur» til noe som bare handler om en marginalisert gruppe i samfunnet og dermed bare er interessant for «spesielt interesserte»?

Skomsvold er klar over belastningen i å skrive selvbiografisk, og funderer på om det hadde vært enklere om hun hadde vært en mann. Da ville nok ikke det selvutleverende ha blitt stemplet som «vovede ting, tøytmemoarer, soverromsbekjennelser, erotisk sjofelhet, skandaler som trekker opp sine skjorter på bildene i bokhandelvindue», tenker hun etter å ha lest om verdsettingen av kvinner i forhold til menn opp gjennom kulturhistoriens dikotomisering (s. 495). Plassen kvinner er blitt tildelt har gjennomgående vært mindre verdsatt.

Enkelte feministiske språk- og litteraturforskere har forsøkt å definere og legitimere en spesiell «kvinneskrift» (*l'écriture féminine*). Mest kjent for dette arbeidet er fransk-algeriske Hélène Cixous, som proklamerte at kvinnen skulle skrive med «hvitt blekk» fordi det representerte hennes «livmoderlige, vuggendegivende, produktive kraft». Woolf mener derimot at kvinner *ikke* bør ha kjønnsidentiteten i bevisstheten når de skriver litteratur. Enhver kvinne må finne sin egen stemme, rette oppmerksomheten mot verden og finne et språk for det hun ser. Woolfs tilnærming passer bedre for Kjersti, som heller ikke uttrykker noe ønske om skrive ut fra et bestemt kjønnsperspektiv. Også Cixous kom etter hvert fram til at det er umulig å definere en feminin skrivepraksis, for man kan aldri teoretisere denne praksisen, lukke den inne, gi regler for den. Kvinners liv er aldri lineært, og det karakteristiske for «kvinneskriften» er nettopp at enhver kvinne skal skrive med sin egen kropp og kroppsfølelse, og ikke innpasse seg etter den mannlige autoritære uttrykksmåten eller diskursen. (Cixous 2003, s. 275). Det tror jeg både Virginia Woolf og Kjersti Skomsvold kunne ha sluttet seg til.

Sosiolog og medieforsker Unn Conradi Andersens samlet i 2009 sine funn og refleksjoner om hvilke kjønnsbriller som tas på av kritikerne når de vurderer kvinnelige

forfatterskap og hvilke «strukturer som klistrer kjønnet fast til oss» i boka *Har vi henne nå?* Her viser hun hvordan fire forfattere (Marie Takvam, Herbjørg Wassmo, Vigdis Hjorth og Hanne Ørstavik) fra hvert sitt tiår er blitt mottatt i den medierte offentligheten og hvilke «strategier» de selv har valgt for å møte kritikken. Andersen har studert resepsjonen av verkene deres, lest intervjuer fra samtiden og gjort egne intervjuer (med de tre sistnevnte). Den som ser ut til å ha lyktes best med å takle medias klamme omfavelse og klisterlappen «kvinnelitteraturen» er Vigdis Hjorth, som bevisst har spilt opp mot stempelet pressen har gitt henne som utfordrende sexy, vulgær, drikkfeldig og mannegal. Om hun virkelig tenkte «If you can't beat them, join them» helt fra starten av karrieren, ser det uansett ut som at det å nekte å være noe offer, men heller stå stødig i det, med en god porsjon humor og selvironi har hjulpet. I dag er Hjorth omfavnet av både publikum, media og academia som en voksen, anerkjent og seriøs kunstner. Selvsagt hadde ikke det vært mulig uten at forfatteren også beviste at hun skaper verk med kunstnerisk verdi, men for kvinner ser det altså ikke alltid ut til å være nok. Både Takvam, Wassmo og Ørstavik må kunne innrømmes å ha levert viktige litterære bidrag. De står likevel igjen som mer marginaliserte og delvis latterliggjorte.

Som vi har sett, lar Skomsvold Kjersti diskutere Ørstavik og Hjorth i romanen. Den unge forfatteren virker nesten litt skremt av dem begge og hvordan de er behandlet i offentligheten. Selv vil hun ikke bli som dem. Skomsvold er da også ti år yngre enn Ørstavik og 20 år yngre enn Hjorth. Vi må regne med at det litterære landskapet og kvinners rom har endret seg noe på årene som skiller dem. Derfor er det nok mer passende å se på et eventuelt kunstnerisk slektskap med yngre kvinner som Gunnhild Øyehaug, Olaug Nilsen og Agnes Ravatn. Disse er kjent for vidd og (til dels frekke) humor. Ingen mannlig anmelder tør vel beskyldte dem for å ikke kjenne sin litterære arv, og de oppgir alle like gjerne menn som kvinner som sine forbilder (Kirkegaard, Céline, Proust). Men blir de egentlig lest av menn?

