

Doktoravhandlinger ved NTNU, 2023:368

Gerd Karin Omdal

Avantgarde og transtekstualitet i Karin Moes tidlige forfatterskap

*Kjønnskrift (1980), KYKA / 1984 (1984) og
MORDATTER (1985)*

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
doctor philosophiae
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Gerd Karin Omdal

Avantgarde og transtekstualitet i Karin Moes tidlige forfatterskap

Kjønnskrift (1980), *KYKA / 1984* (1984) og
MORDATTER (1985)

Avhandling for graden doctor philosophiae

Trondheim, november 2023

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

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden doctor philosophiae

Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

© Gerd Karin Omdal

ISBN 978-82-326-7436-7 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-7435-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)

Doktoravhandling ved NTNU, 2023:368

Trykket av NTNU Grafisk senter

Norsk sammendrag av *Avantgarde og transtekstualitet i Karin Moes tidlige forfatterskap. Kjønnskrift (1980), KYKA / 1984 (1984) og MORDATTER (1985)*:

I avhandlingen undersøker jeg hvordan Karin Moe forholder seg til litterær tradisjon, litteraturteori og filosofi, og til kulturelle og samfunnsmessige forhold. Sentralt i studien står analyser av transtekstuelle relasjoner i vid forstand. Den eksperimenterende grunnholdningen i Moes tidlige forfatterskap påkaller et avantgardeperspektiv, og det er særlig surrealismen som opptar henne. Avhandlingens overordnede tese tar som følge av dette utgangspunkt i ett sentralt spørsmål fra Hal Fosters «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?»:

Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time? I say «comprehend», not «complete»: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment» (Foster 1994, 16).

Min tese er at Moes arbeid viser nettopp dette, at avantgarden er et prosjekt som stadig pågår. Forfatterskapet hennes egner seg godt til å demonstrere hvordan det opprettholdes en dialog mellom avantgardens ulike faser, som kan øke vår forståelse av de ulike fasene. Den forståelsen og fortolkningen av tidligere avantgarder som ligger til grunn hos Moe, er helt avgjørende for prosjektene i de tekstene som undersøkes i avhandlingen. Moes forståelse og fortolkning åpner for utvidelse, kritikk og transponering, noe som blir kjennetegnende for verkene hennes.

English summary of *Avant-garde and transtextuality in the early authorship of Karin Moe. Kjønnskrift (1980), KYKA / 1984 (1984) og MORDATTER (1985)*:

In the dissertation I investigate how the early authorship of Karin Moe connects to literary tradition, literary theory, and philosophy, and how Moe's writing responds to cultural and social conditions. Analyses of trans-textual relations are central to the study. The fundamentally experimental attitude that marks Moe's first books calls for a focus upon avant-gardism. Her main interest in the context of the avant-garde is surrealism. Consequently, the thesis of the dissertation is based on a central question from Hal Foster's "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?":

Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time? I say «comprehend», not «complete»: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment» (Foster 1994, 16).

I argue that Moe's writing demonstrates how the avant-garde is an ongoing project. Her authorship exemplifies the continuing dialogue between the different phases of the avant-garde, and it also shows how this dialogue can increase our understanding of the different phases. A particular understanding and interpretation of the earlier avant-gardes is fundamental to Moe's authorship, and it is decisive for the texts that are investigated in the dissertation. Moe's understanding and interpretation give room for the expansion, critique, and transposition, which are characteristic of her work.

Innhold

1. Avhandlingens forskningsinteresse og tese, presentasjon av artiklene	1
1.1 Avhandlingens fire artikler og forskningsspørsmål	3
1.2 Kappens videre gang	6
2. Resepsjon	8
2.1 Moe som kritiker	9
2.2 Moe i litteraturhistorien	11
2.3 Kritikk og omtaler av Moe	20
3. Bakgrunn og kontekst for Moes tidlige verk	29
3.1 Moe og den feministiske avantgarden i Norge	29
3.2 Norsk surrealisme ifølge Moe	39
3.3 Breton og surrealisme i Norge og Skandinavia tidligere på 1900-tallet	46
4. Moes surrealisme	52
5. Teori og perspektiver	60
5.1 Refleksjoner om avantgarden(e)s gjenkomst	60
5.1.1 Neoavantgarde	60
5.1.2 Arrière-garde	65
5.2 Relasjonen mellom «litteratur» og teori	76
5.3 Inter- og intratekstualitet	80
5.3.1 En alternativ kanon?	85
5.3.2 Inter- og intratekstuelle referanser til egne verk	88
5.4 Kvinnelig væren i verden – det fenomenologiske perspektivet	91
6. Avslutning	101
Litteratur - kappen	103
Trykkfeil i publiserte artikler	110

Takk!

Takk til redaksjoner og fagfeller for nyttige tilbakemeldinger på artiklene, dere har bidratt til bedre fokus og høynet kvaliteten betraktelig. Det var også av stor betydning å få en engasjert og tydelig ekstern leser. Sissel Furuseth bidro til å heve kappen mange hakk. Tusen takk! Takk også til Silje Haugen Warberg, Anne Berit Lyngstad, Tatjana Kielland Samoilow og Sissel Lie, som har lest og kommentert en eller flere av artiklene på et tidspunkt i prosessen; dette har vært svært nyttig. Takk til Institutt for språk og litteratur ved instituttstyrer Lars August Fodstad for ekstra forskningstid i innleveringssemesteret og økonomisk støtte til skriveopphold, ekstern leser og språkvask. Takk til Ragnhild Eik og Kristian Skarbø for teknisk assistanse. En ekstra takk til Ragnhild for tålmodighet og omsorg mens vi gjennomførte Nordkurs samtidig som jeg skulle levere. Jeg vil også takke *Eddas* språkvasker Olav Refvem for korrektur og nyttige innspill på artikkel 4.

Takk til de fine kollegaene mine ved Institutt for språk og litteratur for at dere er de dere er, og særlig til min aller nærmeste kollega, Siv Gøril Brandtzæg. Du er alltid der for meg.

Takk til Borgar, David og Emma for at jeg har et liv utenfor jobben!

Sist, men ikke minst vil jeg takke Janne Olden for språkvask, fleksibilitet, oppmuntring og intelligente kommentarer og spørsmål. Du har vært helt avgjørende for at jeg kom i mål.

1. Avhandlingens forskningsinteresse og tese, presentasjon av artiklene

Skriv ein på tvers av genre-grensene, kan ein få høyre eitt av to. Det første lyder: du veit ikkje kva du gjer, du kjenner ikkje genrane så godt at du klarer å halda deg innafor grensene. Konklusjon: Gå tilbake til grytene. Det andre går slik: Du kan for mykje om genrane. Du kjenner deira historie, at dei er foranderlege, tillaga og kan omlagast. Konklusjon: Du trur du er noke, gå tilbake til grytene.

Denne strategien er velkjend i undertrykkelseskatalogen og heiter: You're damned if you do and you're damned if you don't.

I boka mi bryt eg genregrensene: essay, tekst, dikt, teoriskrift, plakat, propaganda, alvor, ironi, etc. Og er så pretensios at eg veit at eg gjer det (Moe 1986, 22).

Det var ingen enkel sak å for Karin Moe å få utgitt debutboken *Kjønnskraft*, og den vakte en del oppstuss da den kom; den ble slett ikke like godt mottatt av alle.¹ Sverre Tusvik tar utgangspunkt i dette i et intervju med forfatteren under tittelen «Mitt kroppsspråk trugar konsulentens morsbilde», og dette intervjuet er gjengitt i Moes bok *Sjanger* (1986). Tusvik spør om teoretiseringen og allusjonene til fransk teori kan være noe av årsaken til at kritikerne har blitt skremt av boken. Til svar kommer Moe med en uttalelse som er helt grunnleggende for hennes utgangspunkt som forfatter:

KM: Teori og metaskrivning er tabu for kvinner. Det går tydeleg fram at mi skriving om litteratur i litterær form generer og provoserer. At Parnasset er vakta av menn er Borum/Vold/Mehren/Faldbakken-runden i massemedia eit eklatant døme på. Menn forvaltar der – som elles – det allmennmenneskelege (21, Moes utheving).

Moe har en klar ambisjon om å gjøre seg gjeldende på områder som på dette tidspunktet var dominert av menn, og hun har et skarpt blikk for hvordan strukturene, noen ganger i form av bevisst tilsidesettelse, andre ganger gjennom ubevisst, hegemonisk forskjellsbehandling, bidro til å begrense den kvinnelige kunstnerens og skribentens muligheter.

Parallelt med en kunstnerisk-teoretisk utforskning og kritikk av samtidens litteraturfelt danner Moe også, gjennom bruk av intertekstuelle referanser, en egen kanon av kvinnelige forfattere fra ulike deler av verden. Flere av disse er politiske forfattere som har hatt aktivistiske prosjekter og vært opptatt av kvinnens stilling. Slik blir Moes arbeid mer enn intellektuelle eksperimenter og undersøkelser; hun tar opp store spørsmål, særlig om kvinnens og barnets

¹ Vi får et inntrykk av kritikken for eksempel i «Kritikken av KJØNNSKRIFT» s. 18–20 i Moes *Sjanger*, selv om Moe neppe kan regnes for å være en objektiv kilde.

posisjon i samfunnet og familien. Teorireferansene og eksperimentene blir satt i sammenheng med det aktivistiske perspektivet *meningsbærende*, og de gir grunnleggende innsikter som bidrar til undersøkelsen av disse spørsmålene.

Jeg vil i denne avhandlingen drøfte hvordan Moe forholder seg til litterær tradisjon, litteraturteori, filosofi, og til kulturelle og samfunnsmessige forhold. Sentralt i undersøkelsen står analyser av transtekstuelle relasjoner i vid forstand. Den eksperimenterende grunnholdningen i Moes tidlige forfatterskap påkaller et avantgardeperspektiv, som i liten grad har vært utforsket hos Moe tidligere. Det vil bli berørt i alle artiklene og utdypes i kappen. Det er særlig surrealismen som opptar henne. Avhandlingens overordnede tese tar som følge av dette utgangspunkt i ett av Hal Fosters mest sentrale spørsmål fra «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?»:

Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time? I say «comprehend», not «complete»: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment» (Foster 1994, 16).

Min tese er at Moes arbeid viser nettopp dette, at avantgarden er et prosjekt som stadig pågår. Forfatterskapet hennes egner seg godt til å demonstrere hvordan det opprettholdes en dialog mellom avantgardens ulike faser, som kan øke vår forståelse av de ulike fasene. Den forståelsen og fortolkningen av tidligere avantgarder som ligger til grunn hos Moe, er helt avgjørende for prosjektene i de tekstene som skal undersøkes. Denne forståelsen og fortolkningen åpner for utvidelser, kritikk og transponering, som blir kjennetegnende for alle verkene hennes.

Avhandlingen tar i første rekke for seg tre av Moes utgivelser fra første halvdel av 1980-tallet, nemlig *Kjønnskraft. Skrifter frå 70-åra* (1980), *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter* (1984) og *MORDATTER. Opp(dikt) frå datterskapet* (1985). To av artiklene handler primært om *Kjønnskraft*, en om *KYKA / 1984* og en om *MORDATTER*. I disse verkene skrives ulike litterære former og sjangere, *performance* og andre kunstuttrykk inn i nye konseptuelle uttrykk, og velkjente konsepter og problemstillinger fra moderne europeisk litteraturteori påkalles og arbeides videre med. Verkene har ikke tidligere blitt *analysert* i lys av et avantgardeperspektiv, selv om de har blitt nevnt i dette perspektivet flere steder, mest uttalt hos Larsen (2011). Avhandlingen plasserer seg faglig innenfor nordisk avantgardeforskning, studier på Karin Moes forfatterskap, og innenfor studier på relasjonen mellom skjønnlitteratur og teoretiske konsepter.

*

Tre av avhandlingens artikler er skrevet på norsk og en på engelsk. Bakgrunnen for dette er et ønske om å være med på å ivareta norsk som forskningsspråk, men samtidig også å gjøre Moe bedre kjent for et internasjonalt publikum.

1.1 Avhandlingens fire artikler og forskningsspørsmål

Artikkel 1:

Omdal, Gerd Karin. 2016. «Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskrift. Skrifter frå 70-åra* (1980)». I *Ad Libitum. Festskrift til Gunnar Foss*. Redigert av Steinar Gimnes. Oslo: Novus Forlag (s. 203–221).

I denne artikkelen blir *Kjønnskrift* presentert og lest i et avantgardeperspektiv; som eksperiment og som repetisjon, som både reartikulering og appropriering av tidligere eksperimentelle litterære praksiser. Det komplekse og dynamiske forholdet til avantgardediskursen er fremtredende hos forfatteren, og dette utforskes i artikkelen gjennom en lesning av samlingen i lys av begrepene avantgarde og neoavantgarde. Moes skrift undersøkes med vekt på forholdet mellom avantgardistisk og neoavantgardistisk praksis, slik disse presenteres av Hal Foster i «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?» (1994). Vekten ligger på den eksperimentelle «kjønnskriften», på kvinnelig og mannlig skrift, og etter hvert på figurdiktet «Materialenasjon i bokstaveleg forstand», som i sin tur leses i lys av selve «kjønnskriften». Det transtekstuelle aspektet kommer frem gjennom formene som approprieres og alluderes til i dette diktet; i første rekke konkret poesi og Gertrude Steins repetitive skrift. Moe presenterer en ny form for komposisjon for en ny generasjon av forfattere, og hennes avantgardisme tar i bruk kroppen og kvinnekjønnen som medium og (kjønn)skriften som reartikulering.

Sentrale forskningsspørsmålet i denne artikkelen er:

Hvilke konsekvenser får det at den litterære konstruksjonen som *Kjønnskrift* utgjør, består både av et nytt eksperiment og repetisjon/reartikulering/appropriering av tidligere eksperimentelle praksiser?

I hva består «kjønnskriften»?

Hvordan står den nye skriveteknologien og opprøret mot den mannlige institusjonen i relasjon til de neoavantgardistiske strategiene i *Kjønnskrift*?

Artikkel 2:

Omdal, Gerd Karin. 2022. «French Feminist Theory and Surrealism in Karin Moe's *Kjønnskrift* (*Sextext*)». I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*. Redigert av Benedikt Hjartarson et al. Leiden og Boston: Koninklijke Brill NV (s. 865–879).

I denne artikkelen er Moes og «kjønnskriftens» relasjon til fransk feministisk teori (særlig Hélène Cixous' «Le Rire de la Méduse», 1975) og surrealisme i fokus. Artikkelen handler om hvordan Moe approprierer fransk feministisk teori i form av et litterært konsept, og om hvordan et kjønnsbasert opprør mot den tidlige franske surrealismen i *Kjønnskrift* henger sammen med dette. Utgangspunktet er at boken *Kjønnskrift* i seg selv og utgivelsen av den var en subversiv og provoserende handling i den norske kulturen. Dette aspektet forsterkes av at språket – en kombinasjon av nynorsk og dialekt – i 1980 innebar en bevisst distansering fra den litterære institusjonen i Norge og fra det sentraliserte maktapparatet i hovedstaden. For Moe er språk og teori ett, og hun følger Terry Eagleton i tanken om at den som ikke selv har en teori, er i klørne til den «arkaiske» teorien (Moe 1992, 6). Blandingen av det karnevaleske og provinsielle på den ene siden og intellektuelle referanser til filosofi og estetisk teori på den andre siden lager en interessant dynamikk. Intellektualiseringen av feminismen, som er tydelig hos Cixous og Luce Irigaray, er sentral for Moe og hennes skrift, som ligger i grenselandet mellom skjønnlitterær og akademisk skriving. «Materialisasjon i bokstaveleg forstand» leses i likhet med i artikkel 1 som en materialisering av den kvinnelige vs. den mannlige skriften, men i artikkel 2 vektlegges Moes forhold til og reaksjon på forskjellsfeminismen i analysen. Relasjonen til surrealismen står også mer sentralt.

Sentrale forskningsspørsmål i denne artikkelen er:

Hvordan bygger Moe videre på sentrale idéer innenfor fransk feministisk teori og filosofi?

Hvordan fungerer dynamikken mellom «høyt» og «lavt»?

Hvordan går Moes tanke om at den tidlige surrealismen var grunnleggende mannsdominert inn i det eksperimentelle feministiske feltet i *Kjønnskrift*?

Artikkel 3:

Omdal, Gerd Karin. 2021. «Den kriminelle romanen og leseren. Karin Moes *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggert aborterte skrifter*». I *European Journal of Scandinavian Studies* Vol. 51, nr. 1 (s. 140–161).

I denne artikkelen blir *KYKA / 1984* undersøkt som et konkret eksperiment med den trykte boken som medium, og også som et eksperiment med dobbeltbokformatet. Moe tar gjennom denne utgivelsen for seg spørsmål som handler om forholdet mellom verk og tekst, og også mellom verk, tekst og leser. I artikkelen undersøkes designet og komposisjonen til *KYKA / 1984* samt ulike typer transtekstualitet, som etablerer forbindelser med andre verk og sjangere. Spørsmål som reises av Moes dobbeltbok, særlig angående forfatterskapets gjennomgangstema språk og kjønn, blir også utforsket. Et sentralt aspekt ved artikkelen er å avdekke hvordan og hvorfor en eksperimentell og kritisk undersøkelse utføres i en bok som kopierer et velkjent kommersielt format (jf. særlig Ace Double-serien og «Dobbelkriminalen»). Gilles Deleuze og Félix Guattari trekkes inn for å belyse bakgrunnen for at det mindre ståstedet i den eksperimentelle tradisjonen blir så viktig i denne sammenhengen. Helt til slutt undersøkes så relasjonen mellom tekst og leser i dette verket, som har illusjonsbrudd nærmest som sin grunnstruktur, med bakgrunn i Wolfgang Iser.

Sentrale forskningsspørsmål i denne artikkelen er:

Hvordan bruker Moe utforming, sjangertilnærming og paratekster til å stille kritiske spørsmål ved bokmediet og dets funksjon?

Hva innebærer begreper som «et mindre ståsted» og «en enkel komplikasjon» (Moe 1986, 250) mer bestemt i forbindelse med *KYKA / 1984*?

Hvordan kan en formoppløsende tekst være meningsbærende?

Artikkel 4:

Omdal, Gerd Karin. 2023. «Surrealismens nye stemme. Karin Moes *MORDATTER*. (Opp)dikt fra datterskapet. I *Edda* Vol. 110, nr. 3 (s. 167–181).

I *MORDATTER* er det en rekke referanser og allusjoner til psykoanalyse og surrealisme. Her blir to korte tekster fra samlingen, begge skrevet i dialogform, undersøkt med utgangspunkt i disse referansene og allusjonene. I begge dialogene er ei ung jente (datteren) en av talerne, og hun kommenterer blant annet ødipuskomplekset. Artikkelens tese er at Moe med utgangspunkt i påpekning, parodiering, overskridelse og vulgarisering av noen av Freuds mest fundamentale ideer om det ubevisste, videre også produserer en ny form for surrealisme, hvor kjernen er en kunstnerisk bearbeidelse av den «mannlige» surrealismens tilnærming til psykoanalysen. Analysen demonstrerer hvordan noen elementer fra den «klassiske» surrealismen og dens

kontekst gjennomgår en form for transformasjon og kritisk bearbeidelse i Moes arbeid, med et feministisk perspektiv som utgangspunkt og den unge jenta som talerør og reflekterende subjekt. Tekstene kan leses som eksempler på en subversiv surrealisme, som Moe selv i essayet «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk» (1992) kaller vestlandssurrealisme.

Sentrale forskningsspørsmål i denne artikkelen:

Hvilke konsekvenser får den kvinnepolitiske forankringen og fokuset på språkets potensiale for endring for Moes fornyelse av surrealismen?

Hva er jentas rolle i Moes resepsjon av psykoanalysen og i hennes resepsjon og fornyelse av surrealismen?

Hvordan kommenteres strukturer i familien og samfunnet?

Det er en liste over trykkfeil som jeg har funnet i de publiserte versjonene av artikkel 1 og 3 bakerst i kappen.

1.2 Kappens videre gang

Kappens mål er å være kontekstualiserende (først og fremst kapittel 2–4) og perspektiverende (først og fremst kapittel 5). Kapittel 2 er en gjennomgang av sentrale trekk ved resepsjonen av Moe. Noe av resepsjonen handler om sentrale karakteristika for hennes virke som forfatter og «kulturarbeider», og noe handler mer spesifikt om de tekstene avhandlingens artikler tar for seg. I kapittel 3 undersøkes den kulturelle konteksten Moes tidlige verk ble til i, og surrealismens posisjon i Norge. I fortsettelsen av dette viser kapittel 4 hvordan Moe først skriver seg inn i og imot surrealismen i to tekster fra debutsamlingen *Kjønnskraft*.

Kapittel 5 vil utdype teori og perspektiver som er berørt i avhandlingens artikler og i resepsjonen, men det vil også gå mer overordnet og sammenbindende til verks for å undersøke sentrale fenomener i Moes tidlige forfatterskap, via fire ulike innganger. I kapittel 5.1 undersøkes relasjonene som gjenkomster av avantgarden står i til tidligere manifestasjoner. Hovedreferansene vil være Hal Fosters artikkel «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?» (1994) og Marjorie Perloffs kapittel «From Avant-Garde to Digital» fra boken *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (2010). Bakgrunnen for Perloffs tanker om arrièrè-garde, i Marx' artikkel «The 20th Century: Century of the Arrièrè-Gardes?» (2009), blir også gjort rede for. Perloff trekker Marx' refleksjoner videre og ser på arrièrè-garde direkte i

forbindelse med gjenkomster av avantgarden, noe som ikke er fokuset hos Marx, selv om han introduserer og diskuterer begrepet arrièrè-garde med utgangspunkt i begrepet avantgarde.

Kapittel 5.2 vil så omhandle forholdet mellom avantgarde og teoriutvikling, et perspektiv som påkalles av at Moe arbeider mye med teoretiske konsepter i sine tidlige verk. Her vil Sascha Brus «How We Look and Read: The European Avant-Garde's Imprint on 20th-Century Theory» (2009) være utgangspunktet for undersøkelsen.

Kapittel 5.3 handler om intertekstualitet og intratekstualitet. Med utgangspunkt i Julia Kristevas og Gérard Genettes teorier om intertekstualitet blir noen av de forbindelsene som Moe skaper både innad i sitt eget forfatterskap og utover mot de forfatterne og strømningene hun knytter seg an til, undersøkt nærmere. Referanser og relasjoner innad i samme verk blir studert i lys av Alison Sharrocks refleksjoner om intratekstualitet.

Siden kvinnekroppen markers så tydelig som et sted det skrives fra, og siden den kvinnelige erfaringen og den *kvinnelige væren i verden* står så sentralt i Moes forfatterskap, vil kapittel 5.4 være viet fenomenologi. Her blir det snakk om fenomenologi filtrert inn i et feministisk perspektiv, med utgangspunkt i Sissel Solbjørg Bjugns kobling av Maurice Merleau-Ponty og kvinnekroppen (1978) og Hadle Oftedal Andersens kobling av Martin Heidegger og *écriture feminine* (2011).

Kapittel 6 er en kort sluttrefleksjon.

2. Resepsjon

Bjarne Riiser Gundersen spør retorisk i sin omtale av Moe i *Da postmodernismen kom til Norge*:

Tenk om all oppmerksomhet rundt Kjærstad, Fløgstad, Fosse egentlig er en misforståelse, en digresjon? At det ikke er mannlige romanforfattere med teoretisk essayproduksjon på si som var minste felles multiplum for postmodernismen i norsk litteratur? Tenk om det isteden var en tidligere vaskehjelp, reklametekstforfatter, Rousseau-spesialist og stuntpoet – en figur som, da hun debuterte med boka *Kjønnskraft*, fikk beskjed fra en anmelder om at det burde være «båndtvang for kvinner som ikke har styring på sitt eget kjønsliv», en forfatter Arild Linneberg beundrende har kalt «en norsk programmatisk postmodernist», en skikkelse Ole Robert Sunde beskriver som «den store teoretikeren i min generasjon» – tenk om det i stedet var henne, som senere ble menighetsarbeider i en bygd på Vestlandet med forbønn som spesialitet og et iboende talent for tungetale, som trakk de mest overraskende og originale innsiktene ut av 1980-tallets intellektuelle høystakk? (Gundersen 2017, 219)

Gundersen mener at det er på tide at Moe tilkjennes en mer sentral plass i den norske litteraturhistorien. Han fremhever hennes mangfoldige bakgrunn, hennes store interesse for litteraturteori og hennes originale innsikter, tre faktorer som har vært avgjørende både for Moes forfatterskap og dets tematikk, og også for hennes virke ellers i kulturlivet. Hvilken posisjon har så Moe hatt i det norske kulturlivet, og hva ble lagt merke til ved verkene hennes da de først kom ut?

Det mest sentrale i denne resepsjonsgjennomgangen vil være å undersøke hvilke begreper som er brukt for å beskrive og bestemme Moes tekster stilmessig, og også hvilke sammenhenger hun har blitt satt inn i litteraturhistorisk. Selv om hovedtyngden vil ligge på omtaler av de tre verkene som avhandlingens artikler tar for seg, og *39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer & andre spekulum* (1983), som ble utgitt i samme periode i Moes forfatterskap, vil perspektivet være noe videre innledningsvis.² Her undersøkes Moes og forfatterskapets betydning slik det ser ut fra et tilnærmet nåtidsperspektiv. Den nyere forskningslitteraturen omhandler blant annet Moe som kritiker. Dette er en virksomhet hun har bedrevet ved siden av arbeidet med egne verk gjennom store deler av forfatterskapet, både direkte, i form av bokanmeldelser, og indirekte som samfunns- og kulturdebattant, skriftlig og muntlig. Men det er også en virksomhet som gjennomsyrrer de skjønnerlitterære verkene hennes, og slik er denne resepsjonen også direkte relevant for min avhandling.

² I arbeidet med å finne resepsjon av *Kjønnskraft*, *Fyk*, *KYKA / 1984* og *MORDATTER*, har referanselistene til Berg (1992 og 1993) og Larsen (2011) vært til stor nytte. De anmeldelsene som er nevnt i resepsjonsgjennomgangen, er hentet fra tidsskrift; avisannonser er ikke tatt med.

2.1 Moe som kritiker

Sissel Furuseth undersøker nettopp *forfatteren som kritiker* i sin bok ved samme navn fra 2015. Hun skriver her om Moes bidrag til avis- og tidsskriftkritikken (Moe har skrevet for *Dag og Tid*, *Vinduet*, *Kjerringråd*, *Profil*, *Syn og Segn*, *Kontrast*, *Klassekampen* og *Kritikkjournalen*). Flere av de karakteristikaene hun gir Moe som kritiker, er imidlertid like kjennetegnende for Moe som forfatter, og man kan spørre seg om det egentlig går an å skille disse to delene av Moes virke fra hverandre. Furuseth tar utgangspunkt i en formulering som er hentet fra Moes anmeldelse av Eldrid Lundens *Gjenkjennelsen* (1982), og som hun også låner deler av til tittelen på kapittelet om Moe: «Her er Lunden på sporet av det kvinnelege bortanfor den forfulpte motsetninga mannleg/kvinneleg. Spannande!» (Moe 1986, 85).³ Furuseth skriver:

Formuleringen er illustrerende for Moes litteraturkritikk i den forstand at den viser fram hennes kjønnspolitiske engasjement, hennes temperament, humoristiske vidd, analytiske skarpsyn samt en frekk, nærmest tourettsk, måte å slynge ut obskøniteter på. Både kroppen og teorien finner sin plass i Moes kritiske vokabular. Det gjør hennes kritikk ytterst potent (Furuseth 2015, 167).

Det Furuseth formulerer her er en god oppsummering av Moes mangfoldige skrivestil. Når Furuseth viser til teori, tenker hun antagelig i første rekke på fransk feministisk teori som Cixous' og Irigarays, siden kjønnspolitikken og kroppen er i fokus. Denne teorien har en sterk innflytelse også på Moes skjønnlitterære verk fra 1980-tallet (jf. særlig artikkel 2). Furuseth påpeker videre hvordan Moe både identifiserer seg med Lunden og finner motstand i teksten hennes, noe som gjør at hun kommer videre til nye innsikter. En slik dynamikk er nok et trekk som kan gjenfinnes i Moes skjønnlitterære verk, i måten hun skriver både med og mot andres tekster på. I den forbindelse er også Furuseths observasjon om hvor viktig partikkelen *om* er for å forstå Moes tidlige kritikk, interessant: «Det handler om å lage broer og bevegelse mellom tekster: Litteraturkritikk er *om*-tale og *om*-produksjon, tekst som skaper refleksjonsrom omkring annen tekst» (173, Furuseths utheving). Også dette er kjennetegnet for Moes skjønnlitterære verk. Det er ikke originalitet i romantikkens forstand, men dynamikk, reformulering og omskriving som er idealet for Moe (jf. særlig artikkel 4).