Det virker med andre ord som at kjønn fremdeles har mye å si for mottakelse, lesere, vurdering og verdsetting av verk. Samfunnet tåler fortsatt dårligere at kvinner blir «monstrøse» og tar plass. Da er det bra at noen forsøker å bryte muren, stange hodet i glasstaket og ta plass. Kanskje det rett og slett må et monster til, om du er kvinne. I alle fall holder det ikke å bare være stille og søt. «Yndig, no more!» (s. 472).

## Litteraturliste:

- Andersen, Per Thomas (2003). *Tankevaser Om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, Unn Conradi (2009). *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal akademisk
- Benstock, Shari (2002). «Å automatisere det selvbiografiske» i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori* (2002). Oslo: Pax. (s. 64-85)
- Berendt, Poul (2006). *Dobbeltkontrakten, en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal
- Bondevik, Hilde & Stene-Johansen, Knut (2011). *Sykdom som litteratur*. Oslo: Unipub
- Bronfen, Elisabeth (2002). «Det «mest» poetiske emnet» i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax. (s. 85-103)
- Bruvik, Hilde (2012). «Etterlysning: Kvinner som skriver morsomme bøker». *Bokbloggen*, NRK, 29.10.2012 (<http://blogg.nrk.no/bok/2012/10/29/>)
- Christensen, Susanne (2012). «Drømmen om livet». *Klassekampen* 03.11.12
- Cixous, Hélène (2008). «Medusas latter» i Skei, Hans (red.) *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Claudi, Mads B. (2013). *Litteraturteori*. Oslo: Fagbokforlaget
- Ekle, Leif (2012). «Sterk nummer to-bok». *Kulturnytt*, NRK, 19.10.12
- Engelstad, Irene (red.) (2011). *Freud, Sigmund. Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal
- Farsethås, Ane (2012). *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm
- Garpestad, Annette Slettbakk (2013). «Tause kvinner og feministkjerringer». *Dagbladet*, 28.09.2013
- Gilbert Sandra M. & Gubar, Susan (2000) [1979]. *The Madwoman in the Attic*. New haven and London: Yale University Press
- Gilbert Sandra M. & Gubar, Susan (2002). «Kjønnslingvistikk. Kjønn, språk og seksualitet», i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax. (s. 120-133)
- Gaasland, Rolf (2009). *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Grue, Jan (2014). «Diskurs og diskursanalyse» i *store norske leksikon.no* (lastet ned 20.04.2014)
- Hem, Erlend (2001). «Med pasientens egen penn». *Tidsskrift for Den norske legeforening*, Nr. 09 – 30. mars 2001. (<http://tidsskriftet.no/article/304651/>, (lastet ned 10.04.2014)
- Hiort, Susanne Hedemann (2012). «Morer i mørket». *Dagens næringsliv* 27.10.12
- Hirsch, Marianne (2002). «Det mørkeste plott. Narrasjon og tvangsmessig heteroseksualitet» i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax. (s. 137-158)