Eirik Vassenden skriver også om Moe som kritiker i sitt kapittel om *Kritikkjournalen i Kritiske portretter. Litterære tidsskrifter etter 1880*. Vassenden fremhever Moe som en helt sentral inspirator for *Kritikkjournalen* i de første årgangene, hvor tidsskriftet oppstår i motsetning til det mannsdominerte kritikfeltets etablerte premisser (Vassenden 2010, 211). Han trekker linjer til *little magazines* i etterkrigstidens Storbritannia og vektleggingen av

³ Anmeldelsen, som i *Sjanger* er gjengitt under tittelen «Ein levande brutalitet av silke», og med sjangerbetegnelsen «poesimelding», ble først trykket i *Dag og Tid*, 28. oktober 1982.

«redaktørenes vilje til å (re)presentere det marginale» (212). *Kritikkjournalen* hadde utelukkende kvinnelige redaksjonsmedlemmer, og var et klart kjønnspolitisk prosjekt fra begynnelsen av (213). Vassenden påpeker at tidsskriftet så etter hvert fjerner seg fra grunndefinisjonen, «og i stadig større grad blir en viktig litteraturkritisk institusjon i 90-tallets litterære offentlighet» (213). Det at tidsskriftet blir en viktigere litteraturkritisk institusjon i og med denne bevegelsen bort fra grunndefinisjonen, kan diskuteres. Det virker hevet over enhver tvil at det nettopp var etableringsfasen, det som kan kalles konstruksjonsfasen, hvor kvinnen, som Vassenden selv skriver på samme side, innskriveres i sentrum, som var hovedårsaken til at *Kritikkjournalen* utgjorde en forskjell. Det at den senere har en funksjon mer på linje med andre kulturtidsskrifter, som *Vinduet*, *Samtiden* og *Vagant*, er en naturlig utvikling, når det problemet den tok utgangspunkt i, til en viss grad er løst, og kvinnen er gjort til et «vurderende kritisk subjekt», som Vassenden senere skriver (215).

Det kanskje aller mest interessante hos Vassenden er redegjørelsen for hvordan Moe i et bidrag i *Kritikkjournalen* fra 1989 påpeker hvordan andre forfattere arbeider med å bryte ned etablerte strukturer.⁴ Moe tar utgangspunkt i Sandra M. Gilbert og Susan Gubars tese i *No Man's Land* (1988) om at modernismen er et eksklusivt mannlige felt som oppstår som en reaksjon på økt kvinnelig tilstedeværelse i litteraturfeltet. Gjennom en studie av den norske lyrikken som ble utgitt i 1989, finner Moe at denne tendensen er på vikende front i Norge. Hun finner et «avmanningsprosjekt» hos de mannlige poetene hun tar for seg (Tor Ulven, Rune Christiansen, Terje Johanssen, Finn Øglænd, Geir Pollen, Helge Torvund): «Elegant nok roser hun alle sine eksempler for å bidra til å avmaskulinisere poesien, og inkluderer dem derved i det mer eller mindre eksplisitt politiske antimodernistiske prosjektet sitt» (Vassenden 2010, 220). Moe peker på hvordan forfatterne trekker frem statiske modernisme-/maskulinisme-figurer og forholder seg kritisk til dem. Når det kommer til de kvinnelige lyrikerne ser hun etter klare alternativer til den samme poetikken, avvik og brudd fra «faderskriften» og sabotasje av det modernistiske prosjektet fra innsiden (221). De som særlig blir fremhevet fordi de presenterer reelle alternativer og bytter ut farsskriften, er Erling Kittelsen, Sissel Solbjørg Bjugn, Gro Dahle, Ellen Einan og Cindy Haug.⁵ Særlig Bjugn og Einan fremheves også senere av Moe, i essayet «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk» (jf. kapittel 3 i kappen). Den opptattheten av strukturendring som Vassenden observerer i Moes kritikk og i grunnlaget for *Kritikkjournalen*, gjennomsyrrer også Moes tidlige skjønnlitterære verker, og det

⁴ Tittelen på Moes tekst er «Ein rotur på søppelgrunnen med ei fin lukt av himmel».

⁵ Kittelsen er med blant de kvinnelige stemmene her fordi han i *HUN* skriver diktene inn i en samtale med volven i *Voluspá*.

er et tema som går igjen i alle artiklene i denne avhandlingen. Vassenden kaller Moes prosjekt i denne teksten fra 1989 for antimodernistisk, noe som nok har sin bakgrunn i utgangspunktet Moe har i Gilbert og Gubars modernismekritikk. Dette kan lede oss videre til å undersøke den litteraturhistoriske situeringen av Moe nærmere. Hovedtrenden er at hun omtales som postmodernist, men hun knyttes også til modernisme og avantgarde, og særlig i flere av de mer omfattende omtalene er problemene med å kategorisere verkene hennes tydelige.

2.2 Moe i litteraturhistorien

Hos Gundersen (2017) er det i tråd med bokens prosjekt et premiss at Moe er postmodernist, men han problematiserer likevel selv en slik plassering av forfatterskapet. Dette kommer frem i omtalen av *Sjanger*, som er det eneste av Moes verker han går nærmere inn på. Her kommenterer han at Moe i boken presenterer nye oversettelser av og introduksjoner til Chantal Chawaf og Luce Irigaray og tanken om den feminine skriften: «Tanken ga gjenklang hos Karin Moe, ikke minst fordi den styrket motstandskraften mot postmodernismens abstrakte, immaterielle fristelser. Feminismen forankret kunst og tenkning på en annen måte i ‘kropp, erfaring, materialitet, flyt, natur’» (224).⁶ Det er en spesielt engasjert og forpliktende variant av postmodernismen han ser for seg at Moe representerer, en variant som noen vil si at strider mot selve grunnlaget for postmodernismen (jf. Buset 1985, Bäckström 2011 og delvis Larsen 2011).

Karin Moe gikk ikke med på at postmodernismen kom uten en kropp. På samme måte framholdt hun – og holder hun på – at strømmingen som så ofte ble introdusert under vignetten «glad nihilisme», faktisk rommet en etikk, en underliggende moral. Den fant forfatteren i det hun kalte «en kritisk regionalisme», en feiring av utenforskap, lokalt perspektiv og små fortellinger som trakk på både Lyotard og den postmoderne arkitekturens oppvurdering av regional byggeskikk (Gundersen 2017, 224).⁷

Sitatet trekker også frem den tydelige desentraliseringen som foregår i Moes verker; mest bokstavelig finner den sted gjennom at handlingen ofte plasseres utenfor det urbane området, i et regionalt kystmiljø.

En kanskje enda mer sentral referanse for Moe enn de franske feministene er Jacques Derrida, for han er så å si utgangspunktet for måten hun tenker om litteratur og lesing på. Ifølge Gundersen var Moe den første i Norge, ved siden av filosofen Egil Kallerud, som anvendte

⁶ Sitatet i sitatet er hentet fra et intervju Jan Kjørstad gjorde med Karin Moe for *Vinduet* nr. 4, 1986, med tittelen «Postmodernisme i norsk utakt» (56).

⁷ Gundersen påpeker at Moe selv bruker begrepet postmodernisme første gang i *Sjanger*, og der bruker hun det i en estetisk lesning av Treholt-rettsaken (Gundersen 2015, 223). Hun uttaler seg altså ikke om sine egne tekster fra de fem årene som denne avhandlingen tar for seg som postmodernistiske på den tiden de blir skrevet.

Derridas filosofi, da hun skrev hovedfagsoppgaven sin om Rousseau (levert i 1976). I intervjuet som Gundersen gjorde med Moe i forbindelse med *Da postmodernismen kom til Norge*, sier hun at hun fattet interesse for Derridas *De la grammatologie* (1967) fordi han er den beste leseren (220). Hun fortsetter:

-Derrida leste de store strukturene, konfliktene filosofien hadde vært opptatt av siden Platon, men han holdt også på med setningsnivået. Det var der han traff meg som filolog. [...] -Derrida lette i og rundt begrepene på en måte som gjorde at hele tekster åpnet seg. Gjennom språket fant han det de prøvde å glemme eller gjemme bort [...] – Også fant han alt han trengte i selve tekstene. Faktagrunnlaget hans var alltid så skikkelig (Moe i Gundersen 2017, 220–221).

Gundersen kommer inn på et viktig aspekt når det gjelder Moes relasjon til Derrida, som kan være med på å forklare hvordan dekonstruksjon i hennes tilfelle ble et bidrag til rekonstruksjon (jf. særlig artikkel 3). Konteksten for Moes møte med den franske filosofen ble avgjørende:

Det er ikke uvanlig å oppfatte poststrukturalismen generelt, og dekonstruksjonen spesielt, som en vei inn i språkets ensomme ekkokammer, vekk fra samfunnet, historien og politikken, inn i ånden, individualismen og kanskje dypest sett tomheten. For den unge franskstudenten på 1970-tallet, som hadde deltatt i AKP (m-l)s studiegruppe og var aktiv i feministiske initiativ som Tverrlitterært kvinneforum, var intuisjonen stikk motsatt. Derridas filosofi pekte isteden aksjonistisk inn i verden, slik Karin Moe opplevde det, den var en dypere og mer sofistikert variant av 1970-tallets makt- og ideologikritikk, ført på det nivået som virkelig teller, i hvert fall for en forfatter: i språket (Gundersen 2017, 221).

Igjen vises betydningen av Moes bakgrunn tydelig. Derridas filosofi blir et redskap eller grunnlag for aksjon. Gundersen vektlegger Moes idé (med utgangspunkt i Derrida, Jean-François Lyotard og arkitekturens postmodernisme) om sidestilling, om å legge tekster «hos hverandre»: «Kulturelle fenomener som tidligere hadde vært ordnet diakront og historisk – tidsaldre eller sjangere som hadde utelukket det svake kjønn – kunne nå organiseres synkront og samtidig, de kunne legges hos hverandre» (222). Dermed kunne man ta ting, for eksempel en forfatter, fra fortiden og legge vedkommende inn i samtiden. Gundersen viser til at Moe selv kaller dette for retrogarde (222).⁸ Han siterer henne også på at hun og de andre som oppdaget poststrukturalismen før den ble en isme, ikke så motsetningen til det politiske i dekonstruksjonen (222). Gundersen skriver ikke om Moes bøker før *Sjanger*, men han nevner dem og skriver at et felles spørsmål ulmer under alle fire: «Hvor i språket sitter makten?» (222). Dette spørsmålet er helt i tråd med Moes tanker om at Derrida først og fremst sto for en mulighet for dekonstruksjon av maktspråket.

⁸ Han viser her til en epost hun sender ham etter at hun har lest gjennom sitatene sine i intervjuet, jf. note 58, s. 334.

Når vi går tilbake til tidligere litteraturhistorisk innrettede omtaler av Moe, ser vi som nevnt at Moe ofte plasseres innenfor postmodernismen. En av dem som gjør det, er Idar Stegane (1994), som på tross av at kapittelet i *Norsk litteratur i 1000 år. Teksthistoriske linjer* hvor han omtaler Moe, har tittelen «Medierevolusjon og modernisme», konkluderer med at hun er «eit postmodernistisk irritasjonsmoment som held litteraturen levande» (Stegane 1994, 657). Han nevner verkene fra og med *Kjønnskrift* til og med *MORDATTER*, og det sjangerekspesimerende og normbrytende fremheves i tillegg til det feministiske perspektivet. Blanding av det humoristiske og det alvorlige, og dialektinnslagene i språkbruken nevnes også. En annen er Knut Imerslund (1997), som skriver en kort introduksjon til Moes forfatterskap (strengt tatt bare *Kjønnskrift*) i *Norske dikt i 1000 år*. Han begrepsfester ikke Moes forfatterskap på noen bestemt måte selv, men skriver følgende: «Karin Moe er et eksotisk innslag i norsk lyrikk. Hennes tekster er blitt kalt postmoderne surrealisme, og de er blitt kalt feministisk postmodernisme» (Imerslund 1997, 296). Imerslund påpeker vanskelighetene med å sjangerbestemme Moes tekster, og han nevner også grunnlaget i moderne tekstteori og feministisk skrifteori og Moes insistering på å utvide språkets muligheter.

Hos Øystein Rotttem (1998) er omtalen av Moe noe mer omfattende og også mer kompleks, selv om også han, gjennom tittelen «Karin Moe – rå ordklyser mot patriarkatet. Postmoderne feminisme / feministisk postmodernisme» i *Norges litteraturhistorie. Etterkrigstiden* overordnet kobler henne til postmodernismen. Moe har gjort seg til talsperson for eksistensen av og arbeidet med en spesifikt kvinnelig skrift, og Rotttem plasserer henne i skjæringspunktet mellom radikal feminisme og postmoderne estetikk (Rotttem 1998, 440). Han begynner omtalen på 1970-tallet med tekster Moe skrev før bokutgivelsene begynte å komme, og avslutter med *Jo. Å lesa Bibelen 1995. Eit preludium til Blove 3. bok i høve 1000-årsjubileet på Moster* fra 1995. Rotttem fremhever at Moe ikke stiller opp med «ferdigsydde kjønnskarakterer», selv om hun forholder seg til forskjellsfeminismen: «Tekstene inviterer snarere til å bygge opp en ny kvinneidentitet ved å problematisere enkelte grunnleggende forskjeller og ta et oppgjør med inn- og mosegrodd forskjellstenkning i vår kultur» (441). Slik vektlegger han det aktivistiske utgangspunktet og tanken om å skape et alternativ, altså at hun ikke bare kopierer et konsept.

Rotttem kobler imidlertid ikke Moe kun til feminisme og postmodernisme, men også til avantgarde: «Litterært sett hører Moe hjemme blant 80-tallets mest radikale neo-avantgardister» (441). Her kommer han både inn på formen (særlig når det gjelder *MORDATTER*), sjangerblandingen, den anti-narrative tendensen, blandingen av det høye og

lave, og Moes tilhørighet innenfor den nynorske litteraturen (442). Han påpeker også at Moe mer spesifikt er påvirket av surrealisme, og i denne sammenhengen nevner han tittelen på diktet «Sur realisme Svelg Piss og Le åjoda» fra *Kjønnskraft* som et eksempel (443).

Hos Rottem er omtalen av *Kjønnskraft* og *KYKA / 1984* mest omfattende, og disse tekstene har fått sine egne underkapitteloverskrifter, henholdsvis «Litterær formviginalisme» og «Lubne damebein og avkledd mann». I *Kjønnskraft* fremhever han Moes fortolkning av *écriture féminine*, blandingen av det karnevaleske og filosofiske/litteraturvitenskapelige, referansene til surrealisme, og til slutt opprøret som boken utgjorde, og reaksjonene den vakte. *KYKA / 1984* fremheves som noe av det beste Moe har skrevet, og Rottem beskriver både sentrale trekk ved utformingen av boken og ved handlingen. Det er imidlertid *KYKA*-delen som får fokus, han har lite å si om *1984*, bortsett fra at Moe alluderer til Orwells *1984*. Rottem anser *KYKA* for å være klart sterkere enn *1984*. *Fyk* blir avfeid som maniert og uklar etter at Rottem har nøydt seg med å forklare hvordan den er oppbygd. Når det gjelder *MORDATTER* har han ikke mye å si om innholdet, men han hevder at tekstene er mer i sentrum enn individene (s. 446) og at kritikken av mannssamfunnet er mindre påtakelig enn tidligere (447). Dette er en påstand som kan diskuteres, selv om kritikken flyttes over på et mer subtilt nivå (jf. artikkel 4).

Jan Inge Sørbø beskriver i *Nynorsk litteraturhistorie* Moe som en av de mest synlige representantene for en postmoderne og språklig vending i norsk litteratur. Han påpeker at hun også i debatter var en av forsvarerne for postmodernismen i Norge (2018, 508). Samtidig fremhever han at Moe er en forfatter som viser at en sterk orientering mot språket kan kombineres med interesse for sosiale og politiske forhold (509). Han fremhever også originaliteten i Moes forfatterskap, og mener at det ikke er noen som skriver videre i hennes spor (509). Helt mot slutten av omtalen skriver han dessuten:

Det er noko heroisk over hennar innsats som forfattar. Ho gav opp ein akademisk karriere for å skriva skjønnlitteratur, og ho skreiv ein litteratur det var vanskeleg å leva av. Men som har gjeve nytt liv til norsk litteratur, i form av «eit einmannsshow av ei frigjeringsrørsle som Noreg vanskeleg kan klara seg utan», som Gunnstina Bakke skriv i føreordet til *Skrifter*. Bortsett frå ordet «mann» må ein berre slutta seg til det (510).

Dette er en stor anerkjennelse av Moe, samtidig som det viser betydningen av å se nærmere på konteksten rundt Moe og hennes forfatterskap. Hun var ikke så alene som vi kan få inntrykk av ut fra dette (jf. kaittel 3 i kappen), selv om det at hun opererte på et så bredt felt nok har gjort henne mer synlig enn andre som var like radikale i selve diktningen. Det er også en sannhet med modifikasjoner at ingen skriver videre i samme spor, når vi for eksempel har en

forfatter som Ingrid Storholmen i Norge, og som Sørbø attpåtil selv skriver om lenger ut i boken.

I Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2012) omtales Moe under overskriften «Modernisme og tradisjon» sammen med Peter Serck, Sissel Lie, Ole Robert Sunde, Svein Jarvoll og Steinar Løding. Andersen regner, som flere andre, Moes sentrale utgangspunkt for å være surrealisme og *écriture féminine*. Tittelen på kapittelet indikerer at det er modernismen, og ikke postmodernismen som er hans hovedinnfallsvinkel til forfatterskapet.

Andersen setter Moe i forbindelse med aksjonskunst og performancevirksomhet fra 1960- og 1970-tallet, og han kobler åpningsteksten i *Kjønnskrift*, den manifestaktige programerklæringen «Kvinna som ville skriva litteratur» (jf. artikkel 1 og 2) til en bestemt performance fremført i 1965 av Shigeko Kubota (som var med i fluxus-bevegelsen i USA) kalt «Vagina painting», hvor hun malte på et lerret som lå på gulvet med penselen tilsynelatende stukket opp i vagina (Andersen 2012, 595). Han påpeker at både Kubota og Carolee Schneemann protesterte mot mannlig performance med «påfallende konkretiseringer av et alternativt kvinnelig utgangspunkt» (596). Han fremhever intensiteten i Moes uttrykk, som han mener at kommer av at hun «kople den feministiske og surrealistiske impulsen med det aksjonspotensialet som finnes i folkespråket, ikke bare i dialektale uttrykk, men i grove ord, tabuord og burleske, humoristiske formuleringer» (595).

I likhet med Rottem fremhever Andersen *KYKA*-delen av *KYKA / 1984* som Moes sterkeste verk. Boken fremheves gjennom at det er gjengitt et stort fargebilde av omslaget på originalutgaven i forbindelse med omtalen. Han kommenterer referansene til Bessie Heads *Maru* (1971). Heads forfatterskap undersøker kolonialismens virkninger og ettervirkninger, og referansene leder Andersen til å reflektere over hvordan Moe foretar en form for mimicry i *KYKA* når hun «etterligner» kriminalromanen (598, jf. også artikkel 3). Han mener at det burde gå an å lese Moe som en norsk *mimicry-mockery*-forfatter (jf. Bhabha, 1994). Andersen påpeker altså likheten mellom det postkoloniale og det feministiske perspektivet når det gjelder dette med å bryte ned de dominerende strukturene. Han skriver:

En form for kolonialisme kan man også tenke seg at Moe ser i de mannlige diskursenes makt over kvinner i vår del av verden. I hvert fall er det grunn til å tro at teorier utviklet innenfor postkolonial teori kan belyse Moes skrivemåte, ikke minst teorien om den undertrykte språkbrukerens *mimicry-mockery*-strategi overfor det undertrykkende maktspråket (596).

Likheten kan underbygges av at både den feministiske og den post- og dekoloniale teorien har et sentralt utgangspunkt i eksistensialismen, særlig hos Sartre, og i det å bli definert som en

«andre». Dette kan være hovedårsaken til at Andersen plasserer Moe innenfor modernismen, som kjennetegnes av brudd med det plottrevne narrative og tradisjonelle strukturer. Aksjonspotensialet er imidlertid noe som i større grad peker mot en avantgardistisk kontekst, sammen med grunnlaget i surrealismen.

Bjarne Buset (1985) er den som overordnet sett klart går mot strømmen når han tydelig tar avstand fra en plassering av Moe innenfor postmodernismen. Dette begrunner han i «Virkelighetens nullpunkt. En tendens i nyere norsk prosa avlest i tre romaner fra 1984» med det fortsatte engasjementet hos forfatteren, noe han setter i motsetning til det som er tilfellet i *Profil*, som på det tidspunktet han skriver dette har blitt et «postmoderne trendskrift» (Buset 1985, 34). Han fortsetter:

[F]or Sunde, Kjærstad og Moe er det ikke snakk om en dreining bort fra engasjementet, men en dreining av selve engasjementet – fra en kamp mot personifiserte motstandere (f.eks. klassefienden) til en kamp mot de mindre synlige strukturene som bestemmer vårt samfunns organisering. Dermed går de inn i en modernistisk tradisjon som kjennetegnes først og fremst ved en mistanke mot språket som uavhengig redskap for tankene, mot den inngrodde ideen at budskap skulle overføres ubesmittet, med språket som tilfeldig transportmiddel (34–35).

Hos Moe peker Buset spesielt på motspråket som skapes gjennom (jente)barnet i *KYKA* (39, jf. også artikkel 3). Dette er en observasjon som i høyeste grad også er relevant når det kommer til *MORDATTER* (jf. artikkel 4).

Den som forut for min avhandling klart har vektlagt avantgardeperspektivet i omtalen av Moes forfatterskap, er Wenche Larsen (2011), som gir Moe benevnelsen «80-tallets avantgardedronning» i *Norsk avantgarde* (629). Larsen har imidlertid langt fra forlatt spørsmålet om modernisme og postmodernisme. Moe kobles tidlig til postmodernismen, og postmodernisme- og avantgardeperspektivet skrives sammen i åpningsavsnittet: «[Moe] var en rebell i den norske medieoffentligheten, og ga den norske postmodernismen et kvinnelig ansikt med avantgardistiske trekk» (629). Moe kobles imidlertid også til modernismen, for Larsen skriver lenger ned på samme side at Moe kombinerer et «kroppslig, konkret situert kvinneperspektiv med den modernistiske avantgardens formmessige frihet og vilje til overskridelse».⁹ Hun kaller også det Moe og Bjugn presenterer i *Kjønnskrift* og *Den først avisa på Lofotveggen*, for modernistisk postfeminisme på samme side. Larsen skriver at Moe selv kalte seg «transmodernist», og i dette ser det ut til at hun legger at Moe ikke tok avstand fra modernismen, men heller dyrket postmodernismens overskridelse av modernismen. Det er i

⁹ Det er noe uklart hva Larsen mener med den modernistiske avantgarden, men det kan se ut til at hun opererer med et lignende vidt modernismebegrep som Bru (2009), som også innbefatter den historiske avantgarden.

det hele tatt mange begreper i spill i Larsens tekst, og innholdet i dem kan være vanskelig å fange. Men hun kommer med noen viktige kjerneobservasjoner:

Hun dyrka en lystbetont, humørfylt 'overflodsskrift' og ureine blandingsformer, og tok alltid poesiens, kvinnens og kroppens parti mot maktas institusjoner. Slik var og er hun mer i slekt med den historiske avantgarden enn med høymodernismen og de mer uforpliktende versjonene av postmodernismen. [...] Mens de norske poesigutta dyrka kinesisk poesi og haiku, var Cecile Løveid og Karin Moe mer inspirert av den surrealistiske avantgardens blanding av kunst, seksualitet og politikk, men med et bevisst endra kjønnsperspektiv (630–631).

Larsen peker også på Moes mangfoldige bakgrunn som et viktig utgangspunkt for forfatterskapet; hun både skrev selv og jobbet innenfor den litterære institusjonen (blant annet i juryen for Nordisk råds litteraturpris), hun var lærer, renholder og tekstforfatter i reklamebyrå, og hun var eneforsørger. Hun påpeker også at Moe var svært retorisk bevisst i alt hun gjorde, fra språk og sjanger, til medium, kostyme og sted (632). Larsen hevder at Moes kunstneriske genealogi kan avleses i *Kjønnsskrift*. Hun påpeker også arven etter Moe, gjennom at det performative mediale og språkmaterialistiske har fått sin renessanse i unglitterære miljøer på 2000-tallet (634).¹⁰ Larsen gjengir et eksempel på Moes «frigjørende kjønnsbevisste transport av kontinental surrealisme til et nyvestnorsk språk» (634), og det er «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk».

Fyk, KYKA / 1984 og *MORDATTER* blir behandlet under overskriften «Boka som medium». Larsen innleder dette underkapittelet med å påpeke at Moe med selvfølge plasserte seg innenfor den avantgardistiske tradisjonen av tverrestetiske prosjekter som i ulike medier utforsket språket som materiale og boken som medium (635). Larsen beskriver *Fyk* som følger:

Gjennom 24 kopiografier og 39 tekster samtalte hun med fransk teori (Luce Irigaray) og kjærlighetsdikting (Louise Labé, ca. 1520–1566) om erotikk, retorikk og politikk.¹¹ Med utgangspunkt i sin egen tid og kultur trekker hun en kontekstuell linje bakover til fransk renessansehøykultur og utover til en samtidig kurdisk geriljakvinne («Fyk 12») for å vise historiske, kulturelle, sosiale og politiske ulikheter i kvinners livssituasjon (635).

Hun går ikke inn på noen nærmere analyse av deler av boken, men trekker tråden videre til *KYKA / 1984*. Hun kaller *KYKA*-delen for en dobbeltekspanert simultanroman som samtaler med krimsjangeren og *1984-delen* for en skittenrealistisk diktskyklus. Hun mener at *1984* samtaler med Baudelaire's *Les Fleurs du mal* (1857), uten at hun peker på hvordan den gjør det

¹⁰ Dette er noe som i høyeste grad bidrar til å aktualisere Moes forfatterskap og denne avhandlingen.

¹¹ Kopiografiene er bilder Moe har laget ved å legge ting i kopimaskinen og trykke på knappen.

(Larsen 2011, 635). Larsen anser *1984* for å være forløper for flere romaner skrevet av mannlige forfattere på 2000-tallet, blant annet Mads Larsens *Pornopung* (2004).

Wenche Larsen skriver ikke mye om *MORDATTER*, men nevner at Moes mor Jorun E. Moe var invitert inn med en fortelling om bestemor Anna, og at den samme Jorun E. Moe året etter ga ut en bok med Karin Moe som gjesteskribent (637), noe som jo gir en ekstra dimensjon til et verk med tittelen *MORDATTER*.¹² Hun knytter dessuten diktet «IKKJE?» fra samlingens andre del til surrealismen. Henning Howlid Wærp (2002) knytter også Moe til surrealismen, i en kort omtale i forbindelse med at han han gjengir «Fyk 15» fra *Fyk* som eksempel på Moes kortprosa i *Prosadiktet i Norge 1890–2000. En antologi*.

Gjennom de litteraturhistorisk innrettede omtalene har vi sett vanskelighetene med å plassere Moe inn i det senere 1900-tallets mest brukte litteraturhistoriske kategorier. Noen av de som har kommentert verkene hennes, har tydd til avantgardeperspektivet i tillegg til å prøve seg på en mer «standard» plassering. Spørsmålet er om sentrale aspekter ved Moes tidlige forfatterskap kanskje best kan forstås hvis man velger å *fokusere* på begreper som avantgarde, neoavantgarde og neosurrealisme i stedet for å se hennes referanser til avantgarden som en del av hennes modernisme eller postmodernisme. Jeg mener ikke med det å påstå at det finnes vannrette skott mellom avantgarde og modernisme eller postmodernisme, men at avantgardeperspektivet er en annen inngang til verkene.

Tania Ørum og Marianne Ping Huang skriver i introduksjonen til *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (2005) at dogmatiske motsetninger mellom for eksempel modernisme (elitær, autonom) og avantgarde (demokratisk, åpen) bør nyanseres (Ørum og Huang 2005, 8–9). Likevel har avantgardene kjennetegnet som gjør dem til noe eget.

Avantgarderne har reist kritiske spørsmål til opfattelsen af kunst. De har spurt til forholdet mellom kunstnerisk eksperiment, teknologisk innovasjon og samfunnsendringer og til forholdet mellom kunstner, kunstverk og mottager. Derigennem har avantgarderne utfordret både kunstens, kulturens og videnskabens institusjoner gjennom hele det 20. århundrede (9).

Ørum og Huang er dessuten minst like kritiske til å sette *likhetstegn* mellom avantgarde og modernisme, slik Renato Poggioli og Clement Greenberg gjør, og i det videre her setter Ørum og Huang fingeren på bakgrunnen for det de mener er en begrepsforvirring på området:

¹² Larsen nevner Ingrid Storholmen blant de «nynorskskrivende kystkvinnene» som følger i tradisjon fra Moe (634), og her kan man tenke seg at særlig *Siriboka* (2007) ville være et godt eksempel. I denne boken er flere lag med tekst fra kvinner i ulike generasjoner satt ned ved siden av hverandre. Elna Marie Pedersen har skrevet en masteroppgave om *Siriboka* ved Institutt for språk og litteratur ved NTNU med tittelen «*Side om side finnes du – og du må jeg vel være*» – *En lesning av Ingrid Storholmens Siriboka i lys av palimpsesten* (2020). Det hadde vært interessant å lese *Siriboka* i sammenheng med Moes *MORDATTER*.

[I] amerikansk kunsthistorie beskriver [man] *modernisme-avantgarde* under ét som et ”højmodernistisk”, elitært, finkulturelt fænomen, der står i modsætning til både massekulturen og den institusjonskritiske kunst. I stedet placerer amerikanerne brudfladen mellem *modernisme-avantgarde* på den ene side og *postmodernisme* på den anden.

Derved kommer *postmodernismen* i den amerikanske optik til at indtage en lignende plads som det *avantgarde*-begreb, der gør sig gældende hos f.eks. T.W. Adorno og J.F. Lyotard, hvor avantgarden forstås som en særlig radikal tilspidsing af den modernistiske kunst eller et refleksionspunkt inden for den bredere modernismestrøm.

Over for denne tilbøjelighed til at opfatte modernisme og avantgarde som synonymier eller som kontinuum står den tysk-europæiske tradition (med forankring i Bürger), der skelner mellem *modernisme* = stilistiske/æstetiske/erkendelseskritiske nybrud i de enkelte kunstarter og *avantgarde* = tværestetiske, kritiske utopiske bevægelser, der søger at nedbryde grænserne mellem kunst og liv (det gælder f.eks. Huyssen og Calinescu m.fl.) (13, Ørum og Huangs uthevinger).

De peker interessant nok også på at den amerikanske innlemmelsen av avantgarden i modernismen fra 1980-tallet fikk mange unge, eksperimenterende kunstnere til å la være å selv betegne kunsten sin som avantgarde (13).

En del av de problemene Ørum og Huang kommer inn på ved begrepet, tar også Per Bäckström tak i i «Avantgardebegreppets heterogenitet» i *Norsk avantgarde* (2011). Han mener at avantgardebegrepet må revitaliseres fordi blant annet de mange ulike betydningene begrepet har blitt tillagt, har utvannet det (Bäckström 2011, 21). I likhet med Ørum og Huang er Bäckström opptatt av grenseoppgangen til modernisme og postmodernisme. Han fremhever at det er viktig å fastholde den tyske tradisjonens distinksjon mellom et modernistisk og et avantgardistisk syn på kunst og liv som et utgangspunkt (33, som Ørum og Huang viser Bäckström til Andreas Huyssen), og han understreker forskjellen mellom avantgarde og postmodernisme, som i første rekke gjør seg gjeldende gjennom at postmodernismen mangler den politisk-utopiske drivkraften som er avantgardens primære drivkraft (33).¹³ Bäckström mener at heterogeniteten som preger de estetiske bevegelsene i det moderne og det senmoderne, kommer ut av fokus i og med den anglo-amerikanske forståelsen av begrepene modernisme, avantgarde og postmodernisme (33). Hal Fosters tanker om neo-avantgarden har sitt grunnlag hos Bürger, selv om Foster er uenig i at avantgarden mister sin kraft i sine neo-faser. Den grunnleggende kritiske og utopiske kraften i avantgarden er helt sentral også for Foster, og han representerer i den forstand heller den tyske enn den anglo-amerikanske tradisjonen. Dette er også utgangspunktet når Moes tekster i denne avhandlingen først og fremst undersøkes på basis av avantgardebegrepet.

¹³ Arild Linneberg er en av de som har laget en veldig direkte kobling mellom den historiske avantgarden og postmodernismen. Han har hevdet at de beste innsiktene fra den historiske avantgarden har blitt definisjonen på postmodernisme: «At kunstneren forvalter formidlene fritt og henter de han trenger der han finner dem» (Linneberg 1991, 48). Denne uttalelsen understreker Bäckströms poeng.

2.3 Kritikk og omtaler av Moe

Den som har skrevet mest utfyllende om Moes fire første bøker i en mer spesifikt analytisk fremstilling, er Linda Beate Berg, som skrev hovedfagsoppgaven *Medvitet og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i forfatterskapen til Karin Moe* i 1992.¹⁴ Den viktigste teoretiske referansen hos Berg er Julia Kristeva. Berg publiserte en artikkel som bygget på hovedfagsoppgaven i *Norsk litterær årbok* i 1993, med tittelen «Frå harme til heimløyse». Tittelen er beskrivende for Bergs lesning av hvordan subjektposisjonen utvikler seg i Moes tidlige verk. Bergs hovedfokus ligger på at individet i alle bøkene møter ulike makter i tilværelsen. I de to først bøkene, *Kjønnskraft* og *Fyk*, mener Berg at det er en kvinnelig bevissthet som tar opp kampen mot det kartesianske, mannlige tankesettet, som har gjennomsyret det offentlige og politiske livet. I *KYKA / 1984* fokuserer Berg på den politiske og industrielle utviklingen i samfunnet, og på massekulturen som kommer som følge av dette. Massekulturen blir også en makt som det er viktig å kjempe mot for individet. Berg beskriver det som foregår som en språklig kamp og et opprør fra innsiden. I *MORDATTER*, derimot, hevder hun at det ikke lenger foregår noen slik kamp eller kritikk, men at boken handler om en kamp mellom krefter inni subjektet selv. Hun hevder at det her ikke lenger er om å gjøre å protestere, men at det heller er snakk om å kjempe for å beholde forestillingen om et subjekt. Hun er gjennomgående opptatt av språket som kamparena, og skriver i sin egen oppsummering av hovedfagsoppgaven:

I *Kjønnskraft, Fyk, Kyka / 1984* og *Mordatter* utspelar det seg ein kamp mellom dei to «maktene» i språket. I byrjinga prøver medvitet å frigjere seg fra det kollektive, kontraktsbundne i språket. Men etter kvart som det innser det paradoksale i å frigjere seg frå noko det er avhengig av, blir kampen mot makter utanfor det sjølv avløyst av ein drakamp mellom det kollektive og det individuelle i subjektet sjølv (Berg 1992, 111).

Det kan se ut til at Rottem (1998) har sin betraktning om at individet i *MORDATTER* har gått i oppløsning og ikke lenger kjemper mot undertrykkende strukturer utenfor det selv, fra Berg. Men som det fremkommer i artikkel 4 i avhandlingen, kan denne konklusjonen se ut til å være noe forhastet.

Ingrid Nymoen tar også for seg Moes verk i et utviklingsperspektiv i «Mellom skrifta og forteljninga, mellom kroppen og historia. Kvinneposisjonar i Karin Moe sin forfatterskap», publisert i *Kritikkjournalen* (1991). Her ser hun på hvordan kvinneposisjonene i Moes verk endrer seg i løpet av de ti første årene av forfatterskapet, fra *Kjønnskraft* til og med *Blove*

¹⁴ Oppgaven ble levert ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, avdeling for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, høsten 1992. Otto Hageberg var Bergs veileder.

(1990). Nymoen begynner med å konstatere at *Kjønnskraft*, når det gjelder fortellerens posisjon, er en nær slektning av 70-tallsrealismen i norsk litteratur (Nymoen 1991, 30). Dette er ikke den konteksten Moe vanligvis plasseres i, men Nymoen utvider snart perspektivet. Hun skriver om boken: «Meir spesifikt ber ho klare merke etter kritisk feministisk realisme, kopla med ei populistisk bygde- og arbeidardikting. Like fullt er boka eit radikalt brot med alle dei norske 70-tallsrealistane» (30). Nymoen hevder at dette er en konsekvens av en distanserende modernistisk og karnevalistisk «Verfremdung» og et opprør mot den mimetiske estetikken som preget den feministiske litteraturen i Norge da *Kjønnskraft* kom ut (30).

Forteljaren i *Kjønnskraft* bryt seg ut av alle illusjonsestetikkens formelle band. Ho syner suveren forakt for den samanhengande forteljinga si skjønnskrift, den skrifta som i gammal, god, aristotelisk tradisjon leier lesaren på kjende kulturstar, delte inn i tekstuelle etappar av byrjing, midte og slutt, med ein sentralt plassert forteljarposisjon. [...] Til synes kjem ein herja og vital, ein trassig, sterk og nytande kropp. [...] Ein kjønna samfunnskropp – kvinnekropp. Men inga forteljing, inga litterær livshistorie, ingen repetisjon av den realistiske tradisjonen sine litterært normerte og sosialt normerande biografier (30).

Hun skriver også at kvinnekroppen i *Kjønnskraft* blir objekt for en kvinnebevissthet, som altså tar plassen til den mannlige bevisstheten som tidligere har gjort kvinnekroppen til objekt (30). Verket river på denne måten i stykker det tradisjonelle subjekt–objekt-forholdet mellom mann og kvinne, og Nymoen hevder at det samme er tilfelle i *Fyk* og *MORDATTER*. «Tekstsubjektet i desse bøkene avviser – etter mitt syn med stigande overtøydskraft – eitkvart tilbod om å låne menn sine sosiale auge til å sjå seg sjølv litterært frå utsida» (30). Nymoen skriver at Moe fremstår som en «utbryterdronning» i *Kjønnskraft* (med et begrep lånt fra Karin Sveens roman ved samme navn fra 1982). Hun mener imidlertid at bruddet skjer igjen og igjen uten at det blir noe nytt ut av det, men at estetikken Moe etterstreber, bygd på Cixous' *écriture féminine* først kommer fullt til uttrykk i *Blove* (1990). På de påfølgende sidene går Nymoen inn på et par steder i Moes tekster for å underbygge argumentene sine (31–33). Her kommenterer hun også den gjennomgående mor–datter-tematikken hos Moe. Resten av teksten handler om protestantismen og om «oppfyllelsen» av kvinneskriften i *Blove*.

I motsetning til Nymoen mener Anka Ryall (1980) i sin anmeldelse av *Kjønnskraft* i *Vinduet* at Moe helt klart bringer noe nytt til torgs allerede i *Kjønnskraft*. Ryall fokuserer i likhet med flere andre på språket og språkets evne til å endre kvinners virkelighet (63). Det mest treffende med Ryalls anmeldelse er påvisningen av det hun kaller en tospråklighet, hvor «huslige metaforer sidestilles med teoretisk vokabular» (64). Ryall påpeker at Moe gjennom denne tospråkligheten klarer «å bygge bro over den tradisjonelle avstanden mellom mannsdominert offentlighet og kvinnelig privatsfære» (65). Hun nevner også at Moe trekker

kvinnekroppen inn i skriften og beskriver den gjennom flere aspekter enn ren seksualitet, særlig ved at også menstruasjonssyklusen står sentralt. Hun setter dermed ord på hva det spesifikke ved Moes språk består i, allerede i *Kjønnskrift*.

Ryall kommer også inn på et annet sentralt tema når det gjelder Moes forfatterskap, som også Andersen (2012) berører når han skriver om referansene til Head i *KYKA / 1984*, nemlig intertekstualitet. Ryall går inn på betydningen som sitatene fra Zelda Fitzgerald og de mulige allusjonene til Virginia Woolf har for Moes prosjekt i *Kjønnskrift*. Ryall peker på humoren som viktig og mener at Moe lykkes i det Virginia Woolf etterlyser i *A Room of One's Own*, «å le av det annet kjønn uten bitterhet» (65). For å underbygge dette siterer Ryall fra «Homo prelundens» i *Kjønnskrift*, hvor det kvinnelige subjektet tar for seg problemene med å beskrive mannens kjønnsorgan.¹⁵ Hun registrerer også at Moe tematiserer hvor lett det er for en kvinnelig forfatter å ende opp med å akseptere det mannlige språket fordi det er så dominerende i kulturen. Særlig direkte skjer dette i «Fleire arbeidsplassar for kvinner» (65). Alt i alt er det tydelig at Ryall ser hvor lærd Moe er i sitt provoserende uttrykk, og at hun faktisk allerede i *Kjønnskrift* får til å, som Ryall skriver til slutt, «snu opp ned på tilvante forestillinger» og «skrive politisk uten parolemessige forenklinger» (65).

Ryalls anmeldelse viser i hvor høy grad Moe krever noe av leseren og spiller på lag med den intellektuelle, og det er ikke alle som «kjøper» uttrykket hennes. Et eksempel på dette er Lisbeth Nilsen (1981), som anmelder *Kjønnskrift* i *Kjerringråd. Kvinnepolitisk tidsskrift*. Hun finner Moes vanskeliggjorte kommunikasjon i det nye kvinnespråket problematisk: Nilsen lar seg provosere av at Moe ikke følger vanlige konvensjoner for skriving og klar fremstilling. Hun anerkjenner innholdet, men ikke formen.

Karin Moe bruker konsekvent en form der typografi og (manglende) tegnsetting skal understreke innholdet. Resultatet er ofte at det visuelle bildet blir helt håpløst og lesbarheten dårlig. Flere sider uten komma og punktum er et lite egnet virkemiddel til å nå flest mulig med bevisst kjønnskrift (Nilsen 1981, 46).

Selv om Kirsti Grotmol (1981) i utgangspunktet anerkjenner Moes prosjekt, er hun inne på noe av det samme i sin kritikk av boken i *Profil*. Hun anser det som negativt at tekster må leses flere ganger for å forstås, og det er også negativt at det er en del ord som, ifølge henne, ikke betyr noe. Hun er altså kritisk til en manglende gjennomsiktighet, ganske på linje med Nilsen. Grotmol mener også at Moe gjerne kunne ha gitt et mer utfyllende bilde av kvinnens situasjon

¹⁵ Teksten begynner og slutter slik: «Sku likt laga eit knakande godt uttrykk for mannsleimen / Gjendikta den brunlilla røyndomen Gi ein sprelande tokke / av skrevstasen som har lagt jord og himmel for sine ballar [...] Berre ord har eg / Eit langt og to runde» (Moe 1980, 59).

i boken, i stedet for brokker. Vi ser at både Nilsen og Grotmol er inne på det evige dilemmaet som vil følge den avantgardistiske kunsten: ønsket om å bringe kunsten ut av institusjonen og tilbake til livet, samtidig som man tyr til den vanskeliggjorte formen for å bryte med realismens form og klarhet i fremstillingen.

Jan Erik Vold (1981) har i sin gjennomgang av den norske lyrikken fra 1980 i *Samtiden* ingen problemer med Moes språklige og formmessige krumspring, men han mener at skrift fremstår som et viktigere anliggende enn kjønn, og at Moe skriver metadikt, dikt om dikt. Han beskriver likevel det nye uforskammede kvinnespråket, som knyttet til «hennes egen kropp og pust» (139). Som Andersen og Ryall påpeker han at Moe i og med *Kjønnskrift* skriver seg inn i en kvinnelig kontekst gjennom intertekstuelle referanser (138).¹⁶ Vold skriver også en anmeldelse av *Fyk* i *Samtidslitteratur* 83. Her ligger han nært på teksten og oppsummerer egentlig mest innholdet i ulike «fyk» fra samlingen.¹⁷ Gjennomgangen bidrar først og fremst til at kompleksiteten i samlingen blir tydelig.

Rakel Christina Granaas er i likhet med Nilsen og Grotmol inne på at Moes tekster stiller store krav til leseren i sin anmeldelse av *39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer og andre spekulum. 24 kopiografier i Kjerringråd*, men med et mer entydig positivt fortegn. Hun skriver: «Så godt det gjør når burlesk humor, politisk engasjement, krav til kunnskap og aggresjon mot undertrykking får luft under vingene og liksom rister seg løs fra så vel litterære som feministiske konvensjoner!» (34). Hun skriver også at «*Fyk* er en krevende bok som stiller store krav til leserens kunnskaper og vilje til å gi slipp på trygge litterære og politiske konvensjoner» (35). Granaas fremhever at språket tvinger leseren til å se nye sammenhenger, og at det er kvinnens våpen for å erobre sin egen virkelighet (34). Hun kommenterer Moes åpenbare referanse til Irigaray (1974), som fremkommer gjennom at spekulum nevnes i tittelen til denne samlingen; hun skriver at Moe snarere har latt seg inspirere av teorien til å fabulere videre enn å nedlegge den som et prinsipp for sin egen skrift her (Granaas 1983, 34). Det stemmer nok at teorien i dette tilfellet i større grad er et utgangspunkt enn et prinsipp, som i *Kjønnskrift*.

Tekstene i *Fyk* omtales som «nærmest surrealistiske», og Granaas påpeker videre at surrealismen sammen med seksualiteten i tekstene kan «være med på å rive ned etablerte grenser mellom f.eks. språk – virkelighet, og dermed også mellom normalitet – galskap, mann – kvinne» (35). Hun konstaterer at det er snakk om dekonstruksjon av ideologiske motsetninger

¹⁶ Anmeldelsen ble opprinnelig trykket i *Samtiden* nr. 3, 1981 (39–53).

¹⁷ Et «fyk» er, som Toril Moi skriver, «øyensynlig en kortere eller lengre prosatekst, i følge (sic.) denne boka» (Moi 1983, 6).

som har satt både menn og kvinner fast i bestemte mønster. Dette er noe vi kan kjenne igjen i de tekstene som er tema i denne avhandlingen. Granaas plasserer *Fyk* innenfor modernismen som litterært program, fordi boken er opprørsk og presser vedtatte verdier (35). Hun kommer ikke inn på andre mulige «havner» for Moes verk.

Toril Moi legger også vekt på kompleksiteten og mangfoldet i *Fyk*, i sin anmeldelse i *Kritikkjournalen/Nordisk Profil*. Samtidig beskriver hun den som en bok som fungerer på ulike nivå. På den komplekse siden nevner hun blant annet referansene som påkalles av tittelen på samlingen, til renessansedikteren Louise Labé (1525–1566), i tillegg til Irigaray (1974), og dessuten referanser til Jacques Lacan. Hun skriver imidlertid også:

Mange av «fykene» (ikke alle) er vittige, morsomme og lett tilgjengelige enten man har lest Lacan eller ikke. Men de oppfordrer likevel alltid til videre ettertanke. Dette er med andre ord en *intellektuell* tekstsamling i ordets beste forstand: den stimulerer refleksjoner og tankevirksomhet så vel som fantasi og følelser (Moi 1983, 7, Moes utheving).

Moi er inne på hvordan Moe påpeker mannskulturens undertrykkelsesstrategier gjennom språk og tekststrategier, men også at denne kritikken rammer kvinnen selv, fordi hun er et produkt av de strukturene som har blitt dannet:

Hennes kritikk kan ikke forbli en komfortabel kritikk av *de andre*, som lar meg som feministisk anmelder sitte trygt på den grønne gren. Her er det mer snakk om å sende både anmeldere og leser ut i fritt fall i et mer eller mindre tafatt forsøk på å følge Louise Labé den yngre på hennes fugleflukt over mannskulturen. Men selv denne flukten undergraves av Moes slagkraftige ironi: ingen plass er trygg, det finnes ikke noe sted kjemisk rensset for alle rester av patriarkalske vurderinger og fordommer (6, Moes utheving).

Moi skriver også om hvordan Moe arbeider med (historisk sett maskuline) sjangrene og undergraver tradisjonelle kjennetegn. Her er det spesielt første del av undertittelen «Louise Labé den yngres ustyrtelige vandring» Moi tar utgangspunkt i. Hun leser dette som at Moe overfører patriarkalsk arverekkefølge gjennom bruk av «den yngres» og at de «ustyrtelige vandringene» leder tankene til pikareskromanen, som oppsto i Spania på Louise Labés tid (6). Dette har tradisjonelt vært en romanform med nesten utelukkende mannlige hovedpersoner. Den pikareske helten som aldri gir opp (her Louise Labé), blir «et oppfinnsomt og inspirerende symbol på kvinners nye utforskning av språket» (6). Moi påpeker også at det er en rekke intertekstuelle referanser i boken, og at leseren bør undersøke disse. Hun gjør et poeng ut av den siste delen av undertittelen «24 kopiografiar», utover at den viser til bildene Moe har lagt inn, som er laget på kopimaskin: «[I]ngen tekst er 'original' i den forstand at den ikke bevisst eller ubevisst, med- eller motvillig, har tatt opp i seg andre tekster» (6). Slik kan vi også si at

kopiografiene blir et virkemiddel som understreker at Moes verker er vever hvor renningene vises svært tydelig, så tydelig at det åpenbart er et poeng i seg selv (jf. også kapittel 5.3 i kappen).

Intertekstualiteten er igjen i fokus i Liv Marit Idsøs anmeldelse av *MORDATTER* i *Kritikkjournalen*:

Første del av boka er på ein måte eit framhald av *Kyka* – Karin Moe si bok frå ifjor. Vi får ei kjensle av å møta att same jentungen i *Mordatter*. Ho veks, og ho er like opprørsk som før. Jenta Kyka kavar ennå med morsbindingane sine, og slåss mot kjedelege og underkuande påbod og autoritetar – «mødre» av ymse slag som vil lystene våre til livs: «Må du, så må du, samma om du vil», seier eit av visdomsorda i boka (Idsø 1985, 49).

Idsø merker seg hvordan Moe bryter opp gamle klisjeer og skrivemåter, blant annet ved å legge inn noe som tilsynelatende er skrivefeil, men som ved nærmere ettertanke er en tvist på det leseren først tror at det skal stå, med bakgrunn i de språklige strukturene vi er vant til å forholde oss til. Et eksempel hun gjengir, er: «Ka i honen er det mor di gjør deg med» (Idsø 1985, 49; Moe 1985, 7). De siste ordene kan se ut til å ha byttet plass, men som Idsø påpeker, betyr «gjør» også «mater». Det er typisk for Moe å spille på at ord har flere betydninger på denne måten. Idsø kommenterer også hvordan Moe kritiserer (nasjonal)tradisjonen, representert ved både A.O. Vinje, Arne Garborg, Bjørnstjerne Bjørnson og salmedikterne (49). I tillegg kommer hun inn på figuraspektet og hvordan man stadig får øye på flere figurer i samlingen når man først har sett en, videre også refleksjonene dette fører til. Egentlig kan man si at dette ikke bare gjelder figuraspektet, for *MORDATTER* er som Moes andre samlinger en bok hvor man oppdager nye ting og forbindelser hele tiden, også etter å ha lest den mange, mange ganger.

Herdis Eggen påpeker en rekke trekk som *MORDATTER* har til felles med Moes tidligere verk, i sin anmeldelse i *Vinduet* (jf. artikkel 4). Hun skriver helt åpent at hun først og fremst er opptatt av den første av de åtte delene i samlingen. De ulike stemmene er i fokus, og hun mener å finne et mønster i hvordan de fremstilles grafisk. Det hun skriver om BESTEMOR ANNA og hvordan hun skildres, er spesielt interessant. Eggen nevner ikke dette, men ifølge et notat tidlig i boken skal fortellingen om bestemor Anna være skrevet av Moes mor. Den er flettet inn i andre tekster og markert ved at den kun er skrevet i versaler. Bestemor Anna representerer tradisjon, men ikke i betydning fastlåste strukturer. Eggen skriver at hun blir en slags urmor med overnaturlige evner (hun forstår for eksempel dyrespråk), og at hun representerer talespråket som motsetning til skriftspråket; hun har også kunnskap om det etymologiske opphavet til ord (63). I og med at det skal være Moes mor som skriver/snakker om bestemor Anna, vil den siste delen av tolkningen bli svekket; det er jo ikke bestemor Anna

som forteller. Men det er en interessant observasjon at *fortellingen* om bestemor Anna, på tross av at den er delt opp, kan leses sammenhengende. Den står i kontrast til skriftspråket som går i oppløsning (64). Både Idsø og Eggen mener at det er varierende hvor godt tekstene i *MORDATTER* fungerer. De ser begge ut til å mene at en del av dem er overflødige og gjerne kunne ha vært redigert bort.

Formen er igjen i fokus når Wenche Larsen anmelder *KYKA / 1984* for Kritikkjournalen, i en tekst med den talende tittelen «Sex & Crime». Denne boka skiller seg fra de tre andre ved at den tilsynelatende er en roman som begynner i begge ender, og ikke en tekstsamling. Larsen bruker naturlig nok mye plass på formen og formatet. Hun kommer også inn på relasjonen mellom formatet og det faktum at de to delene ser ut til å være satt i ulike tidsperioder:

Denne dobbeltkomposisjonen åpner for ulike tolkninger avhengig av hvilken tekst en kommer til å starte med. Dessuten danner de to tekstene et interessant sammenlikningsmateriale for 50-åras og 80-åras samfunn samt for forskjellige menneskepsyker konstatert etter alder, kjønn, klima og historisk tid (Larsen 1984, 4).

Larsen påpeker at Moe har sammenlignet boken med en singel, med A- og B-side. Hun kommer også inn på forholdet til kriminalsjangeren, som påkalles som en referanse på flere måter, blant annet gjennom undertittelen til *KYKA*, «Kriminell roman for ei stemma og kor/kai». Det hun likevel ser ut til å mene at er essensen i denne svært formeksperimenterende boken, er hvordan den tar opp sosiale og seksuelle relasjoner, og hvordan den fremstiller forhold i familien og samfunnet. Hun legger i den forbindelse mye vekt på det nyskapende ved fremstillingen av den friske og frekke småjenta Kyka i *KYKA*, men skriver også om Niklas i *1984*. Han er en mann uten arbeid, og når han ikke gjør nytte for seg er han verdiløs. Han blir gjennom dette hensatt til kvinnens tradisjonelt underordnede stilling (5). I tillegg påpeker Larsen at boken tar et oppgjør med pornobransjen.

Flere av kritikerne som er presentert i denne gjennomgangen, peker på hvor utfordrende det er å lese Karin Moes tekster. En som har satt ord på disse leserutfordringene i et mer essayistisk format, er Nora Simonhjell. I «'Restene av ordene løser seg opp' – Tilståinger – mellomord – basketak: Karin Moe», skriver hun blant annet: «kvar gong eg les Karin Moe sin forfatterskap, blir eg både hoppande glad og ufyseleg irritert. Glad fordi *Kjønnskraft*, *Mordatter*, *Kyka*, *Blove*-bøkene finst, men irritert fordi tekstane fintar meg ut» (Simonhjell 2006, 19). Hun går i dialog med, skriver videre på og reflekterer over Moes tekster i begynnelsen av essayet, før hun presenterer verkene. Simonhjell kritiserer Per Thomas

Andersen for å avfeie Moe med en setning i sin litteraturhistorie fra 2001, og dette er en interessant påpekning, for det viser at Andersen har bygd ut sin omtale av Moe en god del i arbeidet med den andre utgaven fra 2012 (jf. kapittel 2.2 i kappen). Mot slutten av teksten påpeker Simonhjell hvor vanskelig det i 2006 var å få tak i Moes bøker; hun skriver at alle var utsolgt fra forlaget. Også her har det skjedd *noe* siden dette tidspunktet. *KYKA / 1984* kom i en ny utgave i 2012, samme år som den reviderte litteraturhistorien; resten av bøkene venter vi fortsatt på. Simonhjell skriver om bøkene til Moe:

Joda, dei luktar av åttital og lyser teoretisk forelsking, men det fändenivoldske, frekke og den fritt leikande kroppslegheita i dei tidlege tekstane fascinerer meg. Dessutan så blir eg dregen inn i det språklege suget og den insisterande intertekstualiteten i tekstane (Simonhjell 2006, 21).

Det siste vises tydelig i Simonhjells tekst gjennom at hun nærmest skriver Moes tekster inn i sin egen. Simonhjell kommer også med en karakteristikk når hun nærmer seg slutten på essayet, som kanskje kan si noe om hvorfor Moes ikke har blitt særlig populær blant det store publikum:

Karin Moe skriv ikkje for å underhalde, fortelje eller overbevise. Ho skriv for å sparke, daske og for å få oss til å vri og vende oss i og langs linene. [På akademisk blir dette noko slik som at lese- og skriveprosessen blir pregnant og signifikant i seg sjølv. Språkspelet sparkar ein i alle diskursive retningar på same tid, samstundes som det held konteksten oppe (kvinne, kjønn, språk) og samfunnskritisk open.] At ho sjølvsagt har si heilt personlege rettskriving og teiknsetting, skulle vel vere heilt unødvendig å seie (21).