- Hoel, Ole Jacob (2012): «Vil bli hatet og elsket». *Adresseavisen* 27.10.12
- Hjorth, Vigdis (2013). *Fryd og fare*. Oslo: Cappelen Damm
- Iversen, Irene (2002). *Feministisk litteraturteori*. Innledningen. Oslo: Pax. (s. 9-54)
- Kjærstad, Jan (2010). «Den som ligger med nesen i grusen, er blind». *Aftenposten*, 07.01.2010 (Lastet ned 14.11.13)
- Knausgård, Karl Ove (2009-2011). *Min kamp 1-6*. Oslo: Oktober
- Kroglund, Torolf E (2010). «Reaktualiserer etikkdebatten», *Agderposten* 15.06.10
- Kvalsøy, Vidar (2012). «Storverk som faller sammen». *Aftenposten* 29.10.12
- Kreyberg, Sidsel (2013). «Fra innsiden». *Tidsskrift for Den norske legeforening*, nr. 6, 2013 (lastet ned 11.11.2013)
- Kristeva, Julia (2002). «Melankoli og kunstnerisk skaperkraft» i Iversen, Irene (red.) *Feministisk Litteraturteori*, Oslo: Pax. (s. 200-214)
- Kristeva, Julia (1994). *Svart sol*, Oslo: Pax
- Kvalshaug, Vidar (2012). «Storverk som faller sammen». *Aftenposten morgen*, 27.10.12
- Langås, Unni (2005). *Den litterære kroppen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Lanser, Susan Sniader (2002). «Arven etter Jane Eyre. Styrken og faren ved det enestående» i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax. (s. 215-229)
- Larsen, Turid (2012) «Bedrøvelig og frydefull. *Dagsavisen* 21.11.12
- Lauritzen, Ellen Sofie (2012). «Det gode i det vonde «Monstermenneske». *Dagbladet*, 29.10.12
- Lerum, May Grethe (2012). «Å skrive for livet». *Verdens Gang* 04.11.12
- Loe, Lene (2012). «Ærlig om livet, redselsen og ME». *Norges myalgisk encefalopatiforening*, Nyhetsbrev, Desember 2012, nr. 3 (lastet ned 11.11.2013)
- Lothe, Jacob, Refsum, Cristian og Solberg, Unni (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Madsen, Ole Jacob (2014). «Det er innover vi må gå» *En kulturpsykologisk studie av selvhjelp*. Oslo: Universitetsforlaget
- Meislingen, Kristian (2014). Intervju med Kjersti Annesdatter Skomsvold. *Minerva* nr. 1, 2014
- Melberg, Arne (2007). *Selvskrevet. Om selvfremstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus forlag
- Midttun, Birgitte Huidtfeldt (2005). «Kristevas kvinnelige geni». *Morgenbladet*. 11.11.2005
- Moa, Ørjan Davidsen (2013). *Når realfag og litteratur møtes. Om interdiskurs og termopoetikk i Monstermenneske av Kjersti Annesdatter Skomsvold*. Trondheim: NTNU.trykk
- Nilsen, Gro Jørstad (2012). «Lysende selvbiografi». *Bergens Tidende*. 29.10.12
- Norheim, Marta (2007). *En røff guide til samtidslitteraturen*. Oslo: Samlaget
- Marta Norheim (2012). *Bok i P2*-27.10.2012

- Norheim, Marta (2012-2014). *Bokbloggen*, NRK  
<http://blogg.nrk.no/bok/author/martanorheim/>
- Nydal, Ane, Gossner, Ellen Lande (2012). «Fra minus til pluss». *Morgenbladet* 26.10.12
- Pedersen, Bernt Erik (2012). «Stikker seg ut i gubbehøsten». *Dagsavisen* 21.08.12
- Pedersen, Elisabeth Frøysland (2012). «Disiplinert stormannsgalskap». *Morgenbladet* 02.11.12
- Prinos, Anne Merethe (2010). «Forelskelsen som forsvant». *Aftenposten, Bergens Tidende, Fæderlandsvennen og Adresseavisen* 15.06.10
- Sandve, Gerd Elin Stava (2012). «Stormannsgal og selvutleverende». *Morgenbladet* 27.10.12
- Sennett, Richard (1994) [1977]. *Det offentlige menneskes undergang. Intimitetstyranniet*. Oslo: Cappelens Upopulære Skrifter
- Skjeldal, Eskil (2012). «Mesterlig om kropp og tekst». *Vårt land* 29.10.12
- Skomsvold, Kjersti (2009). *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*. Oslo: Oktober
- Skomsvold, Kjersti (2012). *Monstermenneske*. Oslo: Oktober
- Skårderud, Finn: (2011). «Kroppsfølelsen». Forord i Hustvedt, Siri *Den skjelvende kvinnen*. Oslo: Aschehoug
- Svendsen, Charlotte Nagell (2013). «Vi skaper vår egen identitet». *Porsgrunn Dagblad* 09.03.13
- Thoresen, Bente (2014). «Ensomhet kan også være fint». *Psykisk helse* nr. 1, 2014
- Vikingstad, Margunn (2012a). «Vedunderleg bra». *Dag og Tid*. 26.10.12
- Vikingstad, Margunn (2012b). «Kritikarsalong om Knausgård-resepsjonen i Skandinavia»  
<http://www.kritikerlaget.no/> (lastet ned 12.11.2013)
- Vikingstad Margunn (2013). «Kunsten å tenke ynkeleg». *Syn og Segn*, 03-2013 (s. 30-32)
- Vågsether, Ida (2012). «Mesterlig om mennesker». *Stavanger Aftenblad*, 17.12.12
- Wallum, Stian (2012). «Takk for at du vrenget sjela di, Karl Ove Knausgård». *Adresseavisen* 26.05.12
- Wood, James (2012). «Total recall», *The New Yorker*. 13.08.2012 (lastet ned 04.12 2013)
- Woolf, Virginia (1976) [1929]. *Et eget rom*. Oslo: Gyldendal
- Ziehe, Thomas (1989). *Ambivalenser og mangfoldighet*- København: Politisk revy
- Ørstavik, Hanne (2002). *Uke 43*. Oslo: Oktober

Forsidebilde:

Meunier, Constantin Émile: *Ophelia*

-