Simonhjell skrev også noen år senere en tekst med tittelen «mmm... mja? ja au!!!!!!! Karin Moes *Kjønnskrift* 30 år senere» i *Vinduet* (2010). Så hvor mente Simonhjell at vi var da, 30 år etter utgivelsen av denne boken? I store trekk er dette et formidlingsbidrag for å sette nye lesere inn i hva Karin Moe sto for, og hvordan hun ble lest, men mot slutten kommer Simonhjell med noen tanker om hvilken verdi *Kjønnskrift* kunne ha, 30 år senere.

[D]et som var nyskapande og utfordrande ved tekstane hennar da dei kom, verkar i dag nesten som ein karikatur på ei tidsepokes overspeeda haldingar til språk, kjønn og litteraturteori. Å seie dette er ikkje det same som å seie at tekstane er dårlege eller utdaterte. Langt derifrå! Det er berre det, at dei trass i sine ekspressive og iherdige forsøk på å ikkje la seg stivne i bestemte sjangerkonvensjonar eller innordne seg krav til narrativ linearitet eller kausalsamband, får dei likevel noko utruleg låst over seg. (sic.) Det er som om tekstane er lenka fast til den historiske og kulturelle konteksten. Først etter tallause forsøk på å dirke dei opp går det opp for meg at det jo er dette som gjer dei viktige. Ordspela er skarpladde våpen. Det er insisteringa, iveren, det kompromisslaust ærlege i viljen til konvensjonsbrot som gjer dei sterke: Dynamittkubben blir forkledd som litteraturhistorisk søyle (25).

Selv om Simonhjell her uttrykker beundring for tekstene og bevissthet om deres betydning, er det ikke til å komme forbi at de samtidig blir stående igjen som noe datert, en slags inkarnasjon av en tidsånd, egentlig litt i motsetning til den offensive tonen i essayet fra 2006. Språk er makt, og Simonhjell klarer ikke å trekke tilbake påstanden om det karikerte og låste, selv om hun gjør det om til en positiv valør. Årsaken til at disse trekkene ved Moes tekster fester seg sånn hos Simonhjell kan være at Moe, på tross av at hun er mye omskrevet i tidsskriftene, egentlig er lite forsket på. Det har blitt gjort lite letarbeid under overflaten på tekstene. Som denne avhandlingen vil vise, står man igjen med et ganske mye mindre låst inntrykk av Moes tidlige verker etter å ha gravd seg dypere inn i dem og de transtekstuelle forbindelsene de inngår i, selv om tidskoloritten preger dem på overflaten.

3. Bakgrunn og kontekst for Moes tidlige verk

3.1 Moe og den feministiske avantgarden i Norge

Moes verk fra første halvdel av 1980-tallet må ses i lys av at norske kvinner og barn var i en annen posisjon både i samfunnet og familien for 40 år siden. Patriarkatet sto mye sterkere også innenfor kulturfeltet, og dette gjorde at sprengkraften i Moes kjønnspolitiske bruk av og eksperimentering med elementer og kjennetegn fra felter som spenner fra den historiske avantgarden til den samtidige (mannsdominert) populærkulturen, var stor. Det sentrale miljøet i Moes verk representerer dessuten «utkantnorge», nærmere bestemt kystmiljøet på Vestlandet. Desentraliseringen er markert, og dette er et av de aspektene som utgjør en klar likhet med de samtidige arbeidene til Ellen Einan (1931–2013) og Sissel Solbjørg Bjugn (1947–2011), som begge hadde tilhørighet til andre miljøer utenfor det sentrale østlandsområdet, i ulike deler av Nord-Norge. Disse tre forfatterne bidrar sterkt til etableringen av noe som kan kalles en norsk feministisk avantgarde på slutten av 1970-tallet og begynnelsen av 1980-tallet, utenfor den urbane og etablerte kulturen. Denne situeringen er noe av det som gjør at det gir mening å lese dem som nettopp en avantgarde. Den litterære praksisen til forfatterne manifesterer og bekrefter også denne statusen, og den understreker et bevisst forhold til tidligere avantgardistiske praksiser; neo-avantgardistiske elementer er sentrale.

I essayet «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk», sjangerdefinert av Moe selv som skriftsnakk (1992, 3), er det tydelig at Moe anser den såkalte vestlandssurrealismen, som hun selv representerer, for å ha sterke bånd til de nordligere områdene i landet, og hun kaller den for «vestlandssurrealisme med avdeling Lofoten» (Moe 1992, 3 og 6). Den tidlige franske surrealismen er bakteppet for fremstillingen, og Moe deler den opp i faser: Det begynner med drømmefasen, så går surrealismen i sin andre fase ut på gaten blant folk og til populærkulturen, den tredje fasen er den politiske (med innmelding i Clarté), hvor surrealismen går i revolusjonens tjeneste, den fjerde er den vitenskapsfilosofiske fasen med patafysikken.¹⁸ Surrealismen går så ved utgangen av 1930-tallet inn i sin femte og internasjonale fase (Moe 1992, 5). De norske surrealistene fremstilles som forsinkede representanter for ulike faser. Selv om Moe nevner en rekke forfattere i essayet, er det tydelig at Einan og Bjugn er i en spesiell posisjon for henne; det er disse to hun vektlegger. Det er de

¹⁸ Patafysikken utfordrer metafysikken og er vitenskapen om unntakene og de imaginære løsningene; en fantasiens fysikk (Moe 1992, 6–7). Utgangspunktet er oppdagelsen av atomene og hvordan partiklene faller skeivt, altså hvordan det forekommer avvik og tilfeldigheter. Patafysikken ble utviklet av symbolisten Alfred Jarry (1873–1907) i *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898), så tankene ble introdusert en god stund før surrealistene tok dem i bruk. Hans drama *Ubu Roi* (1896) blir ofte sett på som en forløper for surrealismen.

tidligste arbeidene deres som blir mest interessante i vår sammenheng, siden det er dem Moe forholder seg til.¹⁹

Moe hevder at Einans debutsamling *Valmuesanger fra solhuset* (1978) var den første norske diktsamlingen hvor det ble praktisert automatskrift.²⁰ Samlingen ble utgitt på Blodig Norsk Forlag i Svolvær. Moe gjengir Einans egen beskrivelse av hvordan det foregår når hun skriver automatskrift:

Pennen begynner å gå over arket. Først kommer en tegning, så går det over stokk og stein, flere dikt eller versjoner. Og når diktet mener seg å være ferdigskrevet, avsluttes det med en loddrett strek. Finner jeg diktet sånn noenlunde, slår jeg en sirkel om det. Det kan bli opptil 6–7 dikt til én tegning. Jeg velger ett, men retter eller forandrer ikke (Einan etter Moe 1992, 3).

Slik det fremstilles her, kommer teksten ned på papiret i en ukontrollert strøm med utgangspunkt i en tegning. Forfatterens oppgave er å være medium for strømmen og etterpå å finne diktene i tekstmengden som har manifestert seg; hun blir altså også en form for redaktør. Idealet er en direkte kontakt mellom hjernen og hånden som holder pennen, uten at noen kontrollinstanser griper inn og styrer produktet (før i utvelgelsesfasen). Moe har hentet dette sitatet (nesten uforandret) fra et intervju hun gjør med Einan i «Postmontasjen» «Underbevissthetens folk – frå Lofoten» publisert i *Sjanger* (1986, 179).²¹ I det samme intervjuet påpeker Moe at også de franske surrealistene drev med automatskrift, med mål om å la det ubevisste komme til orde, og hun spør hvordan Einan kom til denne metoden. Einans svar røper et noe annet og mer esoterisk utgangspunkt enn psykoanalysen, som var sentral for tidlige surrealister som André Breton:

Jeg er interessert i parapsykologi, dybdepsykologi. For tiden leser og strever jeg med Stanislav Grof og Jes Bertelsen.²² De eneste diktøkene jeg har lest er av Olaf Bull og Georg Trakl, alt

¹⁹ Einan og Bjugn har de siste årene vært gjenstand for ny oppmerksomhet, selv om avantgardeperspektivet ikke har vært i fokus. Eva Pitronova disputerte på en avhandling om Einan ved Universitetet i Agder den 14. april 2023, «*Jeg skaper meg en ny klode*». *Fiktive verdener og Ellen Einans lyrikk*. Som tittelen tilsier, fokuserer Pitronova på den fiktive dimensjonen ved lyrisk diktning. Hun gjør en teoretisk drøfting av lyrikkens fiktive verdener og en fiksjonsforankret lesning av Einan. Benedikte Fiskergaard Ytterli har nylig levert en masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved NTNU om Einan, hvor hun blant annet ser på Einans skrift som eksempel på *écriture féminine*. Det at Einan så klart kan relateres til Cixous, er nok et fellestrekk med Moe (jf. artikkel 2). Tittelen på Ytterlis oppgaven er «*Er vi søstre?*». *En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap* (2022). Det er mange interessante betraktninger om Bjugn i Tor Eystein Øverås lange introduksjon til samlingen *Skrive, teikne, røre og slåst! Av og om Sissel Solbjørg Bjugn* (Samlaget 2018). Introduksjonen har tittelen «Sissel Solbjørg Bjugn 1947–2011. Eit biografisk riss».

²⁰ Rolf Stenersen hadde imidlertid allerede på 1930-tallet eksperimentert med automatskrift i novelle og romanform. Mer om dette i kapittel 3.2.

²¹ Tidligere publisert i *Dag og Tid* 26. januar, 1984.

²² Den tsjekkiske psykiateren Stanislav Grof (f. 1931) er en av de som har vært viktigst for utviklingen av transpersonal psykologi, hvor spirituelle og transcendentale aspekter integreres i moderne psykologi, og også innenfor forskning på bruk av ekstraordinære bevissthetstilstander, altså tilstander som er signifikant forskjellige fra en ordinær våken tilstand. Begrepet ekstraordinær bevissthetstilstand har vært knyttet til hypnose. Jes Bertelsen

annet i den genren jeg har prøvd meg på, har jeg lagt fra meg, gått lei, kjedelige greier... Men jeg er glad i å lese, prosaister som Duun, Hamsun, Sandemose, Vesaas. Og å høre Tor Jonsson eller Olav H. Hauge godt lest på radioen, er en fest (Einan i Moe 1986, 179).

I sitatet kommer det frem at Einan velger seg andre forbilder enn lyrikktradisjonen; hun peker ut et annet bakteppe for sin diktning. Det er psykologisk og spirituelt orienterte prosaister og skribenter som er hennes foretrukne lesing. Dette sier noe om at bruddet som automatskriften representerer, er noe mer enn et rent skriveteknisk eksperiment.

Automatskrift står sentralt i surrealismen helt fra begynnelsen av, og automatisme beskrives allerede i første avsnitt i Bretons definisjon av surrealisme fra *Manifeste du Surréalisme* (1924):

SURREALISM, n. Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought. Dictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern (Breton [1924], 19).²³

Surrealisme er psykisk automatisme, og slik forklarer Breton litt lenger ut i manifestet prosessen med automatskrift. Han går ganske teknisk til verks:

After you have settled yourself in a place as favorable as possible to the concentration of your mind upon itself, have writing materials brought to you. Put yourself in as passive, or receptive, a state of mind as you can. Forget about your genius, your talents, and the talents of everybody else. Keep reminding yourself that literature is one of the saddest roads that leads to everything. Write quickly, without any preconceived subject, fast enough so that you will not remember what you're writing and be tempted to reread what you have written. The first sentence will come spontaneously, so compelling is the truth that with every passing second there is a sentence unknown to our consciousness which is only crying out to be heard. It is somewhat of a problem to form an opinion about the next sentence; it doubtless partakes both of our conscious activity and of the other, if one agrees that the fact of having written the first entails a minimum of perception. This should be of no importance to you, however; to a large extent, this is what is most interesting and intriguing about the Surrealist game. The fact still remains that punctuation no doubt resists the absolute continuity of the flow with which we are concerned, although it may seem as necessary as the arrangement of knots in vibrating cord. Go on as long as you like. Put your trust in the inexhaustible nature of the murmur. If silence threatens to settle in if you should ever happen to make a mistake – a mistake, perhaps due to carelessness – break off without hesitation with an overly clear line. Following a word the origin of which seems suspicious to you, place any letter whatsoever, the letter «L» for example, always the letter «L» and bring the arbitrary back by making this letter the first of the following word» (22–23).

(f. 1946) er idéhistoriker, forfatter og spirituell lærer. Han søker å kombinere østlig og vestlige spiritualitet med vitenskap, psykologi og filosofi.

²³ Sitatene fra Breton er hentet fra den udaterte og anonyme engelske oversettelsen som ligger på UbuWeb. Den amerikanske multikunstneren Kenneth Goldsmith står bak prosjektet. Bakgrunnen for psykisk automatisme finnes i det esoteriske, i hypnose og i våken drømmetilstand. Men denne bakgrunnen er ikke noe Breton vektlegger.

Detaljrikdommen i Bretons utlegning er interessant med tanke på hvordan Moe beskriver mannlige skrift i *Kjønnskrift*; som en aktivitet som må foregå i en annen sfære enn dagliglivet, mer tvungen enn kvinnelig skrift, som kan foregå nærmest hvor som helst (jf. artikkel 1 og 2 og Moe 1980, særlig s. 58 og 56–57). Det ser ikke ut som automatskriften er like utvungen hos Breton som den som fremstilles hos Einan, og den kvinnelige surrealismen kan muligens fremstå som mer «ekte», mindre konstruert og mindre ritualpreget.

Første del av tittelen på Moes essay, «Bestille ørner for betrestilte...?!», henspiller direkte på diktet «BEROPE MIN NARREHAGE» fra Einans første «offisielle» samling på stort forlag, *Den gode engsøster* (Solum Forlag, 1982):

BEROPE MIN NARREHAGE
Jeg, som har avlang hage for de bedrestilte,
jeg har nu bestilt ørner.
Det er meget fint, nu om høsten.
Lett forstyrrede ørner over akasietrærne.
Morsøyne under dørhellen,
søstervann i konkylien,
av gråt og jammer høres intet (Einan 2011, 52).

Gjennom den fulle tittelen på Moes essay «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk», knyttes Einan og hennes dikt konkret til surrealismen. Samtidig kobles også et spesifikt kvinnelige perspektiv til den norske surrealismen. Moe kommenterer både denne samlingen og Einans påfølgende samling *Muldsøstre* (Solum Forlag, 1983) på en måte som dessuten knytter Einans arbeid direkte til den tidlige franske surrealismen, både gjennom sammenheng og opposisjon:

I Ellen Einans [offisielle] debutbok utfalder det seg eit underbevisstheitas folk i allegoriske skapnader, flytande frå søster til søster og farge til farge, med ei mild grusomheit, utan klare individuelle grenser, i eit kollektivt magma eller marked. Ufødd liv, blodige moder-datterdrama kjem og går med dørseljarar og ørner. Tenk dykk engsøstrene og dødens glade nattebarn i Paris 1924, midt i den store franske søvnepidemien! (Moe 1992, 5)²⁴

Her spiller Moe på drømmefokuset innenfor surrealismen. Det underbevissthetens folk som opptrer her, engsøstrene, kunne kanskje ha vekket de glade nattebarna i Paris, altså de franske surrealistene, med sitt fokus på det kvinnelige, kvinnelig identitet og kvinnelige relasjoner. Det manglende fokuset på kvinnen, som noe utover det å være et estetisk objekt eller en muse, er Moes hovedankepunkt mot den tidlige surrealismen (jf. artikkel 2 og 4).

²⁴ Einan sier selv om sine personer og steder: «Personene og stedene hører ikke det bevisste liv til, jeg går sterkt ut fra at det er underbevissthetens folk. Emnene veksler, mange dikt er erotiske» (Einan i Moe, 1986, s. 179).

Jan Erik Vold ser også *Den god engsøster* på bakgrunn av surrealismen i sin omtale i *Dagbladet* 20. juni 1983, «Mørk og merkelig debutant»:

Billedspråket i samlingen er gjennomført med absolutt sikkerhet, absolutt selvfølge. Man kunne kalle det en type surrealisme, men metaforene anvendes 'fastere' og mer «utholdende» enn hva som er gjengs hos surrealistene. Like gjerne fremstår Ellen Einans språk som en kode for påtrengende psykiske realiteter, der det psykiske trykk er så stort at om koden sprengetes, ble det ingen poesi tilbake? (4)

Vold ser ut til å mene at metaforene er mer konkrete enn det som er vanlig hos surrealistene, og han påpeker at den språklige representasjonen står for noe som er presserende viktig psykologisk sett. Det kan se ut som det er noe mer prekært som står på spill enn de aspektene ved det ubevisste som skulle komme til uttrykk gjennom surrealismen, slik Breton beskriver den. Vold kommer inn på en mulig tolkning av noen sentrale linjer i «BEROPE MIN NARRAHAGE», og i diktet som følger rett etter dette i samlingen, i lys av de fastere metaforene og de psykiske realitetene: Han foreslår at det handler om «En kuet kvinnes dagdrømmer («jeg har nu bestilt ørner»), tuktet av sin mors strenge formaninger («mørsøyne under dørhellen»), mildnet ved vissheten om felles skjebne med andre kvinner, en mulig forståelse («en bløthet ved stammen, et søsterblikk»))» (Vold 1983a, 4).²⁵ I Volds tolkning kommer konkrete kvinnerealiteter inn. Han skriver at søsterblikket kan innebære skjebnefellesskap med andre kvinner, og det kan se ut til å være snakk om medsammensvorne i kampen mot den strenge moren.

Det at moren er med på å opprettholde patriarkatet er et tema som berøres flere steder også hos Moe, og hos andre forfattere i samtiden. I Nina Karin Monsens roman *Kvinnepakten* (1977) kan for eksempel følgende leses:

EN VOKSEN KVINNESTEMME SYNGER: VAR HAR DU VARIT DU LILLE KAREN, DU ER SÅ SMUTSIG PÅ KJOLEN DIN?...

DA LILLE KAREN VAR BLITT VOKSEN, HADDE SKIFTET DEN SKITNE KJOLEN UT MED RENE LANGBUKSER, FORTALTE HUN OM HVOR HUN HADDE VÆRT:

–I barndommens rike, i meg selv, i fortiden som lever videre som nåtid og fremtid. Jeg har vært hos min mor, i min mors rike. Hvor hun var alle tings mål og alle menneskers dommer. Hvor jeg bare var meg selv hvis jeg var imot henne. Hvor jeg kjente henne bedre enn jeg kjente meg selv. Hvor min mors måte å måle på og dømme på ble min nådeløse dom over meg selv og over min mor. Jeg har vært hos min mor som var en patriark med all makt over meg og mine søsken. Hos mor som var natt hvor dagen aldri syntes gry (Monsen 1977, 5).

²⁵ Det påfølgende diktet i Einans samling som Vold henter den siste verselinjen han siterer fra heter «I SANNSIGERHAGEN» og går som følger: «Der jeg møtte deg. / En bløthet ved stammen, et søsterblikk / for meget, avlyttere overalt. / Så danset vi i stor mors hete rom, / ble farget om, ble kornsjeler, / myke dagløse vann, / mørke juv for smerte.» (Einan 2011, 52).

Hos Monsen er moren både et offer og en overvåker, og hun representerer strukturer hun selv er fanget i. Moe forbinder morsoppgjøret til Monsen med et sjangeroppgjør i *Sjanger*:

Når Nina Karin Monsen dukkar ned i mors rike og tar oppgjøret med den allmechtige morsfiguren i *Kvinnepakten* (1977), tar ho i same spranget eit oppgjør med romanforma. Fortellinga om Lille Karen er strukturert som eit kor av stemmer, i ulike toneleie og med innhald frå ulike opplevingssjikt. Jentestemma som svarar på opningstemaet frå folkevisa «Var har du varit du Lille Karen, du er så smutsig på kjolen din», glir opp og ned på aldersskalaen og kjem opp med synsinntrykk, medvitsflikar, filosofiske refleksjonar, kroppssopplevingar som går saman til eit personleg uttrykk (Moe 1986, 44).

Det er typisk for Moe at hun interesserer seg for denne dobbeltheten, og at hun fremhever hvordan det tematiske og det formmessige henger nøye sammen. Bruddets estetikk opptar henne, og det virker nærliggende å tro at den observasjonen hun gjør hos Monsen har vært en viktig del av bakgrunnen for *KYKA* (jf. artikkel 3) og *MORDATTER* (jf. artikkel 4). Jentefiguren er sentral hos Monsen, som hos Moe, og jentesosialiseringen står sentralt. Jentas bevissthet om kroppen sin er også en viktig del av dette, som Moe skriver videre om Lille Karen: «Det er kroppen ‘som drar’ hovudpersonen ut, levande, av mor/dotter-pakta» (Moe 1986, 44).

Det er verdt å nevne at Moe også skriver om Laila Stiens *Fabler. Frost* (1981) i *Sjanger* i forbindelse med denne tematikken.²⁶ Det er i del 3 av Stiens samling at det tas et oppgjør med mors- og kvinnemyter (kilder for disse er ifølge Moe «kristen ideologi», eventyr og historie), og det er interessant å se hvordan Moe peker på at kvinnen er klar over at hun er en trussel for sin egen datters frihet: «Spesielt i sosialiseringa av dottera ser kvinna seg som ein trussel, som formidlar av gammel underkasting, passiviserings- og harmoniseringsstrategiar kvinner i mellom» (Moe 1986, 26).²⁷ Hun fortsetter med å gjengi siste strofe av Stiens dikt «Til Ellen Anna»:

Fly jente fly
fra våre finmaskede nett.
Spre dine tanker
som kvasse piler,
gylne aks.
Beskytt din panne, din trass.
Fly (Stien 1981, 42).

²⁶ Hallvard Kjelen har nettopp utgitt en bok om Laila Stiens noveller: *Ein lovsang til trassen. Novellene til Laila Stien*. Orkana Akademisk, 2023.

²⁷ Tidligere publisert i *Dag og Tid*, 7. januar 1982.

Dette understreker hvordan det for Moe er helt opplagt (i tråd med særlig Stien og Monsen) at moren og den kvinnelige tradisjonen, i minst like stor grad som mannen og den mannlige tradisjonen, representerer undertrykkende strukturer. I begge tilfellene er dette strukturer som undertrykkerne i høy grad også selv er offer for. Einan ser også ut til å representere lignende tanker, noe som underbygges av Volds tolkning. Dermed er den nye formen for surrealisme motivert på en annen måte og ut fra andre forutsetninger enn den «klassiske» surrealismen, som riktignok innebar et klart brudd med litterære forgjengere, men da innenfor en selvsagt mannlige kontekst. Det å ta oppgjøret med «moren» er noe helt annet enn det å ta oppgjøret med «faren», både i samfunnet og familien og innenfor litteraturen; det innebærer at man må gjøre begge deler, siden den mannlige tradisjonen i så stor grad har formet den kvinnelige som både undertrykt og undertrykkende. Det er mer som står på spill, og det kan være forklaringen på at språket, som Vold skriver, fremstår som «en kode for påtrengende psykologiske realiteter».

Moe gjengir også blant annet det aller siste diktet, «JEG LAR ÅRENE GÅ», fra *Muldsøstre* som illustrasjon på den situasjonen hun beskriver i sitatet om engsøstre og de glade nattebarna:

JEG LAR ÅRENE GÅ
Søvnhager forfaller.
Støyfangen gråter uhemmet.
Svakt, langt borte fra høres mørke toner.
Det er danserinnene. (Einan 2011, 99)

Moe kommenterer ikke diktet, hun overlater til leseren å slutte seg frem til hva hun vil si gjennom å sitere det. Diktet antyder at noe ligger i ruiner, men at noe nytt kan være på vei langt borte fra. Det nye er kollektivt kvinnelig og ledsages av mørke toner. De mørke tonene kan antyde at dette er søsterskapet, «Muldsøstre».

Moe knytter vestlandssurrealismen med avdeling Lofoten, og tilsynelatende også Einan, til den andre fasen av den franske surrealismen, den fasen hvor surrealismen kom ut til folket, og som hun gir følgende kjennetegn: «Fliret. Låttén. Den gode vondskap. Det glade vanvidd. Kvardagsmøtet som mirakuløst» (Moe 1992, 6). Det som tydelig legges til i tilbakekomsten av denne fasen, er fokuset på kvinnen og det kollektivt kvinnelige.

Sissel Solbjørg Bjugns *Den første avisa på Lofotveggen* (1978) fremheves også av Moe i det samme essayet som et av de første eksemplene på norsk surrealisme.²⁸ Med utgangspunkt

²⁸ Sissel Solbjørg Bjugn fikk Tarjei Vesaas' debutantpris for denne samlingen. Vigdis Vigrestad, som laget illustrasjonen til bokomslaget, sier om Bjugn: «Sissel var svært interessert i Frida Kahlo og Magritte. Ho hadde bøker med bilde av både Magritte og Kahlo, studerte dei nøye. Vi var opptatt av surrealismen. Vi diskuterte

i denne samlingen kaller Moe Bjugn for «postsurrealist», og skriver at Bjugn er den eneste av (de norske) postsurrealistene som knytter seg direkte til den femte og siste fasen av den franske surrealismen, den vitenskapsfilosofiske, som Moe også hevder at var den mest langvarige. Moe knytter nærmere bestemt Bjugn til patafysikken, en kobling som påkalles av Bjugn selv, blant annet gjennom at samlingen inneholder åtte patafysiske litteraturmeldinger.²⁹

Moe alluderer til Bjugns terminologi når hun i teksten «Quickstep i markedsføring av poesi» i *Sjanger* bruker «patafysisk melding» som undertittel (Moe 1986, 15). Teksten handler dessuten om *Den første avisa på Lofotveggen*, og i beskrivelsen av hvordan boken kunne vært brukt i markedsføringen av en bokhandel, flyter bokens visuelle uttrykk ut i rommet som beskrives, slik at resultatet blir en form for imaginær montasje. Slik ser for- og baksiden på Bjugns bok ut:



Vigdis Vigrestads omslag til den *Den første avisa på Lofotveggen*, malt i nært samarbeid med Bjugn, alluderer til *Vesterålens fiskeboller*. «Undertittelen» «Prima kvalitet» fra boksen er byttet ut med «Det Norske Samlaget». Baksiden viser bokstavelig talt fiskeindustriens bakside på en på samme tid humoristisk og alvorlig måte. Sammen

forholdet mellom tekst og bilde inngående. Vi meinte at ein illustrasjon ikkje berre skulle vere eit spegelbilde av teksten, men løfte den til eit nytt nivå. Vi likte å referere til Aristoteles, at heilskapen er meir enn summen av delane. Magritte jobba jo også slik: Eit nytt innhald blei til ved at ein sette saman to ukjente einingar. Vi snakka kunst saman, ikkje relasjonar – noko eg elles i livet har erfart at kvinner gjerne snakkar om.' Vigrestad beskriv Bjugn som 'innmari teoretisk. Ho hadde eit rom og tenkinga si. Det var nok for henne [...]» (Vigrestad etter Øverås og Øverås 2018, 47).

²⁹ Bjugn skriver helt eksplisitt at de ikke må forveksles med bokmeldinger i betydning bokanmeldelser (Bjugn 1978, 14).

kan de to illustrasjonene skape en sammenheng i betrakterens forestillingsverden. Vigrestad kaller selv de to illustrasjonene for «reklamen og virkeligheten» (Øverås 2018, 52).

Moes omtale av boken ligger noe nærmere en anmeldelse enn Bjugns patafysiske litteraturmeldinger, men er likevel noe annet. På en måte er det litteraturens plass i samfunnet hun tar for seg her:

Den sku du sett. Og fått litt farge på augene, grøn gul svart og kvit. Og masse blått! Har du aldri fiska pengar på boks? Og du ska leva av te selja bøker, ikkje så møkje som ein skarve halv Vesterålen å sjå, ka svarte ska kundane leva av, har du tenkt på den? Leva for å tena pengar til å kjøpa bøker for å leva for å ... See? Her kunne du hatt veggen trytande full av feite, fine oppskrifter rett frå Doggabanken og ei kvit bomullsfiskabolla i utstillingsglaset: KOM SJÅ LES & ET. Du ser, kundane – litteraturklientane, bokfolkjet, alfabetistane – må inn dørene, inn på golvet, bort te veggen, få bokstavane opp i nevene og nevene opp i setlabøkene. Eller kan ikkje folk her lesa NordforDovreskrift, så få opp ordboka Nordpatafysikk – Søring ja, stå du berre der og sjå ut som eit viskelær, der oppe står sjarkane i kø med folk som ler og les og skriv på Lofotveggen og når måsane skite på sydvestane blir det jaggu montasje, ka du tru (15).

Det Moe skriver her demonstrerer tydelig et kunstsyn som blander poesi, hverdagsliv og materialitet, og de visuelle aspektene ved Bjugns bokomslag skrives inn i Moes forestilling om betydningen av denne boken. Hun kommenterer gjennom dette også den kommersielle bokbransjen. Fokuset på forholdet mellom nord og sør fremstår som sentralt for begge forfatterne.

Tanken om det patafysiske innebærer at totalitet bare finnes i fantasien, og at sannheten alltid vil være fragmentarisk. Moe viser til at Bjugn i *Den første avisa på Lofotveggen* utviser en praksis som går ut på å gå i dialog med andre tekster; hun skriver at det patafysiske alltid finnes i noe annet og i møter med noe annet. Moe understreker også at Bjugn alltid «tar vare på det fysiske i det patafysiske» (Moe 1992, 7), og slik fremhever hun det fysiske i Bjugns patafysiske elementer. Dette er en likhet med Volds omtale av Einans bruk av metaforene og det psykologiske, hvor han fremhevet det konkrete; både Bjugn og Einan står for en form for konkretisering.

I Bjugns samling finnes blant annet montasjer som denne, som kan brukes til å demonstrere hva Moe sikter til:

Trond Berg Eriksen/Sissel Bjugn: Montasje utan grøn ert



Ho kjem i den innsvinga, korte boblejakka
og raude selbuvottar
DER DEN STRENGT ØKONOMISKE MARXISME HAR NOTERT
Det er gruppa hans Tony som spelar
på Skansen i kveld
UNDERTRYKKELSE, UTBYTTING OG UTSUGNING
og oppskrifta på vottane kan ho
få tak i for meg
HENTER BLOCH OGSÅ FREM
Ho har søkt om plass på gymnaset
DE HÅP OG DAGDRØMMER
og kan eg tenke meg Skansen i loddeseongen
SOM UNDERTRYKKELSEN
Ho snakkar og teiknar eit namnskilt til meg
ALLTID HAR HATT
Ho festar det på døra med tape og går
SOM SIN MOTPOL
Augesverta og vippetonga
ligg att etter ho



Bidraget hans Trond Berg Eriksen til denne montasjen står på side 9 i gjendiktinga hans av «På spor av virkeligheten» av Ernst Bloch.

59

Bjugns dialog med filosofiske, samfunnsvitenskapelige og andre typer tekster går igjen i montasjene, hvor disse settes inn i en form for kunstnerisk sammenheng. I «Trond Berg Eriksen/Sissel Bjugn: Montasje utan grøn ert» er linjene fra historiker Trond Berg Eriksens oversettelse av den marxistiske filosofen Ernst Blochs «På spor av virkeligheten» fra 1972 markert ved at de er gjengitt med kun store bokstaver (referansen oppgis, slik den gjør i alle montasjene i Bjugns bok). Gjennom tittelen, som også inneholder hennes eget navn, setter Bjugn sine egne linjer med tekst direkte i dialog med sitatene. Bjugns tekst kan leses for seg og gi mening, og Berg Eriksens tekst kan leses for seg og gi mening. Den sistnevnte kan også være en bakgrunn for den førstnevnte, som en slags undertekst som kommer til syne, og de kan leses sammen på en i hvert fall til en viss grad meningsfull måte. Jenta som går på konsert med

røde selbuvotter kan kanskje representere de håpene og dagdrømmene som Bloch setter opp mot undertrykkelse, utbytting og utsuging?

Når det gjelder den visuelle delen av montasjen (den todelte tegningen av gaffelen), er det vanskeligere å se den direkte sammenhengen med teksten. En totalitet i den fragmentariske montasjen kan bare oppstå i leserens/betrakterens egen fantasi. Erten som det vises til i tittelen, er dessuten ganske riktig fraværende, men den gjøres på en paradoksal måte nærværende gjennom en assosiativ forbindelse til gaffelen, og dette paradokset er med på å understreke at det fragmentariske ved «virkeligheten» i den ytre verden kan gjøres helhetlig i fantasien, noe som viser en patafysisk tilnærming. Det tydeliggjøres også hos Bjugn hvordan både bilde og verbalspråklig tekst er språk. Vi får en trang til å lese også bildet av gaffelen inn sammen med teksten som en del av ytringen.

3.2 Norsk surrealisme ifølge Moe

I presentasjonen og kontekstualiseringen av norsk surrealisme fra hennes eget synspunkt i «Bestille ørner for betrestilte...?!» er Moe opptatt av at Norge har vært mer i utakt med surrealismens utvikling innenfor litteraturen enn innenfor andre felt, som helse og sosialfeltet:

Det næraste ein kjem surrealismen i samtid i Norge, er kulturradikalismen på 30-talet, med Mot Dag-rørsla, med Nic Waal og Karl Evang og trua på det nye mennesket, på den gode seksualiteten, på krysninga mellom Marx og Freud, men i litteraturen kjem dette på norsk til uttrykk med pisking og dommedag over seg sjølv a la Sigurd Hoel, Aksel Sandemose m.fl. (Moe 1992, 5).³⁰

Det ser ut til at hun mener at de positive aspektene ved surrealistenes tenkning ikke lar seg gjenfinne hos de norske forfatterne som tok utgangspunkt i de samme strømningene som Waal og Evang. Hun påpeker riktignok at det gikk en *annen* åre fra Ibsens *Rosmersholm* (1886) og *Når vi døde vågner* (1899), via Jonas Lies siste bøker, Arne Garborgs *Haugtussa* (1895), Ragnhild Jølsen, og Kristoffer Uppdal til Tarjei Vesaas, men også at denne var svært mørk (og dermed i utakt).³¹

³⁰ Mot Dag-bevegelsen var en revolusjonær, kommunistisk organisasjon som spesielt rettet seg mot intellektuelle. Tidsskriftet *Mot Dag* ble utgitt fra 1921 til 1936. Selve organisasjonen ble formelt stiftet i 1922. Journalist, forfatter og politiker Erling Falk (1887–1950) var leder for, og den mest sentrale skikkelsen i, organisasjonen. Nic Waal (Caroline Sveigaard Nicolaysen, 1905–1960) var en foregangsperson i Norge på feltene barnepsykologi og barnepsykiatri. Karl Evang (1902–1981) var lege og sosialpolitiker, han var helsedirektør fra 1938 til 1972 og spilte en fremtredende rolle i internasjonalt helsearbeid. Moe ser altså ut til å mene at disse fagpersonene knyttet til helse- og sosialfeltet befant seg nærmere idéinnholdet i surrealismen (i positiv forstand) enn det de som tilhørte det litterære feltet, gjorde.

³¹ Dette med at forgjengere for surrealismen regnes opp, ser vi også hos Breton (de norske forfatterne Moe nevner her, var delvis også forut for den historiske avantgarden). Breton regner flere forfattere som ennå ikke hadde hørt «den surrealistiske stemmen», «the one that continues to preach on the eve of death and above the storms» som

Det er imidlertid en påfallende utelatelse i Moes litteraturhistoriske refleksjoner om surrealismen i Norge, nemlig Rolf Stenersen. I Stenersens debut, novellesamlingen *God natt da du* (1931) er slektskapet med surrealismen og psykoanalysen tydelig, og det er et sterkt fokus på drømmen. Forbindelsen blir så enda klarere uttalt når Stenersen kommer inn på sin egen skrivemåte i forordet til romanen *Stakkars Napoleon* (1934). Han skriver blant annet at han vil «trekke frem stoff fra det underbevisste, eller rettere fra grenseområdet mellom drøm og dagsbevissthet» (Stenersen 1974, 9). Teknikken, slik han beskriver den, minner en god del om både Bretons og Einans beskrivelser av automatskrift, bortsett fra at det her ikke er snakk om lyrikk, så det er ikke om å gjøre å identifisere enkeltdikt ut fra tekstmassen i redigeringsdelen av prosessen:

Det er ikke gjort noe forsøk på å tyde stoffet, det er heller ikke ordnet i tid. Fortid og fremtid, ting som har hendt, stemninger, innfall og drømmer flyter overgangsløst sammen, like uoverlagt og tilsynelatende usammenhengende som tanker avløser og følger hverandre i vår bevissthet. [...] Skal vi noen gang komme ned til det som rører seg i det underbevisste, må det vises forsiktighet med å forenkle innfallene til å skrive «klart», ellers vil vesentlige ting gå tapt (9).

Fortelleren skildrer også skriveakten underveis i romanen:

Tar en blyant. Får lyst til å rable.
Bokstavene deiser bortover. Sklir nedover og hopper opover, farten gjør dem flate. Ligner mest en bølget linje. Prøver visst å rette dem op. Nytter ikke. De sklir nedover igjen.
Noe feier dem bortover, fingrene kan ikke følge (53).

På samme side beskriver han også skriveakten som en bølge som ingen kan stanse. Det virker usannsynlig at Moe ikke kjente til Stenersens arbeid, siden hun ellers fremstår som svært belest, men det er mulig. Alternativt kan dette være en utelatelse som er valgt retorisk for å fremheve det originale i norsk sammenheng ved Einans arbeid med automatskrift i *lyrikkform* drøyt 40 år senere.

Det er ikke før ml-litteraturen og Profilgruppen at det egentlig blir noen surrealisme å snakke om i Norge ifølge Moes utlegning, og det er da surrealismens tredje og politisk revolusjonære fase som slår inn først, men med sterk forsinkelse. Ml-litteraturen og Profilgruppen står i utgangspunktet for et opprør mot modernismen og de kunstneriske konvensjonene, og også flere andre aspekter er gjenkjennelige fra den franske surrealismen og den historiske avantgarden: «Internasjonal orientering, praktisk utopi, litteratur og livsstil er

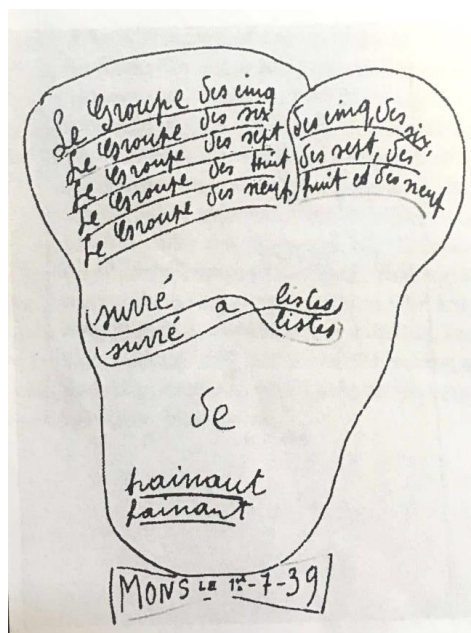
forgjengere (Breton [1924], 19 ff.). Han beskriver også den tilstanden *Sult*-helten er i når han har en kreativ raptus i «Første stykke» i *Sult*, som tilsvarende den tilstanden han selv er i når han skriver surrealisme, eller automatskrift (15–16). Fragmenter kommer til *Sult*-helten mens han sulter, og noe helt materielt kommer altså til slutt ut av tilstanden (Hamsun 2007, 33–34).

eitt [...], kollektive avgjerder om metode og poetikk, innslag av frimureri, opprøret mot modernismen som rådande litterær retning, det litteraturhistoriske kuppet ved gruppedanning etc etc. Moroa» (Moe 1992, 6). Opprøret var imidlertid, slik Moe ser det, kun midlertidig, og etter hvert gikk de som representerte disse grupperingene, tilbake til dommedag, selvpisking etc. Men omtrent samtidig kom «nynorskingane» (6), som sto for vestlandssurrealismen. Moe spør seg om hvorfor de sistnevnte valgte seg en annen fase av surrealismen som nedslagsfelt, altså den andre fasen der surrealismen kom ut blant folk. Hos Moe fremstår vestlandssurrealismen som et mer varig opprør enn det som var representert ved ml-litteraturen og Profilgruppen, og det kan se ut til å ha noe med hverdagserfaringens rolle å gjøre. Hos både Moe, Einan og Bjugn står skildringen av denne sentralt, og den blandes med poesi, og i ulik grad også med filosofi, vitenskap og litteraturteori. Kvinnen er husmor og intellektuelt vesen, og den kvinnelige forfatteren kjennetegnes ved at hun behersker et vidt spekter av områder. Hos Moe er denne tematikken særlig tydelig i *Kjønnskrift* (jf. særlig artikkel 1).

Moe gjør et poeng ut av at den norske surrealismen ikke «tar hensyn til» surrealistisk kanon og praksis (Moe 1992, 3). Men hva er det så den gjør? Dette er et sentralt spørsmål. Moe trekker på tross av denne påstanden stadig forbindelser til de franske surrealistene, og hun peker på relasjoner mellom surrealistene i Norge og de ulike fasene i den franske surrealismen. Utgangspunktet er dermed klart, selv om bruddet er et sentralt prinsipp. Surrealismen hadde slik Moe fremstiller det, en form for linearitet til å begynne med, med fem ulike faser, men slik det ser ut i fremstillingen av den norske surrealismen, har den blitt til et reservoar hvor de ulike fasene kommer tilbake og plukkes frem i en annen rekkefølge, også delvis parallelt. Dette understreker avantgardens rhizomatiske struktur, slik denne beskrives hos Hubert van den Berg (2005), og da særlig i konklusjonsdelen. Her skriver han blant annet at avantgarden får nye skudd som overfladisk sett er nye planter, men som kommer fra samme rotnett som de gamle, og avantgarden kan vokse opp på nytt, selv om tidligere vekstpunkter har blitt ødelagt på grunn av kriser eller på andre måter (36). Han peker også på avantgardens fundamentalt internasjonale karakter og nomadiske vesen (36–37). Lars Toft-Eriksen beskriver også surrealismen spesifikt som rhizomatisk, og han fremhever dessuten at den tilpasset seg ulike kulturelle kontekster (2010, 4).

De surrealistiske grunntekstene som Moe refererer direkte til når hun skriver om den franske surrealismen, er i større grad ulike manifest enn kunstneriske produkter. I «Bestille ørner for betrestilte...?!» nevner hun i tillegg til Bretons *Manifeste du Surréalisme* Tristan Tzaras *Manifeste Dada* (1918) og *Les Champs magnétiques* av Breton og Philippe Soupault

(1919) (Moe 1992, 3).³² Hun gjengir også tre tegninger som ble laget i forbindelse med grunnleggelsen av surrealistgruppen i Hainaut i Belgia (6–8).³³



En av tegningene som Moe gjengir fra grunnleggelsen av surrealistgruppen i Hainaut, Belgia.

Samspillet mellom tekst og bilde, som er kjennetegnende for surrealismen, er påfallende i tegningene. De to faktorene forklarer eller illustrerer ikke hverandre; de utgjør samme uttrykk. «Hodet» dannes av tekst som det er slått en strek rundt, slik Einan beskriver at hun gjør når hun finner diktet etter å ha skrevet automatskrift.

Moe er også innom en rekke surrealistiske kunstneriske prinsipper i løpet av «Bestille ørner for betrestilte...?!»: i tillegg til automatskrift og hypnose, kommer skandalen, aksjonen som realkunst, galskapen som valid metode og latter kombinert med proklamert selvhøytidelighet (4). Gjennom brudd med rasjonaliteten skulle den nye livsfølelsen oppnås. Hun ser imidlertid ut til å mene at surrealismen i sin opprinnelige form når alt kom til alt mislyktes. På det tidspunktet hun skriver essayet, derimot, er situasjonen en annen:

Kvifor surrealisme nå? Og ikkje berre som ein av mange flytande kunstretningar innan den postmoderne tilstanden utan grenser? Ta din lepestift og sett på deg munnen. Munnen er kroppens kontrollorgan, seier den anorektiske kroppen oss. Surrealismens drøm var det

³² Moe kaller i essayet teksten av Breton og Soupault for *Essai d'écriture automatique, Les Champs magnétiques*.

³³ Moe plasserer Hainaut i Frankrike, men det har ingen praktisk betydning, siden tegningene fungerer som løse illustrasjoner.

grenselause subjektet. Det er nå. For anorektikaren, sveltetekunstnaren, vår tids avantgarde-skapnad, er det berre munnen som er grensa; alt det andre flyt, er oppløyst; idear, kjensler, varer, pengar, gudar sirkulerer som ville kompassnåler på ein enorm fri marknad. Kanskje søker me kunnskap om det grenselause i ein kunstretning som både hadde dette som mål og som aldri fekk det realisert? For å få kjenning og kunnskap om det oppløyste og grenselause subjektet. Som grense (9).

Her sier hun indirekte at surrealismens drøm om det grenseløse subjektet ikke har gått i oppfyllelse før «nå». Det kan se ut som at man kan få kunnskap om det oppløste og grenseløse nåtidssubjektet gjennom å gjøre seg kjent med surrealismen, at man gjennom den først nå kan bli kjent med dette subjektet som grense. Anorektikeren er kun opptatt av å kontrollere matinntaket, altså er munnen kontrollorganet, og konteksten vedkommende befinner seg i, er grenseløs og unnslipper kontroll. Har denne skapningen klart å befri seg fra rasjonalismen i en grad som tidligere ikke har vært mulig?

Det er også interessant hvordan Moe regner sin samtids surrealisme for å være noe som skiller seg fra postmodernismen, altså ikke noe som flyter rundt i en vev av gjenbruk, men noe mer manifest. Det virker som denne surrealismen er et eksistensielt anliggende av stor betydning, og at den slik Moe ser det, først *virkelig* blir realisert som avantgarde når den kommer tilbake i hennes samtid (som man må tenke seg i tidsperspektiv fra slutten av 1970-tallet til begynnelsen av 1990-tallet i denne sammenhengen).

Som det fremkommer i flere av denne avhandlingens artikler, er kjønnsperspektivet i den historiske avantgardens surrealisme hovedankepunktet for Moe. Det grunnleggende fokuset på det mannlige perspektivet som hun mener at var rådende, fikk negative konsekvenser når det gjaldt hva retningen kunne bidra med. Moe anser den tidlige surrealismen for å ha vært et romantisk prosjekt for det lekende mennesket, eller nærmere bestemt for den lenkende mannen: «Ingen kvinner figurerer som leiande åndar; dei kjem og går som maskotar, kjærrestar, muser, kunstnarar» (Moe 1992, 4). Hun peker også på surrealismens bakgrunn i Freuds psykoanalyse som et ankepunkt, fordi «Freud grunnla psykoanalysen på hysteriet, kvinners kroppsmakt og kroppsavmakt» (ibid., se mer om relasjonen til Freud i artikkel 4).

Moe er selvsagt kategorisk når hun skjærer den tidlige surrealismen over én kam på denne måten, og dette er sannsynligvis en bevisst strategi, som ligner på den Furueth påviser når hun skriver om Moes leting etter mannsromanen i «Mannsromanen 1981» i *Sjanger* (1986).

Det er åpenbart med en viss skadefro (sic.) hun tillater seg summarisk å kategorisere mannsromanene med reduserende stikkord som lenker dem til kjønnnet. Derfor skal da heller ikke litteraturhistorikere gå til denne artikkelen med forventning om å finne sannheten om de enkelte bokutgivelsene Moe omtaler. Kritikken må leses på et overordnet nivå som en

litteraturpolitisk handling, som en polemisk intervensjon som har som mål å bevisstgjøre og endre skjevheter i feltet (Furuseth 2015, 172–173).

Dette er et viktig poeng, og det understreker at heller ikke Moes essay om surrealisme i Norge nødvendigvis representerer en historisk sannhet. Det er heller ikke det som er poenget; poenget er å skrive tilbake mot mannsdominansen.

Kvinnene fremheves når Moe regner opp etterkommerne etter surrealismene i norsk kontekst (hun kaller dem «etter- eller postkommarar»): Sissel Lie (f. 1942), Lisbeth Hiide (f. 1956), Cecilie Løveid (f. 1951), Eva Jensen (1955–2016), Karin Sveen (f. 1948), Gro Dale (f. 1962) og Karin Moe selv, og det antydes i essayet at det finnes flere (Moe, 1992, s. 8). Lie har i likhet med Moe bakgrunn som både litteraturviter og forfatter, og hun forble, i motsetning til Moe innenfor academia. Lie er en av Norges fremste forskere på surrealisme, og hun har som Moe fransk som spesialområde. Hun skriver og oversetter skjønnlitteratur, og hun skriver om surrealisme og surrealist. Hun er en av dem som har skrevet mest omfattende om surrealisme på norsk, og definitivt den som har skrevet mest om kvinnelige surrealist. I *Kvinnens surrealisme. Hyener og nattsommerfugler* (2011) skriver hun først og fremst om fire kvinnelige surrealist (franske Claude Cahun (1894–1954), amerikanske Kay Sage (1898–1963), britisk-meksikanske Leonora Carrington (1917–2011) og fransk-egyptiske Joyce Mansour (1928–1986)).³⁴ I motsetning til Moe fokuserer Lie på utenlandske kvinner som er anerkjent som surrealist, så Moes kvinnelige surrealistiske kanon, slik denne presenteres i essayet, oppstår på en annen måte. De grunnleggende viktige spørsmålene Lie stiller om de kvinnelige surrealistene hun tar for seg i boken, kan imidlertid også stilles om de norske: Hvordan bruker de kvinnelige surrealistene holdninger og forventninger til dem som kvinner i kunsten? Leker de med forventningene? Tar de avstand fra dem? Hvordan klarer de å formulere noe annerledes og eget? (Lie 2011, 20). Hvordan Moes forfatterskap besvarer disse spørsmålene, vil bli klarere lenger ut i kappen og i artiklene (se særlig kapittel 3 i kappen og artikkel 2 og 4). Det er som om Moe graver seg ut av surrealismen fra innsiden i en del av sine tekster. Utgangspunktet i det kjente er tydelig, men det er også avstanden til det kjente, og i summen av dette oppstår det nye.

De mannlige forfatterne som nevnes i Moes essay, så å si i samme åndedrag som disse kvinnene, omtales som «deltidssurrealister», «postmoderne takande sats til sitt eige sprang» (Moe, 1992, s. 8). Kategoriseringen har nok røtter i arbeidene deres, men det får også en

³⁴ Susanne Christensen har også nylig skrevet om Leonora Carrington, i *Leonoras reise. Et essay* (2019), utgitt på Forlaget Oktober. Utgangspunktet for prosjektet er at Christensen reiser i Carringtons fotspor, og surrealisme og feminisme er viktige temaer i boken.

virkning retorisk sett at de ikke regnes for å være «ekte» etterkommere. De det er snakk om, er Rune Christiansen (f. 1963), Thorvald Steen (f. 1954), Torgeir Rebolledo Pedersen (f. 1949), Terje Johanssen (1942–2005), Einar Økland (f. 1940), Ragnar Hovland (f. 1952) og Rune Belsvik (f. 1956). Hovland blir riktignok en del av vestlandssurrealismen:

Og når forfatter Ragnar Hovland *omsider* treffer på vestlandssurrealismen på ein opplesingsturné på Nordvestlandet i 1981, går det slik til: ‘Då eg har sovna kjem endeleg vestlandssurrealismen til meg i ein draum: –Eg er sein, smiler han. –Visst er du det, seier eg. Det er ingenting å gjere med dette. Spesielt ikkje når eg søv. Vestlandssurrealismen klør meg venleg bak øyret, eg mel fornøgd og drøymar vidare’ (Moe 1992, 5, min utheving).

Triztán Vindtorn (1942–2009) får som eneste mann et eget langt avsnitt i essayet; Moe kaller ham Askeladden eller Fugl Fønix i norsk surrealisme (7). Han regnes imidlertid ikke som en av «postkommerne». «Fugl Fønix» antyder at han er en form for reinkarnasjon, og Moe tenker seg Vindtorn som en som grov seg tilbake til en annen tid, og kanskje en som i sin tilnærming og praksis lå nærmere grunnlaget for den historiske avantgarden enn de andre norske surrealistene:

Vindtorn er og blir ein skandale, samme kor vakkert han les opp, kor aktivt avleiande han kler seg, kor mange instrument han legg ved diktet. Han har det fundamentale: uskuld, langt inn i denne sivilisasjonens forrotning; spykåt som ein stolt bulimist (8).

Her ser det ut som den avstanden som i hvert fall de mest omtalte kvinnelige surrealistene har inntatt til grunnleggerne, er mer fraværende. Vindtorn representerer ifølge Moe onirist-fasen av surrealismen, drømmefasen, manifestenes fase (7), som korresponderer med den første fasen i den franske surrealismen (5). Det er interessant at hun også bruker en form for spiseforstyrrelse som bilde på Vindtorn. Som bulimist har han ikke det ytre kontrollorganet munnen er for anorektikeren, han sluker i stedet store mengder, for så å spy dem ut igjen. Det kan underbygge poenget med at det er en form for uskyld og ikke en kritisk distanse som preger Vindtorns forhold til den tidlige surrealismen.

De trekkene Moe fremhever hos Vindtorn, er imidlertid også interessante fordi han har mye til felles med Moe selv. Hun skriver at han tror på den handlende ordet, noe Moe også tydelig gjør i det at hun for eksempel omtaler *ordet* som handlende og «konsekvensansvarlig» i «Retorisk konsekvensanalyse for Oddvar Nordli etc.» i *Sjanger* (Moe 1986, 12).³⁵ Hun peker også på at Vindtorn var en poetisk aktivist: «Kjell Erik Vindtorn, oniristen, drømmeonanisten,

³⁵ Tidligere publisert i *Kjerringråd* nr. 2, 1981.

initiativtaker til STUNTpoesien og Fatah Morgana, drømmens og kroppens nordiske arkeolog» (Moe 1992, 7–8). Moe var også selv en av stuntpoetene.³⁶

Moe knytter Vindtorn indirekte til patafysikken: «Språket i bøkene hans har ein eigen gehalt, utan illusjonar om å vera ting, utan illusjonar om å vera språk! Han skriv ut det viktigaste av alle teorem i surrealismen: totaliteten er berre mulig i fantasien, i det imaginære» (8). Her utpeker hun, uten å si det direkte, patafysikkens «lov» om at totaliteten bare er mulig i fantasien som surrealismens viktigste teorem. Vindtorn sjaltes ut fra den konkretiserende tendensen som Moe var inne på i omtalen Bjugn, og som både hun og Vold ser hos Einan. Vindtorn mangler kanskje de kvinnelige kollegaenes refleksive avstand. Det er ikke unaturlig om han hekter seg mer direkte på de tidlige forgjengerne; det at han er mann kan minke behovet for å markere distanse.³⁷ I ettertid er det påfallende at Vindtorn er den eneste norske forfatteren som er allment kjent som surrealist, kanskje bortsett fra Stenersen.

3.3 Breton og surrealisme i Norge og Skandinavia tidligere på 1900-tallet

André Breton (sic.) forfatteren af de to grundlæggende surrealistiske manifeste, har, i anledning af denne den første internationale surrealist-udstilling, der bliver afholdt i skandinavien (sic.), vist vor udstilling den overordentlige interesse at skrive et forord – en indføring i surrealismen – til vort katalog. [...] De skandinaviske surrealistere bringer André Breton den bedste tak for det højst værdifulde bidrag og for den imødekommende forståelse af vårt arbejde (Östlund og Bjerke-Petersen 1935, upag.).

Et sterkt fokus på Bretons første manifest og forbindelsen mellom Breton og psykoanalysen er ikke noe særskilt for Moe innenfor en norsk og skandinavisk surrealismekontekst. Dette blir tydelig når man leser Toft-Eriksens kapittel «Surrealismen og Norge. Nasjonalt avvik eller avantgardistisk mangfold?» i *Norsk avantgarde* (2011).³⁸ Toft-Eriksen er den som har skrevet desidert mest om surrealismen innenfor billedkunstheltet i Norge. Det han skriver om de som tidlig var opptatt av surrealismen i Norge, utfyller Moes perspektiv. Han fokuserer først og fremst på 1930-tallet og på en annen kunstform. Han bidrar også med en mer filosofisk innrettet

³⁶ Thor Sørheim har skrevet *Stuntpoetenes historie*. Den er utgitt på Flamme Forlag i 2016.

³⁷ Arild Linneberg påpeker likheter mellom Vindtorn og den historiske avantgardens kunstnere for eksempel i sin anmeldelse av *Til deg som søv bort dine draumar*, men han påpeker også at Vindtorn henter elementer fra ulike deler av den historiske avantgarden, ikke bare surrealismen; han er ikke en gjentagelse. Tidsbevisstheten og det gjennomkomponerte i samlingene er trekk som Linneberg mener at skiller Vindtorn fra den historiske avantgardens surrealisme. Det interartistiske og det at han arbeidet i skjæringspunktet mellom kunst og musikk er det som sterkest binder ham til den historiske avantgarden, ifølge Linneberg. (1991, 48).

³⁸ Toft-Eriksen gir også en fin innføring til surrealismen i norsk billedkunst i utstillingskatalogen til *God natt da du... Surrealisme i norsk kunst 1930–2010*, som han kuraterte ved Stenersenmuseet i 2010.

utdyping av noen viktige perspektiver som Moe er inne på, for eksempel surrealismens forhold til Descartes. Moe representerer altså en form for trend i og med sin surrealismeforståelse, som har direkte utgangspunkt i de grunnleggende franske skriftene. Forskjellen er at hun i mye større grad enn de forgjengerne som Toft-Eriksen skriver om, er kritisk til den surrealismeforståelsen som kommer frem hos særlig Breton.

Den danske billedkunstneren og surrealismeteorikeren Vilhelm Bjerke-Petersen (1908–1957) og den norske antroposofen og kulturskribenten Leif Wærenskjold (1907–1977) trakk begge direkte veksler på Bretons tanker, særlig fra det første manifestet, og psykoanalysen sto helt sentralt for dem begge. Toft-Eriksen viser til et foredrag høsten 1934 i Fritt Forum i Oslo hvor Bjerke-Petersen ga en innføring i sentrale ideologiske aspekter ved surrealismen. Han karakteriserte den som en revolusjonær bevegelse som skulle kunne oppløse det bestående for å skape nye realiteter og livsformer. Surrealismen skulle kunne gi grunnlag for en omdannelse av mennesket gjennom å omdanne og utvide virkelighetserfaringen (Toft-Eriksen 2011, 161).

Slik det fremgår av Bretons *Manifeste du surréalisme* fra 1924 skulle surrealismen som ideologisk og revolusjonært prosjekt legge grunnen for et nytt og bedre samfunn gjennom frigjøringen av mennesket fra forestillingen om det moderne, borgerlige og rasjonelle selvet, som noe forenklet kan forstås som det kulturhistoriske produktet av det kartesianske subjektet. [...] I likhet med Breton hevdet Bjerke-Petersen i foredraget i Fritt Forum, at menneskets frigjøring skulle finne sted gjennom en radikal dreining mot menneskets indre eller ubevisste virkelighet. Som de franske surrealistene trakk Bjerke-Petersen på Sigmund Freuds teorier om drømmene, driftene og seksualiteten som fornuften og moralens motsats. Influert av freudiansk psykoanalyse skulle det moderne, autonome og homogene subjektets motsats primært søkes i det ubevisste. Med begjæret og seksualiteten skulle det kartesianske skillet mellom sjel og kropp brytes ned (Toft-Eriksen 2011, 161–162).³⁹

Surrealismen skulle gjennom sin revolusjonerende funksjon for enkeltmennesket også kunne revolusjonere samfunnet. Det ubevisste skulle være kilden til en frigjøring fra fornuften og moralen, og den kartesianske dikotomien mellom kropp og sjel skulle brytes gjennom utfoldelse av begjæret og seksualiteten. Bjerke-Petersen skriver utfyllende om dette i *Surrealismen. Livsanskuelse, livsudfoldelse, kunst* (1934), hvor han også i høy grad følger Breton, men også legger til egne betraktninger.

Wærenskjold bodde sammen med billedkunstneren Kai Fjell (1907–1989), og var en del av det surrealistiske miljøet i Bygdøy allé. Han virket blant kunstnerne som ideolog og formidler av surrealistisk tankegods (Toft-Eriksen 2011, 700, note 9). Toft-Eriksen viser til

³⁹ Foredragsserien som dette foredraget inngikk i, skal ifølge Toft-Eriksen i sin tur ha bygget på *Surrealismen. Livsanskuelse, livsudfoldelse, kunst*.

Wærenskjolds tekst «Surrealismen. Den psykoanalytiske malerkunst», fra *Tenk* nr. 19–20, 15. juni 1935 når han skriver følgende:

«Surrealismen», hevdet Wærenskjold, «er en retning innen kunsten som har satt sig til oppgave å feie ut gamle, forbenede forestillinger, vedtatte fordommer og uvaner, for at livet skal få utfolde sig fritt og lykkelig». Hans poeng om kunstens frigjøring av mennesket fra dets tilvendte fordommer må forstås i forhold til surrealismens idé om menneskets frigjøring fra fornuften og moralens såkalte diktatur, slik denne undertrykkelsen, ifølge Bretons surrealistiske manifest fra 1924, gjorde seg gjeldende gjennom psykens fortrenningsmekanismer. På linje med Bretons subversive krav om frihet fra fornuften og moralen i utførelsen av den surrealistiske revolusjonen, påpekte Wærenskjold surrealismens subversive forsett. Som et revolusjonært prosjekt fordret surrealismen en total tilsidesettelse av alle rasjonelle og etiske læresetninger og konvensjonelle tankemønstre, til fordel for en fullstendig overgivelse til psykens ubevisste åpenbaringer (Toft Eriksen 2011, 162).⁴⁰

Frigjøringen fra moralens og fornuftens diktatur står sentralt også her, i likhet med surrealismens forsett om opp-ned-snuing, og tanken om at det ubevisste er stedet man må gå for å oppnå frigjøringen.

De betraktningene som Toft-Eriksen viser til fra Wærenskjold og Bjerke-Petersen, er interessante i relasjon til Moe. Hun er også opptatt av den kartesianske dikotomien mellom sjel og legeme og bruddet med denne, særlig i *Kjønnskraft*, og sånn sett er hun på linje med den «klassiske» surrealismen disse to forholder seg til. Men hos Moe er det det kvinnelige og den kvinnelige skriften som blir løsningen på den kartesianske dikotomien mellom kropp og sjel, ikke dreiningen mot menneskets indre, driftene, seksualiteten og frigjøringen fra fornuften og moralen i og for seg. Slik hun fremstiller det særlig i *Kjønnskraft*, er den kartesianske dikotomien noe som kjennetegner og begrenser mannlig skrift, fordi denne skriften blir forsøkt produsert utenfor det rommet som utgjøres av dagliglivet, rommet hvor kvinner skriver (se særlig «Sjelsproblematikken møter ei vevkjerring på veg til kjøkenet» i Moe 1980, 58 og artikkel 1 og 2).

Descartes posisjon i fransk kultur- og idéhistorie vurderes av Toft-Eriksen som et helt sentralt utgangspunkt for surrealismen, og han viser til kunsthistorikeren Jack Spector (f. 1925) når han peker på at dette ikke bare har vært utgangspunkt for den antirasjonalistiske grunnholdningen i surrealismen, men også en forutsetning for ideen om automatisme som representasjonsmodell (Toft-Eriksen 2011, 69). Et eksempel på opposisjonen mot Descartes finner Toft-Eriksen i den svensk-norske grafikeren og maleren Erik Harry Johannesens (1902–1980) bruk av en blindingsstrategi:

I et forsøk på å frigjøre seg fra tillærte og konvensjonelle uttrykksformer skal Johannesen på oppfordring fra Kai Fjell, med bind for øynene og en spiker i hånden, ha risset ned tilfeldige

⁴⁰ Toft Eriksen siterer fra Wærenskjolds «Surrealismen. Den psykoanalytiske malerkunst» (1935, 5) inni sitatet.

motiver i treplater. Deretter skal han, på bakgrunn av de innskytelser motivene ga ham, ha bearbeidet motivene og skåret dem for trykking (Toft-Eriksen 2011, 165).

Beskrivelsen minner på flere måter om redegjørelsen for Einans automatskrift i Moes essay. Første fase av produksjonen skjer gjennom automatisme, andre fase består i å velge ut noe som plukkes ut og ferdigstilles som et produkt. Toft-Eriksen påpeker at blindingsstrategien kan leses metaforisk i opposisjon til den rasjonalistiske representasjonsmodellen, som har sitt filosofiske utspring hos Descartes (169).

Johannesens blindingsstrategi kan med utgangspunkt i den metaforiske lesningen [...] videre leses i forhold til surrealismens ideologiske prosjekt og prøving av det moderne subjektet. Slik blindingsstrategien kan forstås i relasjon til Descartes metaforiske redegjørelse for forholdet mellom intuisjonen og fornuften, kan blindingsstrategien leses metaforisk som en negasjon av det kartesianske subjektet (171).

Det fremkommer en opposisjon mot at verden oppfattes med utgangspunkt i et fast punkt (foregrepet av sentralperspektivet, slik dette gjøres rede for i Albertis *Della Pittura* (1536)), som i sin tur representerer fornuften. Her er utgangspunktet tvert imot en oppløsning av muligheten for et slikt fast punkt, gjennom blindingen.

Sporene etter prosessen med fremstillingen av tresnittet er et annet moment som motarbeider den realistiske tradisjonens optiske logikk. Toft-Eriksen låner begrepet om det deiktiske fra kunsthistoriker Norman Bryson (f. 1949), som igjen har det fra lingvistikken, for å beskrive dette:

[D]et viser til en bestemt kategori ytringer som i seg selv inneholder informasjon om ytringens *locus*. Deiktiske ytringer har en selvrefleksivt påpekende form, i den forstand at ytringen innbefatter informasjon om dens egen spatialitet og temporalitet uavhengig av dens innhold. Ifølge Bryson innebærer deiktisk referanse i maleriet en synliggjøring av den maleriske prosessen i form av tydelige spor av kunstnerens praksis (Toft-Eriksen 2011, 172).

Det deiktiske maleriet representerer et kroppslig subjekt. Malerens kropp kommer til syne gjennom de prosessuelle sporene (maleriets *durée*).

Hvor blikkets logikk i henhold til Bryson søker å ekskludere subjektets kroppslighet til fordel for et subjekt konstituert i fornuften, anskueliggjør maleriets *durée* en forestilling om et kroppslig nærværende subjekt. Det deiktiske uttrykkets subjekt står med sin kroppslighet i motsetning til det moderne subjektets rasjonalitet, homogenitet og autonomi (173).

Også Moes skrift har tydelige spor etter den kunstneriske praksisen. Mye handler om skriving og tilblivelsesprosessen til skriften i *Kjønnskrift*. Dette er særlig tydelig i teksten «Fleire arbeidsplassar for kvinner», hvor motsetningen mellom «kjønnskrift», den skriften som er

brukt i samlingen, og skjønnskrift beskrives. Det fysiske ved skriften, og ved det å skrive, fremheves:

Skjønnskrift blir ikkje fint nok, går ikkje fort nok, det er ikkje sløyfer eg vil laga med hendene, heller strikka brynjer. Skjelvinga i hendene legg seg berre utpå språket i skjønnskrift. Dei blir berre mine og hindrar meg i å skriva (Moe 1980, 53).

Den dekonstruerte romanen *Kyka / 1984* med sin oppløste struktur og sin mangel på et samlende perspektiv (jf. artikkel 3) er også et eksempel på opprør mot den rasjonalistiske representasjonsmodellen og sentralperspektivet, og mot røttene disse har hos Descartes og Alberti.

Bretons gjesteopptreden i den skandinaviske surrealismekonteksten kom i stand på initiativ fra nettopp Bjerke-Petersen, som fikk ham engasjert i den internasjonale surrealistiske utstillingen *kubisme=surrealisme*, som foregikk på Den frie udstillingsbygning i København i januar 1935. Breton uttrykker i forordet til utstillingskatalogen en begeistring for at surrealismen stadig kom til uttrykk nye steder:

[...] den straalr med hele sin glans, med saltets lys, gennem værkerne hos vore venner Erik Olson, Villh. Bjerke-Petersen, Eiler Bille, Richard S. Mortensen, som broderligt har opfordret de surrealistiske kunstnere i Frankrig at slutte sig til sig, og idéen gør os paa den maade mere utaalmodige efter at blive konfronterede med de senere værker, der alltid er mere almene, og som bærer præg af det begær, der opflammer verdens foryngede øje (Breton oversatt av Einar Tassing i Östlund og Bjerke-Petersen 1935, 12).

En interessant observasjon som kan gjøres når vi leser dette, er at Breton, som i det første surrealistiske manifestet (se Breton [1924], 11–12 og artikkel 2), igjen uttaler seg som om han skulle befinne seg innenfor en utelukkende mannlig kontekst, og dette selv om det var flere kvinner blant kunstnerne på utstillingen. For eksempel kan vi se i utstillingskatalogen at en av de to norske malerne som var representert, var kvinne, nemlig Karen Holtsmark (1907–1998). Hun var representert med «Figur i rum», «Petrouchka», «2 Figurer», «Fra syden» og «Provence», alle malt i 1934, altså sannsynligvis med tanke på utstillingen.⁴¹ I tillegg kan vi se at Marie-Berthe Ernst (1905–1960) og Meret Oppenheim (1913–1985) var representert blant de utenomnordiske kunstnerne, og at det var hele fire kvinner blant de danske: Franciska Clausen (1899–1986, åtte arbeider), Rita Kernn-Larsen (1904–1998, åtte arbeider), Rie Nissen (1904–1988, et ukjent antall fotografier) og Mille Heerup (1911–1999, et ukjent antall vevede

⁴¹ Den andre norske kunstneren var Bjarne Rise (1904–1984). Han var representert med: «Det spirende frø's mysterium», «Erindring fra en primitiv tilværelse», «Tiden og erkjennelsen», «Det stolte, det ydmyge og det selvopptatte», «Fritt efter Johan Sebastian Bach», «Morgentur ved havet», «Hvilende formkomplex», «Himmelbaner», «Dynamisk rum» og «Fra en skogstur». Alle disse er også malt i 1934 (jf. utstillingskatalogen).

tepper) (jf. utstillingskatalogen). Særlig de danske kvinnelige kunstneres arbeider har dermed utgjort en betydelig andel av de utstilte. Det at Breton tilsynelatende overså kvinnene, er et symptom på kulturen han levde i, og noe vi også kan se i de tidlige manifestene. Det mannlige subjektet og de mannlige surrealistene er omdreiningspunktet. Selv om hun skriver lenge etter disse manifestene og den omtalte utstillingen, er det tydelig at Moe ser på Bretons uttalelser som et symptom på en kultur som det fortsatt var et behov for en revisjon av, og dette er et viktig utgangspunkt for hennes skrijving, og mer spesifikt for hennes bruk av surrealisme.

4. Moes surrealisme

Skriv! og din Tekst som søker seg selv vil kjenne seg selv bedre enn kjød og blod, opprørsk deig som knas, heves, med klangfulle duftende ingredienser, en livlig kombinasjon av flyvende farger, bladverk og floder som kaster seg i det havet som vi gir næring. Å! der har vi havet hennes, sier han til meg, den andre som gir meg sitt kar fullt av vann fra den lille falliske moren som han ikke greier å skille seg fra. Men nå er det slik at våre havmødre er det vi gjør dem til, fulle av fisk eller ikke, uklare eller gjennomsiktede, røde eller svarte, høye eller flate, trange eller uten bredder, og selv er vi hav, sand, koraller, alger, strender, tidevann, svømmende kvinner, barn, bølger.

Mer eller mindre vagt: Hav, jord, himmel, hvilken materie skulle vi avvise? Vi kan snakke dem alle (Cixous 1996, 71, oversatt av Sissel Lie).

Moes surrealisme i debutsamlingen *Kjønnskrift* er tydelig koblet på den klassiske surrealismen, men den er også noe eget, inspirert av Cixous tanker om den feminine skriften og hennes reaksjoner på både den mannlige litterære tradisjonen generelt og den klassiske surrealismens kjønnsperspektiv spesielt (jf. artikkel 1 og 2). Dette perspektivet kommer klarere frem i ettertid når vi også har Moes egne tanker om surrealisme i «Bestille ørner for betrestilte...?!» å forholde oss til. Halde Oftedal Andersen er inne på en definisjon av hva den feminine skriften kan innebære, og hvilke relasjoner den står i, i «Eldrid Lunden og ei kvinneleg være i verda. *Mammy, blue*, fransk feminisme og fenomenologi» (2011) hvor han hevder at Lunden skrev feminin skrift *avant la lettre*: «For å forsøka meg med ei samanlikning: Om Freud er tenking og mellomkrigssurrealismen er forsøk på å skapa kunst der den same tenkinga er falda ut, performativt, så er den franske feminismen begge delar. *Écriture féminine* er avantgardistisk filosofi» (Andersen 2011, 192). Han definerer feminin skrift som en avantgardistisk filosofi, og det passer godt også for å beskrive Moes verk, som står i kryssingspunktet mellom filosofi, kunst, realhistorie og samfunnsdiagnose.

De første surrealistiske tekstene Moe publiserte i bokform, er også noen av de tekstene hun har skrevet som mest åpenbart forholder seg til den historiske avantgardens surrealisme, både når det gjelder form og billedbruk. I «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk», har «mor»/«mamma» en sentral tilstedeværelse, og diktets lyriske jeg ser ut til å være hennes barn. Dermed er forbindelsen til de tidligere nevnte forfatterne som problematiserer mor-datterforholdet også tydelig. Diktet eksemplifiserer et underlig og foruroligende barneperspektiv som går igjen flere steder i Moes forfatterskap, særlig i *KYKA* og *MORDATTER*. Det er som om barnet i teksten beveger seg i en ganske uhyggelig og drømmeaktig sfære. Teksten preges av ordspill og lydlige virkemidler.

Mor i blikket
Idag såg eg mor mi drap, skar, parterte,
Drukna, kvalte og åt ei uskuldig pala

Ikkje mamma
Mamma tar på senga Stappar laken under madrassa
Slettar rokker Stryk hender over den glatte flata
Senga tar på mamma Strekkjer rokker Smyg laken
om nakne mammas lender Senga tar mamma
Stryk på overflata Glattar liklakenet Ikkje
la deg ta på senga mamma
Blå flekkjer var bly under huden
før språket såg deg mamma lilla
Eg vil ikkje vera lilla
Eg vil ikkje vera lik som mamma
Eg vil vera sik

(Moe 1980, 23).

Den første linjen «Mor i blikket» alluderer til uttrykket «Å ha mord i blikket», altså å være klar til å drepe. Dermed er ordspillet beslektet med det Moe senere brukte i tittelen til *MORDATTER* (jf. artikkel 4). Mor og mord blir satt i forbindelse i begge tilfellene. Mor er en morder i «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk», men mamma er et offer. Diktet fremstår som marerittaktig. Blikket til det lyriske jeg er bærer av en ambivalens som manifesterer seg i splittelsen av den observerte og adresserte forelderen i mor og mamma. Barnet går over fra å bruke betegnelsen mor i den første strofen, hvor det observerer, til å bruke mamma i den andre strofen, hvor det ca. midt i strofen også adresserer mamma direkte. Det indikeres en distanse mellom mor og mamma i og med at andre strofe innledes med «Ikkje mamma», og det kan virke som bruken av substantivet mamma indikerer større inderlighet og nærhet enn substantivet mor, noe som nok er knyttet til en ladning som lå i disse begrepene i samtiden. En slik tolkning kan underbygges av Monsens diskusjon av disse termene i *Kvinnepakten* med utgangspunkt i lille Karen. Karen forteller om seg selv da hun var seks år:

Nede på gaten sto jeg og bestemte meg for at jeg ville si mor, og holde opp med å være så barnslig at jeg sa mamma – «Mor», ropte jeg «mor»; – jeg kan ikke huske om hun hørte meg, eller hva jeg ville, eller om hun noensinne svarte. Men fra den dagen fortsatte jeg å kalle henne mor. Jeg følte kanskje at mor ikke var en mamma – eller jeg visste ikke hva jeg skulle tro (Monsen 1977, 10).

Tilbake hos Moe alluderes det også i den andre strofen i «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk» til et fast uttrykk, «å bli tatt på sengen», altså at noe kommer overraskende på. Moren blir her tatt på *av* sengen som smyger sengetøyet rundt henne. Moe revitaliserer og

spiller på meningen i uttrykkene hun bruker, som i egenskap av å være nettopp faste uttrykk som blir brukt i overført betydning har blitt fjernet fra sin opprinnelige eller direkte betydning.

Den niende linjen, «før språket såg deg mamma lilla» spiller på Julia Kristevas tanker i *La révolution du langage poétique* (1974) om betydningen av det semiotiske og førspråklige stadiet eller stedet, før barnet trer inn i det symbolske og blir et snakkende subjekt med en egen identitet. Også særlig en tekst i *MORDATTER* spiller på dette, nemlig åpningsteksten «VILLE (IKKJE) VERA DATTER». Tekstens fasong kan leses som den midterste delen av en gravid kvinnekropp, og en datter snakker med faren om at hun har vært inni moren (jf. Moe 1985, 6–7 og artikkel 4). Når Moe refererer til denne relasjonen og dette stadiet, er ambivalensen mellom tilhørighet og nærhet på den ene siden og tvangsmessighet på den andre siden tydelig i spill.

«Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk» inneholder interessante referanser til surrealismens ikonografi, nærmere bestemt til fisken. Det er flere ord som refererer til ulike fiskesorter i diktet: *pala*, *laken* (kan være både laken i en seng og fiskesorten lake), *rokker* (kan være både presensformen av å rokke og fiskesorten rokke) og *sik* (som i tillegg til å ha et fonetisk sammenfall med ordet *sikh*, også er en fiskesort). Eksempler på surrealismens referanser til fisk finnes for eksempel i Bretons *Manifeste du surréalisme*, og dette manifestet ble opprinnelig skrevet som forord til den første utgaven av en samling med automatskrift som hadde tittelen *Poisson soluble*. Ifølge Breton skulle monster som «den oppløselige fisken» bebo det som okkultistene kalte «det farlige territoriet» – purgatoriet (Breton [1924], 31). Dette «territoriet» er en drømmeaktig tilstand, ikke farlig, men skremmende, og det bringer tilbake aspekter ved barndommen og også barndommens mottagelighet for inntrykk. «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk» skaper assosiasjoner til denne typen territorium gjennom den samtidig uhyggelige og drømmeaktige stemningen.

Forbindelsen mellom barndommen, dette spesielle territoriet og den surreelle tilstanden er et viktig tema hos Breton. Han skriver:

The mind which plunges into Surrealism relives with glowing excitement the best part of its childhood. For such a mind, it is similar to the certainty with which a person who is drowning reviews once more, in the space of less than a second, all the insurmountable moments of his life (31).

Denne tilstanden av konsentrert liv og minner i dødsøyeblikket kan altså, ifølge Breton, gjennom surrealismen oppnås uten at man faktisk er i ferd med å dø. Breton bruker begrepet

«ens virkelige liv» om det indre, intense og skremmende territoriet; det indre er mer virkelig enn det ytre. Og barndommen er en nøkkeltilstand:

It is perhaps childhood that comes closest to one's «real life»; childhood beyond which man has at his disposal, aside from his laissez-passer, only a few complimentary tickets; childhood where everything nevertheless conspires to bring about the effective, risk-free possession of oneself. Thanks to Surrealism, it seems that opportunity knocks a second time. It is as though we were still running toward our salvation, or our perdition. In the shadow we again see a precious terror. Thank God, it's still only Purgatory. With a shudder, we cross what the occultists call *dangerous territory*. In my wake I raise up monsters that are lying in wait; they are not yet too ill-disposed toward me, and I am not lost, since I fear them. Here are «the elephants with the heads of women and the flying lions» which used to make Soupault and me tremble in our boots to meet, here is the «soluble fish» which still frightens me slightly. POISSON SOLUBLE, am I not the soluble fish, I was born under the sign of the Pisces, and man is soluble in his thought! The flora and fauna of Surrealism are inadmissible (31).

I den surrealistiske tilstanden finnes også muligheten til å gjenoppleve barndommens spesielle forutsetninger. Kan dette være den tilstanden av uskyld som Moe omtaler hos for eksempel Vindtorn, som en arv fra den historiske avantgarden? Barndomsglimtet i «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk» er ikke preget av uskyld, det er snarere preget av uskyld som brister, og et lyrisk jeg som befinner seg i et mareritt som er alt annet enn risikofritt.

Fisken dukker også opp på tittelsiden til det første nummeret av magasinet *Révolution surréaliste* (1924), hvor en pennetegning viser en fisk med ordet *surréalisme* skrevet på siden, noe som indikerer at fisken er surrealisme, eller at fisken er selve symbolet for surrealismen. Noen år senere kan fisken også ses i Man Rays tegning av en kvinne og en fisk fra suiten *Les Mains libres* (1937). I dette bildet ligger en fisk på land i solen med en naken kvinne.⁴² Det er ikke utenkelig at Moes tittel «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk», på et dikt som handler om fisk og en kvinne, kan være en referanse til denne kjente illustrasjonen. Fisken er listet opp blant flere symboler for mannlige genitalier fra mytologi og folkløse som ofte dukker opp i drømmer, ifølge Freuds *Die Traumdeutung* (1889/1900), som presenteres som en sentral grunnleggerstekst for Breton i *Manifeste du surréalisme*.⁴³ Når man tar dette med i beregningen,

⁴² I 1938 laget Ray et maleri basert på denne tegningen med tittelen 'Pisces', som er utstilt på Tate Modern i London: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-pisces-t00324>

⁴³ Breton skriver om Freud i introduksjonsdelen til *Manifeste du surréalisme* (jf. Breton [1924], 6 og artikkel 4). Freud nevner fisken i underkapittelet «Fremstilling ved hjelp av symboler i drømmer – flere typiske drømmer» i Trond Winjes norske oversettelse av *Drømmetydning*: «Flere av de dyr som blir anvendt som genitalsymboler i mytene og folkloren, spiller også en rolle i drømmen: fisken, sneglen, katten, musen (på grunn av pubesbeholdningen), [...]» (Freud 2000, 304–305). Freud fremhever bildet av fisken som symbol for det mannlige kjønnsorganet i folkloren og mytologi, fordi det passer hans fortolkning av drømmesymbolene. Vi vet imidlertid at fiskemotivet har vært bærer av et vidt spekter av betydninger fra menneskehetens tidligste tider, det er spesielt mye brukt som et religiøst symbol (*Oxford Classical Dictionary* <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2670?rskkey=AnvGuZ&result=1>).

blir det tydelige at fisken representerer både surrealismen og mannlig seksualitet, og begge tolkningene er i spill både i den tidlige surrealismen og i Moes bruk av fiskemotivet i sitt forfatterskap (jf. også artikkel 4).

En alternativ bruk av det sentrale fiskemotivet er bærer av et stort potensial. Potensialet kommer først og fremst til uttrykk gjennom den seksuelle undertonen i «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk», som blir en tvist på kvinne og fisk-motivet fra tidlig surrealisme. Dette kommer særlig frem i disse to linjene: «Senga tar på mamma Strekkjer rokker Smyg laken / om nakne mammas lender Senga tar mamma» (Moe 1980, 23).

I tillegg skrives fiskemotivet inn i Moes steds- og miljøspesifikke vestlandssurrealisme, det skrives altså inn i en ganske konkret kontekst, særlig i den første strofen. Fiske er og har vært en av de viktigste leveveiene i de norske kystmiljøene, noe som gjør fisken til en opplagt del også av de naturlige omgivelsene, eller det diskursive rommet i Moes diktning. Denne konkretiseringen av motivet bidrar til å distansere det fra den tradisjonelle surrealistiske konteksten. Den symbolske betydningen av fisken blir forskjøvet, utvidet og kanskje også innsnevret. I den første delen dreper og spiser moren fisk, noe som selvsagt er en del av hverdagslivet i vestlandskonteksten. Men måten handlingen omtales på, er ganske brutal, noe som får den til å fremstå som unaturlig. Mamma i andre strofe er åpenbart i fare. Et liklaken blir nevnt, og blå flekker som var «bly under huden» (23). I nest siste linje finner vi også ordet «lik». Sett i kontekst kan «mammans» blå flekker være tegn på blyforgiftning, og slik skrives også miljøproblemer inn i Moes surrealisme. Innholdet av bly i fisk var mye høyere på 1970- og 80-tallet enn det er i dag, på grunn av blyinnholdet i bensinen, og bly ble også bruk i fiskeredskaper.⁴⁴ Blyforgiftning er kjent for å forårsake mentale forstyrrelser, som schizofreni, og død. Slik idealet var for den tidlige surrealismen, bebor diktet dermed et grenseland. Det er imidlertid ikke skremmende og ufarlig på samme tid, som purgatoriet. Dette er grenselandet mellom drøm, seksualitet, mental sykdom, død og ødeleggelse. Virkeligheten tvinger seg på det surrealistiske diktet i Moes versjon av surrealismen. Det at realiteten og mørket trenger seg på, er en likhet med Einan, slik Vold beskrev hennes dikt i relasjon til surrealismen, men hos Moe blir det enda mer konkret.

Tendensen til å trekke realiteten direkte inn i diktningen er enda sterkere i den andre eksempelteksten, som består av en sammenhengende strøm av ord med bare ett punktum,

⁴⁴ Miljøproblemer er tema også i den korte prosateksten "GULT" i *MORDATTER*. Her blir alle gule ting svarte, og løsemidler i maling er et problem på fagforeningens agenda (Moe 1985, 72). Jf. også baksiden av Bjugs *Den første avisa på Lofotveggen* som viser fiskeindustriens bakside. Her er det et lite bilde av et fiskeskjelett som er delvis dekket av en stor svart dråpe, som antagelig skal symbolisere oljeutvinningens innvirkning på fisken.

plassert i den nest siste linjen. Tittelen på teksten alluderer enda tydeligere til surrealismen: «Sur realisme. Svelg piss og Le åjoda»:

Gnag på eit mannabein Kunne vore verre Kunne vore eit lår Kunne vore ein heil politikalr Maktrøta i kvar tugga Bak tjørebreidde pupillar går alt ned Røykte kukkaker Stortingsmeldingar Rævragsalat Fråsegner Kjønnsavsil Tok for meg meg ein tarm i går Om primærhelsetenesten Spedde på med luktesalt og gnutte ruklet under nasa til det sprakk Måtte gå ut og stappa underlivet med rubinar Edle steinar kler livmorhalsen Rubyfruit jungle, here I come Berre kom og sjå og pass på Gynekologane syr igjen iår Tåler ikkje kreftstanken på bygdene Gjekk heim på nevane med spekulum i vêret Åjada Åt ikkje på fleire dagar Halsen for trong Prøv Menstrasjonsklubb Placentapickles Fosterpølter Fram med puppen sjefsideologar! Ka byr de Legg tunga godt oppå Gli smørja mellom tennene til hjernebarken spy og spyttar ei dævens klysa midt i holet Kafan byr de Tar ikke lenger surna drøvtygg Fli meg ein rykande mannamann og eg byr gjerne på blodfersk drosjefødsel på pukkveg Taksameteret går og eg brettar opp bekkenet Hektar knehasane over ryggsætene Oljar magemusklane Hundepesar Bular ut og Trykkjer fram: Nyfødde vræl om at personar utan sprekk ikkje lenger får forlengja overhuden med Maseratipanser Pistolmunningar Skaft i Nordsjøen Hei Bleikfjes! Her kjem morkaka blodig purpur og fintrevla med Trehjulsysselstiar Sandkassemeter Ein offisiell orgasmedag i veka Hjertebankar Nye lattersentra Kroppsvarmeenergi Kitleskular Gi meg ein dualeg jordmorklem med spøtakofte og dram Svelg Piss og Le med meg og Sleng hit eit par overlegar Oppe or barselkvitlane tar eg frakkane på bagasjebrettet ei svart natt og haustar myrull om eit par år. Til så lenge pussar eg tankane fleire gonger om dagen og ler med kvasse tenner Prøv Øv (Moe, 1980, 35).

Ved en slik form for tekstflyt alluderer Moe til automatskrift eller psykisk automatisme, men her skjer det ikke en utvelgelse. Assosiasjonsstrøm kan kanskje være en betegnelse på det Moe bedriver her, det er en slags avart av stream of consciousness. Tidligere oversette, ubevisste assosiasjoner er også et sentralt element i Bretons definisjon av surrealisme i *Manifeste du surréalisme*:

Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to ruin once and for all all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life (Breton [1924], 19).

Det at fornuften ikke skal kontrollere tankene, er også understreket hos Breton, og nye, høyere former for assosiasjoner, mentale mekanismer og tanker ser ut til å være den ultimate målsetningen. Drømmen er allmektig.

Hvis vi studerer ordene som er brukt i Moes tilsynelatende frie assosiasjonsstrøm nærmere, ser de imidlertid ut til å være valgt svært bevisst. Forbindelsen til den ideelt sett ubevisste automatskriften, slik denne presenteres av Breton, blir underminert. I Moes tekst fremstilles en strøm av ord som tradisjonelt forbindes med den feminine sfæren, slik som helsehjelp, gynekologer, livmorhals, fødsel, blod og morkake (Moe 1980, 35), og som virker langt unna korrespondansen mellom frie desinteresserte tanker og skrift, som Breton skriver

om i manifestet. Og drømmene ser ikke ut til å være allmektige i det hele tatt. Den konkrete daglige realiteten for kvinner hører ikke hjemme i drømmeverdenen; den er «sur realisme». Implisitt i dette er en påminnelse om at kvinners virkelighet har sett ganske annerledes ut enn menns, og dette er et fremtredende tema i *Kjønnskrift*.⁴⁵

Moe deler et kritisk blikk på situasjonen for kvinner, både innenfor familien og samfunnet, med leseren. Hun gjør dette ved å vende surrealismens «mannlighet» mot seg selv. Det freudianske idealet til surrealismen blir dekonstruert gjennom den «ufrie» assosiasjonsstrømmen i «Sur realisme», som dermed foregriper Moes kritikk av Freud for å grunnlegge sin teori på hysteri og på kvinners «kroppsmakt og kroppsavmakt» i essayet fra 1992 (Moe 1992, 4). Ifølge Breton var tilfeldighetene determinert i freudiansk forstand, og de kunne føres tilbake til det ubevisste:

Ifølge surrealismehistoriker J. H. Matthews må forestillingen om det automatiske uttrykkets umiddelbarhet forstås i relasjon til surrealismens interesse for det tilfeldige og mer spesifikt Bretons prinsipp om objektiv tilfeldighet – *le hasard objectif*. Dette prinsippet betegnet ifølge Breton kun en tilsynelatende tilfeldighet, og slik han påpekte i *L'Amour fou* (1937) var det tilfeldige nært knyttet til det forutbestemte. Hvor de kritiske instanser, eller den frie vilje, slapp taket, tok det ubevisste over kontrollen. Breton var inne på dette da han i *Nadja* (1928) påpekte at det tilfeldige var determinert i freudiansk forstand. Og han presiserte dette i *L'Amour fou*, hvor han hevder at tilfeldighetenes manifestasjoner med nødvendighet kunne føres tilbake til det ubevisste [...] (Toft-Eriksen 2011, 167).

Moe problematiserer det ubevisste som objektiv realitet og objektivt område, særlig i *MORDATTER*, og «Sur realisme. Svelg piss og Le åjoda» kan være en forløper for dette. Representasjonen av det ubevisste hos Freud er utformet innenfor en mannsdominert kultur, og strukturene han gjør rede for i det ubevisste, preges av dette (jf. artikkel 4). Fremstillingen av det ubevisste hos Freud er kultur, ikke natur.

Aktivistperspektivet er altså tydelig til stede både i «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk» og i «Sur realisme. Svelg piss og Le åjoda». Moe tar utgangspunkt i dekonstruksjonen når hun forholder seg kunstnerisk til surrealismen, men i det øyeblikket hun har dekonstruert betydningen av symboler og konsepter, legger hun til ny mening og utfører det vi kan kalle en rekonstruksjonsakt. Ordene og symbolene ender opp med å gi mening som del av en annen mer kritisk sfære; de er bearbeidet. I *Kjønnskrift* blir sosiale problemer, uheldige strukturer i den «mannlige» kulturen og hegemoniske sosiale roller åpent angrepet. Dette skjer uten at realismens orden og klare tendens gjenoprettes, siden språket fortsatt bærer preg av det

⁴⁵ Se for eksempel «Skrivemaskinen og eg på ein måte» (Moe 1980, 51) og den tidligere nevnte teksten «Sjelsproblematikken møter ei vevkjerring på veg til kjøkkenet» (58) om situasjonen for kvinnelige og mannlige forfattere (jf. også artikkel 1).

semiotiske og ikke er klart og gjennomiktig. Det er likevel tydelig at det ligger et aktivt prosjekt bak, og at dette er surrealisme i andre potens. Det står i kontrast til det Breton skriver om surrealistiske bilder i *Manifeste du surréalisme*:

It is true of Surrealist images as it is of opium images that man does not evoke them; rather they «come to him spontaneously, despotically. He cannot chase them away; for the will is powerless now and no longer controls the faculties» (Breton og Baudelaire etter Breton [1924], 28).

Samtidig som Moes bilder fremstår som bevisst fremkalt, og altså mangler rusens spontanitet, er flere av egenskapene som Breton fremhever ved de surrealistiske bildene, gjenkjennelige fra Moes surrealistiske tekster. Han skriver om de surrealistiske bildene litt lenger ut i manifestet:

For me, their greatest virtue, I must confess, is the one that is arbitrary to the highest degree, the one that takes the longest time to translate into practical language, either because it contains an immense amount of seeming contradiction or because one of its terms is strangely concealed; or because, presenting itself as something sensational, it seems to end weakly (because it suddenly closes the angle of its compass), or because it derives from itself a ridiculous *formal* justification, or because it is of a hallucinatory kind, or because it very naturally gives to the abstract the mask of the concrete, or the opposite, or because it implies the negation of some elementary physical property, or because it provokes laughter (29).

Tilfeldigheten fremheves igjen, og hvor tidkrevende det vil være å oversette meningen til vanlig språk, altså å dechiffere den. Det mer konkrete og manifeste i Moes surrealisme er en motsetning til dette, men også hos henne vil billedbruken og samspillet mellom form og innhold kunne gjøre persepsjonsprosessen komplisert, og språket er brukt på en måte som gjør ordene flertydige. Det hallusinatoriske preget er noe som er klart gjenkjennelig, og det samme gjelder for negasjonen av elementære fysiske egenskaper, for eksempel ved en seng i «Dikt til tørk i sol og språk», her kan sengen utføre handlinger som ellers kan utføres i en seng. Humor er også en utpreget egenskap ved Moes tekster. Den er gjennomgående mørk på en måte som gjør at latteren alltid blir tvetydig. Her er det særlig «Sur realisme. Svelg piss og Le åjoda» som vil få leseren til å trekke på smilebåndet samtidig som vedkommende kjenner på en lett kvalme. Også bruken av ordspill i «Opp or havet! Dikt til tørk i sol og språk» bidrar til en form for humoristiske tone.

5. Teori og perspektiver

5.1 Refleksjoner om avantgarden(e)s gjenkomst

De transtekstuelle forbindelsene er sentrale i avhandlingen, og både de relasjonene Moes tekster står i til andre tekster og til tidligere litterære strømninger, er viktige. Gundersen (2017) påpeker at Moe er opptatt av å legge «tekster hos hverandre», noe hun selv i korrespondanse med ham kaller retrogarde (jf. kapittel 2.2 i kappen). Retrogarde, er en av betydningsmulighetene til begrepet *arrière-garde*, som særlig er kjent fra William Marx. Retrogarde betegner et uttrykk hvor forfatteren har tatt et etter alt å dømme bevisst valg om å se tilbake til tidligere strømninger, som et brudd med det nåværende. Også betegnelsen neoavantgarde sier noe om både hva en tekst er, og om hva den står i et forhold til. Hos Moe kommer forbindelsen til tidligere avantgarder i første rekke frem i form av formelle trekk og tematiske og stilmessige referanser.

Hvordan kommer elementer som forbindes med den historiske avantgarden, tilbake i senere manifestasjoner *innenfor* en avantgardekontekst? For at det skal gi mening å snakke om tilbakekomst i en slik kontekst, må aspekter ved politikken, poetikken og / eller estetikken i den nye sammenhengen signalisere at dette er mer enn tilfeldige eller overfladiske lån. De senere manifestasjonene omtales i teorien gjerne med begreper som peker på at de har oppstått med bakgrunn i tidligere avantgarde og står i relasjon til den. I tilfellet neoavantgarde er prefikset neo- lagt til, i tilfellet *arrière-garde* er første del av selve grunnbegrepet avantgarde byttet ut. Neoavantgarde og *arrière-garde* betegner i utgangspunktet ulike ting, men hos Perloff skjer det en tilnærming.

Et sentralt spørsmål i dette underkapittelet vil være hvilken dynamikk som ligger i relasjonene mellom manifestasjoner av avantgarde i ulike epoker, og perspektiver fra tre sentrale bidrag på forskningsfeltet avantgarde i Norden de siste 20 årene vil også bli trukket inn i diskusjonen. Disse er *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (2005, redigert av Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg), *Norsk avantgarde* (2011, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset) og *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975* (2022, redigert av Benedict Hjartarson, Camilla Skovbjerg Paldam, Laura Luise Schultz og Tania Ørum). Sistnevnte er fjerde bind i serien *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*.

5.1.1 Neoavantgarde

Begrepene neoavantgarde og neoavantgardistisk blir brukt for å betegne bestemte typer kunstneriske uttrykk fra tiden etter den historiske avantgarden, og prefikset neo- indikerer både

brudd og kontinuitet. Hva består bruddet og kontinuiteten i? Det er opplagt at det er snakk om et større eller mindre brudd i tid. Når det gjelder estetisk utforming, innhold og funksjon, vil det være snakk om *både* brudd og kontinuitet. Ørum, Huang og Engberg har til antologien *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* valgt en tittel som indikerer at avantgardene blir ansett for å være en tradisjon preget av oppbrudd. De bruker også flertallsform om avantgardene; det er flere avantgarder, og de går inn i en tradisjon, selv om dette er en tradisjon der bruddet er et sentralt prinsipp.⁴⁶ Bruk av begrepet avantgarden i bestemt form er ikke noe de vil stille seg bak, heller ikke i tilfellet den historiske avantgarde, fordi den, som de ganske riktig påpeker, består av ulike bevegelser (Ørum og Huang 2005, 10). De mener også at det ikke er fruktbart å se avantgardene fra etter andre verdenskrig som neoavantgarder, men på det punktet kommer Foster (1994), som de ikke refererer til på dette tidspunktet, med gode motargumenter (som de også senere indirekte kommer inn på, jf. s. 14). Deres motstand mot dette begrepet bygger på Bürger (1974), som bruker det på en negativt verdiladet måte, som noe sekundært. De stiller seg bak Hubert van den Bergs syn på avantgardene «som et nettverk af heterogene, sammenkoblede og forgrenede grupperinger» (Ørum og Huang 2005, 10). Jeg vil argumentere for at motsetningen mellom bruk av begrepet neoavantgarde og van den Bergs syn ikke nødvendigvis er så stor som den kan se ut til. Bäckström og Børset tar utgangspunkt i både Foster teori, og synet på neoavantgarde som resepsjon og bearbeiding av den historiske avantgarden, og tanken om avantgarde som et tverrestetisk, grenseoverskridende, transnasjonalt, og rhizomatisk fenomen i *Norsk avantgarde* (Bäckström og Børset 2011, 11). Nye manifestasjoner av avantgarde kan være mer eller mindre bundet til tidligere avantgarde og kommentere den i ulik grad.

Selv om Hjartarson et al. i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975* (2022, XVI) påpeker at til og med det å se avantgarden som et uferdig prosjekt i tråd med Foster (noe som så å si er denne avhandlings grunntanke) kan resultere i at man legger for mye vekt på det de mange avantgardenettverkene har felles, mener jeg at Fosters tankegang er fruktbar for den typen studier av avantgarden som jeg foretar, som jo handler om transtekstuelle relasjoner.⁴⁷ Hjartarson et. al. betegner termen neoavantgarde som problematisk

⁴⁶ Ørum og Huang skriver: «I modsætning til den almindelige opfattelse er avantgarderne oftest uhyre traditionsbevidste. Der er f.eks. ingen tvivl om, at der i den danske tresseravantgarde sker en bevidst genoptagelse af de historiske avantgarder» (2005, 10). Selv om de fremstiller oppbruddet som et sentralt trekk ved avantgardene (jf. tittelen,) påpeker Ørum og Huang at man ikke må se avantgardene lineært, som en rekke av fremskritt, utvikling og nyheter. Dette perspektivet «har tendens til at sette nyhedsværdien og chokæstetikken i centrum, hvorefter andre tendenser kan fordømmes som «overhalede positioner» eller rene gentagelser» (11).

⁴⁷ Hjartarson et al. mener at «avantgarde» heller bør ses som et historiografisk og teoretisk perspektiv (2022, 11).

(XVIII), men det de skriver om den i forbindelse med den nordiske avantgarden i perioden 1950–1975, viser likevel hvor viktig neoavantgarde er som både beskrivende og analytisk term:

[I]t reflects radical shifts in cultural context: the dissemination of new media, the emergence of an affluent consumer society in which the cultural industry became the new dominant culture and the rise of new youth cultures. All of this challenged the divisions between high and popular culture. The term “neo-avant-garde” also reflects a dialogue with the early avant-garde, marked by continuation as well as critical distance from its elitism and aesthetic totalitarianism. The new avant-gardes were an important part of the process whereby early post-modernist aesthetics challenged notions of, for example, history (XVIII).

Termen peker til konteksten for den nye avantgarden som nettopp ny, og den innreflekterer det kritiske forholdet den nye avantgarden står i, både til sin samtid, og til tidligere avantgarder.

Både bruddet og sammenhengen er sentrale når Foster tar for seg begrepet og fenomenet neoavantgarde i «What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?». Foster er opptatt av hvordan avantgarden stadig vender tilbake og reaktiveres. Gjennom hans refleksjoner blir det også tydelig at prefikset neo- kan innebære ulike ting når det betegner ulike tilbakekomster av avantgarden i løpet av 1900-tallet (jf. særlig artikkel 1). Foster forstår imidlertid ikke de ulike tilbakekomstene av avantgarden som faser som simpelthen avløser hverandre; perspektivet hans er snarere *både* lineært og ikke-lineært. Han mener at avantgardene roter til forestillingen om før og etter, fordi det alltid vil være en tilbakevirkende tendens i spill. Slik spør han retorisk:

Why do these returns occur then? And what relationship between moments of appearance and reappearance do they pose? Are the postwar moments passive repetitions of the prewar moments, or does the neo-avant-garde *act* on the historical avant-garde in ways that we can only now appreciate? (8)

Dette er et svar på Peter Bürgers avvisning av fenomenet neoavantgarde i *Theorie der Avantgarde* (1974), hvor Bürger hevder at neoavantgarden kansellerte avantgardens prosjekt blant annet gjennom institusjonalisering.

Neo-avantgarden institusjonaliserer *avantgarden som kunst* og negerer dermed de genuint avantgardistiske intensjonene. Dette gjelder uavhengig av den bevissthet som kunstnerne har om sin virksomhet, og som godt kan være avantgardistisk. Når det gjelder den virkning verkene har på samfunnet, så bestemmes ikke denne av kunstnerens bevissthet om sin virksomhet, men gjennom den status deres produkter har. Neo-avantgardistisk kunst er autonom kunst i ordets fulle betydning. Det betyr at den negerer den avantgardistiske intensjonen (sic.) om å tilbakeføre kunsten til livspraksis (Bürger 1998, 98, oversatt av Eivind Tjønneland).

Vekten hos Bürger ligger på verkenes virkning i samfunnet, og han mener at det bruddet det innebar å ta kunsten ut av institusjonens rammer, i seg selv ble institusjonalisert som kunst i neoavantgarden.

Foster er ikke fremmed for at den første neoavantgarden i stor grad er en repetisjon av den historiske avantgarden, som bidrar til en slik institusjonalisering (1994, 22), men han peker også på endringer i konteksten kunsten ble til innenfor, som gjorde at avantgarden samtidig forble dynamisk. Særlig fra 1960-tallet måtte kunstnerne bearbeide materiale fra den historiske avantgarden kritisk på grunn av historisk bevissthet, og også på grunn av at den teoretiske bevissheten ble sterkere (jf. artikkel 1). Kunstnere kunne som følge av dette utvikle den kritikken av de konvensjonelle mediene som den historiske avantgarden representerer, til en undersøkelse av kunstinstitusjonen, både av dens perseptuelle og kognitive, og av dens strukturelle og diskursive, parametere. Slik kunne altså avantgarden i det den ble en del av institusjonen, samtidig undersøke og kritisere institusjonen på en ny måte. For Foster er det et viktig poeng at konvensjoner og institusjonen ikke er noe identisk, selv om de heller ikke kan skilles klart fra hverandre.

Avantgardens kausalitet, temporalitet og narrativitet er sentrale faktorer. Det er en temporal utveksling mellom den historiske avantgarden og neoavantgardene, skriver Foster, altså et komplekst forhold som består av både foregripelse og rekonstruksjon (1994, 14). Resultatet av dette blir, som han skriver, at neoavantgarden snarere utvider kritikken som lå i førkrigstidens avantgarde, enn å snu om på den ved å gjøre den til en del av institusjonen (16). Ut fra dette kommer spørsmålet som er utgangspunktet for denne avhandlingens hypotese: «*Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time? I say ‘comprehend,’ not ‘complete’: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment*» (16).

Det Foster omtaler som den mimetiske og den utopiske dimensjonen ved avantgarden, står sentralt i hans kritikk av Bürger:

[...] Bürger takes the romantic rhetoric of the avant-garde, of rupture and revolution, at its own word. In so doing, he misses crucial dimensions of its practice: for example its *mimetic* dimension, whereby the avant-garde mimes the degraded world of capitalist modernity in order not to embrace it but to mock it (eg., Cologne Dada), and its *utopian* dimension, whereby the avant-garde does not pose what could be so much as what *cannot* be—precisely, again, as a critique of what is (eg., de Stijl) (17).

Relasjonen mellom avantgarden og samfunnet den blir til i, er altså slik Foster ser det, bevisst og retorisk, og han mener at avantgarden gjennom å etterligne forfallet i verden og å fremstille

utopien om en bedre verden snarere fremstiller hva som ikke er mulig, enn hva som er mulig. Dette er nok riktig i en del tilfeller, men neoavantgardene har også, for eksempel hos Moe, et mer aktivistisk tilsnitt, i og med en dekonstruksjon av dominerende strukturer, som gjennom at den blir foretatt, danner grunnlag for nye strukturer, uansett om dette er intendert fra forfatterens side eller ikke.

Avantgardistisk praksis er, slik den fremstilles i de nyere nordiske verkene om avantgarde, på sitt beste motsigende, mobil og dialektisk. Det samme er ifølge Foster tilfellet med neoavantgardistisk praksis, og kanskje aller mest med det han kaller den andre neoavantgarden, som Foster ser ut til å mene at fortsatt er operativ når han skriver artikkelen. Han skriver om den amerikanske maleren og performance-kunstneren Allan Kaprow (1927–2006):

[He] seeks not to undo the «traditional identities» of art forms—this is a given for him—but to test the «frames or formats» of aesthetic experience as defined at a particular time and place. And it is this testing of «frames and formats» that drives the neo-avant-garde in its contemporary phases (Foster 1994, 18).

Testingen av det bestående på det estetiske området – på et bestemt sted til en bestemt tid – er sentralt for det Foster kaller samtidens avantgarde (den andre neoavantgarden). Dette er beskrivende for Moe i perioden som denne avhandlingen tar for seg. Den andre neoavantgarden kjennetegnes også ifølge Foster blant annet av to ting til som understreker Moes tilhørighet innenfor denne konteksten: «critical mimicry of various discourses» og «a probe of sexual, ethnic, and social differences» (25). Det siste er riktignok noe Foster mener at særlig gjelder for 1990-tallet, men det er fremtredende hos Moe allerede tidlig på 1980-tallet. Foster kobler de nevnte fenomenene til en «dekonstruktiv» testing av institusjonene i den andre neoavantgarden, og nettopp dekonstruksjon er et sentralt og grunnleggende prinsipp hos Moe (jf. kapittel 2.2 i kappen og artikkel 3 og 4).

In this way the so-called *failure* of both historical and first neo-avant-gardes to destroy the institution of art has *enabled* the deconstructive testing of this institution by the second neo-avant-garde—a testing that, again, is now extended to different institutions and discourses in the ambitious art of the present (Foster 1994, 25).

Den andre neoavantgarden innebærer en kreativ analyse av begrensningene til både den historiske avantgarden og den først neoavantgarden (23).

Samtidig er det altså en grunnleggende egenskap ved avantgardene i de ulike fasene at de overskrider en slik linearitet:

I believe historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as continual process of protension and retension, a complex relay of reconstructed past and anticipated future—in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition (30).

Dette er Moes verker fra 1980-tallet eksempler på. Hun utfordrer i tekstene tidligere eksperimenter ved å skrive seg inn i tradisjon fra dem på en kritisk måte (*critical mimicry*), og tekstene formidler samtidig kritikk av både konvensjoner og institusjoner. Det institusjonelle er også direkte tematisert hos Moe, for eksempel skriver hun om forlagene og kritikerne i «Fleire arbeidsplasser for kvinner» i *Kjønnskrift* (53–54). Samtidig som Moe viser en kritisk holdning til særlig surrealismen, kommer den tilbake i tekstene hennes, og viktige aspekter ved den settes i spill på nytt. Som det har fremkommet tidligere, står den såkalte vestlandssurrealismen, som Moe kan sies å representere, i en tradisjon med tidligere surrealisme, som innebærer både brudd og sammenheng, og den har også tatt opp i seg trekk fra andre strømninger som gjerne blir regnet for å være avantgardistiske, ikke minst konkretisme (jf. særlig artikkel 1). Utfra dette er den et godt eksempel på det Foster ville kalle en neoavantgarde. Tilfellet med vestlandssurrealismen demonstrerer hvordan Fosters idé om ulike faser og flere historiske lag i avantgarden er fruktbar for å studere neoavantgardene.

5.1.2 Arrière-garde

Marjorie Perloff skriver i kapittelet «From Avant-Garde to Digital. The Legacy of Brazilian Concrete Poetry» i *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* om det Foster vil kalle den første neoavantgarden, fra 1950-tallet av, med særlig vekt på konkretismen. Svenske Öyvind Fahlström (1928–1976) skrev det første manifestet for konkret poesi «HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN» (1954) og praktiserte konkretisme i arbeider som *BORD-DIKTER* (1952–1955).⁴⁸ Fahlström var født i São Paulo i Brasil, og flyttet til Sverige første gang i 1939. Brasilianske Augusto de Campos (f. 1931) var en forgrunnsfigur da en gruppe brasilianske poeter også skrev et manifest for konkret poesi i 1958. Som vi skal se litt lenger ut, alluderer Moe språklig til konkretismen i *MORDATTER*, og hennes bearbeidelse av surrealismen ser ut til være influert av konkretismen formmessig. Perloffs tenkning kaster dessuten ytterligere lys over gjenskrivningsaspektet og det transtekstuelle perspektivet, og hun

⁴⁸ Per Bäckström har arbeidet mye med Fahlström, og han har nettopp gitt ut en bok om Fahlströms prosessuelle estetikk, *Allt kan bli aktiverat och skapande liv: Öyvind Fahlströms prosessuelle estetikk*, Ellerströms Förlag, 2023. I Norge er konkretismen mest kjent fra Jan Erik Volds arbeider. Han både skrev konkret poesi og skrev om konkret poesi, særlig i starten av karrieren på 1960-tallet. Hans debutsamling *mellom speil og speil* (1965) inneholder flere eksempler som har blitt mye sitert.

tar for seg et fenomen som er sentralt hos Moe: det å revitalisere et opprør; det å gjenskrive tidligere avantgarde.

Første del av tittelen på Perloffs bok, *Unoriginal genius*, signaliserer et anti-romantisk utgangspunkt, hvor det «geniale» frikobles fra originalitetsidealet. Dette perspektivet bygges ut når Perloff skriver om appropriering, sitering, kopiering og reproduksjon, som har vært mye praktisert innenfor den visuelle kunsten i flere tiår. Hun mener imidlertid at det har vært annerledes innenfor litteraturen: «In the poetry world, however, the demand for original expression dies hard: we expect our poets to produce words, phrases, images, and ironic locutions that we have never heard before» (Perloff 2010, 23). Representanter for den tidlige avantgardelitteraturen viste imidlertid allerede i de første tiårene av 1900-tallet at det finnes andre måter å være nyskapende på enn å være original i romantikkens forstand. Perloff nevner Velimir Khlebnikovs (1885–1922) *Tables of Destiny* (ant. påbegynt i 1912), Ezra Pounds (1885–1972) *The Cantos* (påbegynt i 1915), Kurt Schwitters (1887–1948) *Merz*-konsept (bl.a. magasin utgitt fra 1922) og Walter Benjamins (1892–1940) *Das Passagen-Werk* (påbegynt i 1927) (Perloff 2010, 23).⁴⁹

Andre del av Perloffs tittel, *Poetry by Other Means in the New Century* understreker at det er nye betingelser for poesien, og at andre kvaliteter etterstrebes i det 20. århundre. Til grunn for litteratursynet som frontes, ligger viktige stemmer fra det tidlige 1900-tallet, særlig T. S. Eliot (1888–1965) og Gertrude Stein (1874–1946), og jeg kommer tilbake til dem mot slutten av kapittel 5.1.2. En viktig grunntanke hos Perloff, som har sitt opphav hos disse to, er at konteksten alltid transformerer innholdet når et element kopieres inn i en ny sammenheng (Perloff 2010, 48). I fortsettelsen av det kan vi tenke oss at dette også gjelder for eksempelvis sjangerspesifikk ikonografi, sjangerspesifikk form og andre sjangertrekk.

Perloff hevder at tilbakevendingen av avantgardens former og elementer har ført til at de tidligere formene også har gjenvunnet sin plass innenfor poesien, og slik har tankegangen hennes altså parallell med Fosters når det gjelder dette med at tilbakekomstene tilfører noe til de tidligere uttrykkene. Konkretismen i den tidlige fasen med blant andre Fahlström representerer altså det Foster kaller den første neoavantgarden. Perloff kaller det imidlertid ikke for neoavantgarde; hun bruker begrepet «arrière-garde» med utgangspunkt i William Marx:

⁴⁹ Noen av Khlebnikovs dikt er gjendiktet til norsk av Mikael Nydahl og Gunnar Wærness i *Verden finnes ikke på kartet*, redigert av Pedro Carmona-Alvarez og Gunnar Wærness, Forlaget Oktober, 2011. De oppgir ikke hvilke originalverk av Khlebnikov diktene er hentet fra.

To understand how this process of recovery works and how concrete poetry itself perceived its role as the renewal of the avant-garde practices of the early twentieth century, it may be useful to take up the concept of the *arrière-garde*, now gaining currency (52).

Begrepsbruken kan se ut til å innebære et lite skifte i fokus, da det blir snakk om å se de nye forekomstene som en baktropp (*arrière-garde*), i stedet for en ny fortropp (*neoavantgarde*). Skiftet kommer fordi Perloff i så stor grad er opptatt av å se konkretismen i direkte relasjon til den historiske avantgarden, av å se på hvordan konkretismen forholder seg til den. Koblingen er en viktig forutsetning for at konkretismens meningspotensiale skal komme klart frem.

Konkretismens historie og forhistorie må undersøkes for at man skal kunne forstå den, for eksempel for at man skal kunne forstå dens relasjon til verdenskrigene og til de ulike kulturene som formet den, skriver Perloff (52). Dette er også et viktig poeng når det gjelder Moes form for surrealisme; den historiske og samfunnsmessige konteksten spiller en stor rolle (jf. kapittel 3 og 4 i kappen). Konkretismen er slik Perloff ser det, en *arrière-garde* som bevisst fornyer de tidlige avantgardistiske praksisene, i tillegg til å ta vare på og beskytte det konkretistene anser for å være essensielt ved avantgarden. Det tilbakeskuende er altså preget av fornyelse. Perloff skriver: «The term *arrière-garde*, then is synonymous neither with reaction nor with nostalgia for a lost and more desirable artistic era; it is, on the contrary, the ‘hidden face of modernity’» (53).⁵⁰ Slik blir det klart at hun anser fenomenet for å være noe annet enn både reaksjon og nostalgi. Perloff mener at man må tenke seg en dialektikk mellom *avant-* og *arrière-garde*, altså en vekselvirkning, slik Foster også er inne på når det gjelder relasjonen mellom *neoavantgardene* og den historiske avantgarden. Hun siterer Barthes som i et intervju med Jean Thibaudeau under tittelen «Réponses» fra 1971 blant annet sier: «Å være *avantgarde* er å kjenne det som er dødt, å være *arrière-garde* er å fortsette å elske det» (Perloff 2010, 53; Barthes 1994, 1319, min oversettelse).⁵¹ Slik Perloff ser det, kan denne dialektikken erstatte tanken om at avantgarden var et brudd med den borgerlige kunsten som bare kunne skje en gang (jf. Bürger 1974), eller en serie med brudd, som også innebar definitive brudd med den spesifikke avantgarden som gikk forut (Futurisme, Dada, Surrealisme, Fluxus etc.), en fremstilling som hun mener at på det tidspunktet hun skriver dette hjemsøker *akademia* (Perloff

⁵⁰ Det innskutte sitatet er fra Marx, 2008, 6. Han skriver: «l’*arrière-garde* peut apparaître légitimement comme la face cachée de la modernité, apte à ouvrir des perspectives nouvelles et faire surgir des reliefs inattendus».

⁵¹ Intervjuet ble trykket i *Tel Quel* høsten 1971. Her etter *Œuvres complètes*, bind 2 (1994). Dette er en del av svaret på et spørsmål om man kan lese *S/Z* som en gjenskriving av Balzac. Hele setningen går slik: «C’est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s’interroger là-dessus) est d’être à l’*arrière-garde de l’avant-garde*: être d’avant-garde, c’est savoir ce qui est mort est mort; être d’*arrière-garde*, c’est l’aimer encore: j’aime le romanesque mais je sais que le roman est mort: voilà, je crois, le lieu exact de ce que j’écris» (Barthes 1994, 1319).

2012, 53).⁵² Mer spesifikt skriver hun om konkretismen at den «transformed the Utopian optimism and energy of the pre-World War 1 years into a more reflective, self-conscious, and complex project of recovery» (56). I likhet med Foster ser hun den utopiske dimensjonen som et viktig trekk ved den historiske avantgarden, mens når det gjelder konkretismen, er det en revitalisering og gjenetablering av avantgarden som er i spill:

The *arrière-garde*, then, is neither a throwback to traditional forms [...] nor what we used to call *postmodernism*. Rather, it is revival of the avant-garde model – but with a difference. When, for example Oyvind Fahlström makes his case for the equivalence of form and content, his argument amalgamates Khlebnikov’s *zaum* poetics of the Russian avant-garde with principles developed by the French *lettristes* who were his contemporaries (58).

Et viktig poeng her er *kombinasjonen* som Perloff fremhever. Fahlström kombinerer sentrale prinsipper fra ulike avantgardistiske praksiser fra ulike tider. Dette er noe som også er et typisk trekk for Moes arbeider. Det er verdt å merke seg at Perloff sier at dette *ikke* er postmodernisme, det er avantgarde på nytt.

Et siste viktig poeng fra Perloff er at når det eksperimentelle ble vekket til live igjen etter andre verdenskrig, var det i «periferiene» geografisk sett, men ikke i et vakuum: i Sverige (Fahlström), i Sveits (Eugen Gomringer), i Østerrike (Ernst Jandl), i Skottland (Ian Hamilton Finlay) og særlig i São Paulo, Brasil (Campos-brødrene). Disse nye forekomstene kunne ikke ha eksistert uten de som gikk forut. De kunne ikke ha beskyttet «troppen» uten å ha inngående kjennskap til fortroppen – det understreker poenget om at *arrière-garde* er mye mer enn ren repetisjon (61).

I likhet med begrepet avantgarde er begrepet *arrière-garde*, som det antydes her, hentet fra militær sjargong, og William Marx, som altså har lagt et viktig grunnlag for Perloffs tenkning, går tilbake til den militære sjargongen for å belyse begrepet og befri det fra det han mener er misforståtte oppfatninger. I Marx’ redegjørelse for og diskusjon av begrepet er det også sentralt at avantgarde og *arrière-garde* ikke er et motsetningspar, noe som også allerede har blitt ganske klart gjennom fremstilling av Perloff. Baktroppen kommer simpelthen senere til kampstedet.

Arrière-garde eller *rearguard* betegner de som befinner seg bakerst i troppen (Marx 2009, 62). Den overførte betydningen av begrepet fikk fotfeste mye senere enn den overførte betydningen av begrepet avantgarde, som fra begynnelsen, tidlig på 1900-tallet var

⁵² Dette poenget er også Hjartarson et al. (2022) inne på. De mener at tanken om slike klare brudd er resultat av avantgardens egen retorikk: «[...] we do not want to participate in the rhetoric of rupture which has been widespread in avant-garde historiography and which often involves an uncritical reproduction of the rhetorical gestures of the avant-garde itself» (XVII).

grunnleggende politisk, med en sosial og politisk agenda. Utviklingen av betydningen av begrepet *avantgarde* skjedde i dynamikk med den kommunistiske diskursen. Den overførte betydningen av *arrière-garde* begynte først å bre litt mer om seg på 1960-tallet:

[...] the notion of an aesthetic *arrière-garde* or *rearguard* is relatively recent and only begins to develop when «chronic avant-gardism» becomes the functioning norm for literature and for the arts in general. This was already the case in the interwar period and even more so after 1945 and into the 1960s with *Tel Quel*, the *Nouveau Roman*, situationism, etc. (62–63, oversatt av Jane Blevins).⁵³

Marx påpeker at det har kommet til en iboende negativ valør i den overførte bruken av begrepet som resultat av at det har blitt satt i motsetning til *avantgarde*, og at det dermed også har blitt regnet for å være både estetisk og ideologisk reaksjonært, fordi det estetiske og ideologiske, slik han ser det, er bundet så tett sammen når det er snakk om *avantgarde*. Marx mener at man må gå tilbake til den opprinnelige betydningen av *arrière-garde* for å operasjonalisere begrepet for litteraturvitenskapelig bruk. Det er viktig for ham å få frem at begrepene *avantgarde* og *arrière-garde* kan brukes uavhengig av hverandre. Slik Marx ser det, er det en innsnevret tolkning, nærmest en misoppfatning som har ført til at begrepene i noen sammenhenger har blitt regnet for å være motsetninger.

I sin opprinnelige betydning har ikke begrepet *arrière-garde* noen reaksjonære eller negative konnotasjoner:

[T]he rear-guard is a normal component of any army; its role, which is fundamental, is to protect and cover the rear. In fact, throughout military history, one can observe just the opposite phenomenon: the best generals are assigned to its command (63).

Metaforen *combat d'arrière-garde*, som kan oversettes med «kamp mot de reaksjonære», hadde stor suksess på 1960-tallet, og den bygger opp under den motsetningen Marx vil til livs. Marx mener at den innebærer fortolkningsmessige vanskeligheter. Han viser til at det vil være to grunnleggende omstendigheter hvor baktroppen blir engasjert i kamp (64): ved fremrykning, når hæren blir angrepet bakfra, og ved retrett, for å beskytte de flyktende styrkene. Ved fremrykningen beveger da baktroppen seg i samme retning som fortroppen; den kommer bare etter og slutter rekkene i stedet for å åpne dem. I overført betydning kan dette dermed være en bevegelse som står for et forsinket/senere uttrykk i tråd med *avantgarden*. Dette er ikke den betydningsmuligheten som ligger til grunn for de som bruker uttrykket *combat d'arrière-*

⁵³ Sitat i sitatet er hentet fra Albert Thibaudets *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris 1936, 487.

garde. Om deres tolkning skriver Marx: «[F]or them, the *arrière-garde* have joined forces with isolated elements of some wayward army in order to wage a hopeless battle against the forces of progress» (64). Når den blir definert på denne måten, går ikke baktroppen lenger i samme retning som fortroppen, slik de ville ha gjort i en virkelig hær, de går i motsatt retning. I stedet tilhører de en motstående styrke som er fiendtlig til fremrykkingen, og *arrière-garde* blir synonymt med reaksjonær estetikk. Men dette er altså å redusere uttrykket til en svært spesifikk betydning, ifølge Marx. Fokuset når *arrière-garde* brukes som estetisk begrep, må være på den opprinnelige betydningen:

[T]hat of latecomers to some aesthetic, those who would go, despite of it all, and even perhaps despite themselves, in the direction shown them by the *avant-garde*. This ambiguity in the notion of *arrière-garde* is essential for the critic. It allows him or her to considerably enrich the debate by avoiding a kind of bipolarity which would be too reductive and which would necessarily oppose *arrière-garde* and *avant-garde*. More importantly, this ambiguity allows the critic to use the concept in order to study objectively, and with the necessarily epistemological distance, movements and authors who never used the term to define themselves (64).

I forlengelsen av dette kommer Marx inn på hvilke typer relasjoner baktroppene kan stå i til det foregående: For det første kan det være snakk om dem som kommer sist i en bevegelse, og som kjemper mot dem som kommer etter og representerer noe annet: «[T]hat is to say, a group who finds itself *de facto* – and without having explicitly conceptualized its tardiness – entrenched in a dated aesthetic movement, behind the *avant-garde* of the moment» (64). Disse kaller han for «post» *arrière-garde*. For det andre kan det være snakk om dem som har tatt et bevisst valg om å se tilbake til tidligere strømninger og bevegelser som et brudd. Disse kaller han for «neo» *arrière-garde* (65), og de vil være nært beslektet med den tidlige *avantgarden*: «From a sociological point of view, a ‘neo’ *arrière-garde* is very similar to *avantgarde*» (65).⁵⁴

Sett i lys av dette bør det antagelig brukes to ulike oversettelser når vi skriver om *arrière-garde* på norsk ettersom hvilket av disse fenomenene det er snakk om: forsentkommere passer bra på den første gruppen, mens *retrogarde* passer bra på den andre.⁵⁵ Det kan være tilfeller hvor det er vanskelig å si bestemt at noe er den ene eller den andre formen, blant annet på grunn av at ulike strømninger kommer til uttrykk på ulike tidspunkt i ulike land. Det vil også noen

⁵⁴ Det er viktig å merke seg at Marx ikke setter bindestrek etter *post* og *neo* her, for det ville gjort at begrepene handlet om fenomenenes relasjon til *arrière-garden*, og det er jo ikke tilfelle. De sier heller noe om *hvilken form for arrière-garde* det er snakk om.

⁵⁵ Giuliano D’Amico skriver om *retrogardisme* i norsk sammenheng i boken *Håkan Sandell og den norske retrogardismen* utgitt på Scandinavian Academic Press i 2020. Her ser han blant annet på bruken av klassiske mytologiske, religiøse og formelle elementer i Sandells og flere lyrikeres poesi. I fremstillingen kommer det tydelig frem at *retrogarden* har et svært bevisst forhold til bruk av slike elementer i en samtidskontekst, og at dette ikke er en ren omfavning av det fortidige.

ganger komme an på hva man ser et verk i relasjon til, eller på bakgrunn av. Slik Marx ser det, kan en retrogarde ende opp som forsentkommere (man må tenke seg at de da kjennetegnes av at de tilfører lite nytt), men forsentkommere kan ikke like lett bli til en retrogarde (altså noen som driver med retrospektiv fornyelse) (65).

Det er interessant hvordan Marx sammenligner retrogården med avantgarden, noe som blir en spissformulering av det ganske opplagte faktumet at fornyelse kan skje gjennom å gå tilbake i tid. Her kommer grunnlaget hos T.S. Eliot inn. I tråd med ham argumenterer Marx for at fortiden egentlig alltid vil være ny når vi vender tilbake til den. Dette er også en interessant likhet med Gertrude Stein, som både Perloff og Moe refererer til (jf. også særlig artikkel 1). Det er også en parallell til Fosters forestilling om relasjonen mellom avantgardene, men hos Stein og Eliot er perspektivet mer knyttet til det fenomenologiske:

Eliot expresses quite well the problem in a phenomenological perspective: “You either live the past, and then it is present, or you remember it, and then it is not the same past as you once lived: the difference is not between two objects, but between two points of view”. And elsewhere: “the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past’s awareness of itself cannot show”. In other words, the past we remember cannot be reduced to the past we have lived: the identity of words cannot mask the difference of mental objects. You never swim the same river twice, and you never write the same book twice (Marx 2009, 68).⁵⁶

Det at den levde fortiden og den fortiden som er til stede i samtiden (som erindring), er to ulike mentale objekter, er sentralt. Det vil også gjelde for bruk av fortidens kunstneriske uttrykk.

Slik Marx ser det, er det helt spesielle forutsetninger som gjelder for den tiden som så oppkomsten av den historiske avantgarden. Han skriver om hvordan litteraturen på 1900-tallet mistet sine temporale markører og måtte skape nye, fiksjonelle markører. Avantgarden smir en vei til fremtiden; den søker ut av krisen ved å bevege seg fremover eller ved å forlate historien. Han skriver så om hvordan arrièrè-garden velger en annen løsning: å vende tilbake til situasjonen før krisen.⁵⁷ Han hevder at begge dermed ignorerer samtiden, og at dette er et paradoksalt fellestrekk. Dette kan se ut til å være en selvmotsigelse hos Marx, siden han også legger vekt på Eliots tanke om at samtiden alltid vil være til stede i erfaringen; den tanken gjør det vanskelig å løsrive både fortiden og fremtiden fra samtiden. Uansett er det en interessant idé at både avantgarden og arrièrè-garden er rotfestet i en følelse av å være ute av synk med samtiden.

⁵⁶ Sitatene i sitatet fra Eliot er hentet fra henholdsvis *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, New York [1916] 1964, 51 og *Selected Essays*, London, 1999, 16.

⁵⁷ Denne tanken er logisk når det gjelder retrogården, men det er litt vanskelig å se for seg hvordan han mener at tanken om forsentkommerne passer inn her.

Hva skjer når en forfatter, som Moe, vender tilbake til den historiske avantgardens løsning på krisen (surrealismens opposisjon mot realismen), i stedet for det som går forut for krisen, og bearbeider denne? Marx reflekterer ikke over retrogarder som representerer tilbakekomsten av den historiske avantgarden, men det er nettopp der Perloff tar opp tråden når hun studerer blant annet Fahlströms retrogardisme. Hun påpeker at Fahlström tydelig viser respekt for deler av den tidligere avantgarden, noe som gjør at konkretismen, som en retrogarde, skiller seg fra den tidlige avantgarden, som hadde bruddet som en mer uttalt politikk. Dette er for eksempel en avgjørende historisk forskjell mellom F.T. Marinetti (1876–1944), hvis arbeider er et viktig utgangspunkt for Fahlström og hans eget arbeid. Han viderefører uttalt sentrale aspekter ved Marinettis tankegang; de mener begge at materialet er det sentrale ved et verk, og fokuset på innholdet som det som holder en enhet sammen, avvises.⁵⁸ Fahlström avskriver samtidig, i likhet med de brasilianske konkretistene, surrealismen som en del av avantgarden, fordi den bygger på psykologi (særlig psykoanalyse) og ikke har materialiteten i fokus (denne avvisningen er helt i tråd med Marinetti).⁵⁹ Surrealismen var opptatt av nytt kunstnerisk innhold, det vil si drømmearbeid, fantasi, det ubevisste og politisk revolusjon, mens den konkrete bevegelsen er opptatt av transformasjonen av materialiteten i seg selv (Perloff 2010, 67–68). Fahlström ville bort fra fokuset på det ubevisste og revitalisere kjernen i avantgarden for så å si å redde dens prosjekt. Eksemplet Fahlström viser hvordan retrogarden (eller neoavantgarden med Fosters begrep) kan ha en redningsaksjon og «oppnydding» som en del av sin målsetning, noe som kan settes direkte i forbindelse med den opprinnelige, militære betydningen til *arrière-garde*-begrepet.

Campos setter i et intervju med Perloff fra 1993 også oppkomsten av konkretismen på 1950-tallet i forbindelse med at all eksperimentell litteratur hadde blitt marginalisert som følge av de to verdenskrigene (Perloff 2010, 66). Det er altså klart historiske årsaker som ligger til grunn. Campos går tilbake til en tidligere epoke for å finne en løsning på en krise som er forårsaket av den eksperimentelle poesens magre kår etter verdenskrigene. Han kommer også

⁵⁸ En av epigrafene i manifestet er hentet fra Marinettis «Manifesto tecnico della letteratura futurista» (1912), den lyder på fransk (Marinettis manifest ble publisert på både italiensk og fransk): «Remplacer la psychologie de l'homme par L'OBSESSION LYRIQUE DE LA MATIÈRE» (Perloff 2010, 54). Ifølge manifestet skulle det lyriske jeg erstattes av sammenhengende substantiv. Syntaksen skulle ødelegges, og det samme gjaldt adjektiv og adverb, og også verb, med unntak av i infinitiv, og punktum. Teksten skulle være et nettverk av analogier mellom ulike bilder, og all psykologi skulle fjernes og erstattes av materie, særlig støy, tyngde og lukt. «Fahlström dismisses the fixation on 'CONTENT' as the chief 'unifying element' of the poetic text» (Perloff 2010, 55)

⁵⁹ «For the Brazilian *arrière-garde*, as for Oyvind Fahlström, Surrealism was distraction rather than breakthrough. In Latin America, Augusto de Campos declares, Surrealism, with its 'normal grammatical phrases' and the 'very conventional structure' that belies its reputed psychic automatism, had 'a traumatic influence as a kind of avant-garde of consummation!' Haroldo [Augustos bror] adds, 'A kind of conservative avant-garde ... all the emphasis on the unconscious and on figurality» (Perloff 2010, 67).

inn på hvordan behovet som var for reetablering av avantgarden, har sporet ham til å i senere tid ha et kritisk blikk på postmodernismen: «There is inside the discussion of post-modernism a tactic of wanting to put aside swiftly the recovery of experimental art and to say all this is finished» (etter Perloff 2010, 67, Perloffs utheving). Det *virkelig* eksperimentelle er ikke i mindre behov for å «reddes» etter postmodernismens oppkomst enn det var etter verdenskrigene. Som Perloff skiller han altså klart mellom de nye eksperimentelle uttrykkene som bygger på og reartikulerer de tidligere eksperimentelle uttrykkene (avantgarden) og postmodernisme, som så å si tar livet av det eksperimentelle.

Hos Moe er det særlig i *MORDATTER* at hun refererer direkte til konkretismen, selv om «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» fra *Kjønnskraft* også er et godt eksempel (jf. særlig artikkel 1). I første del av *MORDATTER* er det vekt på det materielle aspektet og tekster som alluderer visuelt til konkret poesi av den sorten hvor diktet faktisk tingen (som den gravide kvinnekroppen og flakongen, jf. artikkel 4). I tillegg er det også direkte språklige referanser til konkretisme, i og med at ordet konkret partivis neves påfallende mange ganger i en tekst som går over flere sider (Moe 1985, 14–20).⁶⁰ Referansene er brukt på en humoristisk og kommenterende måte ved at Moe for eksempel lager uttrykket «konkret underbevisst» (Moe 1985, 17), som nettopp peker mot *både* konkretismen *og* mot det ubevisste, og vekten på det ubevisste er altså et av konkretistenes største ankepunkter mot surrealismen. Freud nevnes også i den samme teksten, bare tre linjer under «konkret underbevisst».

Det at Moe setter referanser til surrealistisk ikonografi og psykoanalyse sammen med referanser til konkretismen, er interessant, siden Fahlström var så kritisk til surrealismen. Fahlström understreker at hans kunst er integrert i det virkelige livet «her og nå», og dette innebærer en avvisning av fokuset på drømmen og fremtidsmyten som var basis for den surrealistiske kunsten (basert på psykoanalysen).⁶¹ Dette har gjenklang hos Moe; de to «bildene» som blir undersøkt i artikkel 4, peker mot konkret virkelighet for kvinner. Men der konkretistene ser på surrealismen som et blindspor, eller en avstikker fra avantgardestien, driver Moe heller en form for *critical mimicry* av surrealismen. Hun forholder seg ikke til

⁶⁰ Teksten har tittelen «VILLE IKKJE VERA DATTER». Dette er den eneste teksten som har en fullstendig utgave av den tittelen som går igjen i hele denne delen av samlingen, uten at noe er satt i parentes.

⁶¹ Fahlström skriver om sine «bord»: «Surrealistisk poesi kan om man ser till själva resultaten ha vissa likheter med borden. Men det finns en skillnad i utgångspunkten som ytterst måtte påverka resultaten: mina bords konkreta verklighet står inte i någon som helst opposition till omgivningens verklighet: varken som drömsublimat eller framtidsmyt, utan som en organisk del av den verklighet jag lever i, fast med sina principer för liv och utveckling» (Fahlström 2014–2021, upag.). Bürger anså som kjent i motsetning til Fahlström surrealismen for å være selve den autentiske avantgardebevegelsen, særlig fordi den bidrar med tilfældighetsprinsippet til avantgardens ideologi (jf. Bürger 1998, 105–110).

spørsmålet om surrealismen eller hennes egne verk er avantgarde eller ikke, men det er utvilsomt at hennes surrealisme er både mer konkret, bokstavelig og materiell enn det idealet som fremstilles i de tidlige surrealistiske manifestene (jf. artikkel 1, 2 og 4). Dermed hadde hennes vestlandssurrealisme kanskje gått klar av konkretistenes hovedinnvendinger mot surrealismen. Hun står for en form for materiell surrealisme: Hun transformerer både innholdet og materialiteten. Moe kan sies å utføre en form for redningsaksjon og opprydning i surrealismen som en del av avantgarden, i stedet for å forsøke å rydde den ut av avantgarden, slik Fahlström ønsket.

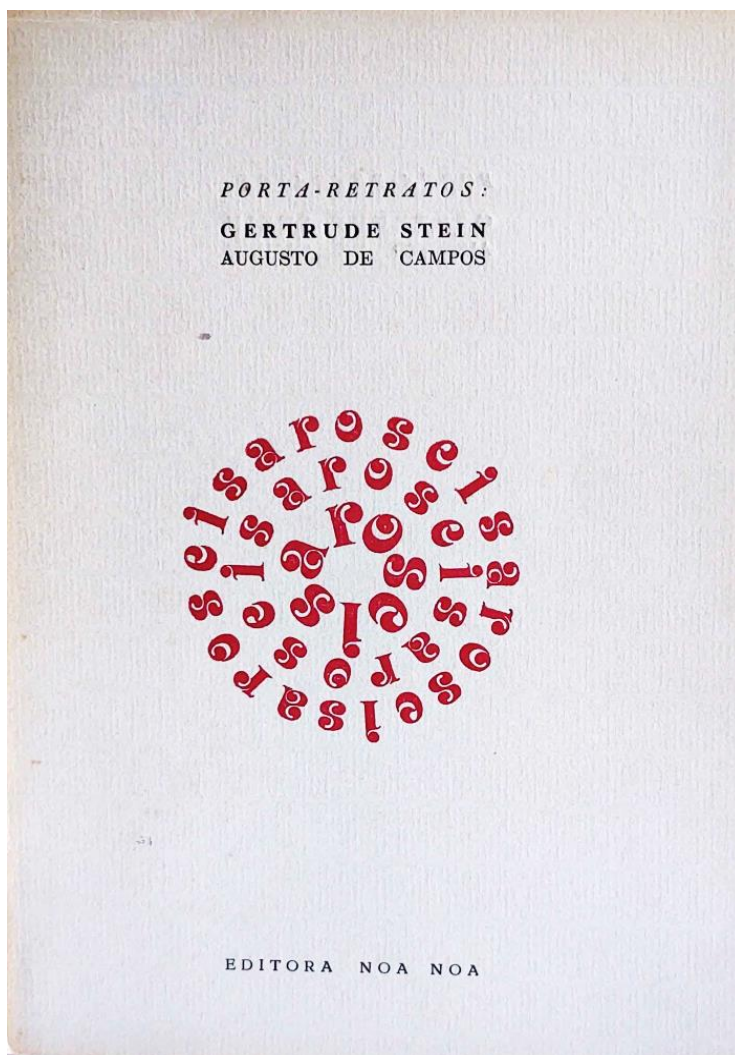
Gertrude Stein er en viktig referanse for både Moe, Fahlström og de brasilianske konkretistene (for de sistnevnte riktignok ikke fra begynnelsen av). Stein leses også i lys av konkretismen av Laura Luise Schultz i «Voksdruk og virkelighet. Konkretisme og performativitet i avantgarden» (2005), med utgangspunkt i samlingen *Tender Buttons* (1914). Schultz bruker her begrepet konkretisme *avant la lettre*, og hun sammenligner diktene «MORE» og «A CLOTH» fra *Tender Buttons* med Picassos visuelle fremstilling i «Still-Life with Chair Caning» (1912). Hun skriver om Stein og Picasso:

Både hos Stein og Picasso er der en konkretisme på spil, der på én gang punkterer og maksimerer betydningsrummet; som på den ene side åpner værket for en gjennomtrængning af betydelserstrømme og samtidig kaster det selvrefleksivt tilbake på sig selv, indlemmer det som genstand i den ydre virkelighed og binder alle dets dele i materialet. Det interessante er, at det såvel i Picassos collage som Steins dikt netop er i åbningen mod verden, værkets selvrefleksivitet eksploderer. Og omvendt: i sin selvrefleksivitet, det åbner sig mod verden (Schultz 2005, 95).

Hun peker her på den konkretistiske uttrykksformens på samme tid begrensende og utvidende kvaliteter. Som en ting er det konkrete kunstverket en del av en ytre virkelighet, noe som åpner opp betydningen. At det er en ting, er samtidig noe som gjør at selvrefleksiviteten lukker betydningen av enkeltdelene til å spille med i den konkrete materielle helheten.

Moes referanser til Stein, både formmessig, med alle gjentakelsene og repetisjonene som finnes særlig i *MORDATTER*, og innholdsmessig, med direkte referanser til verk, linjer fra dikt og Steins navn i flere tekster, er med på å understreke Steins store betydning både for Moe og i en avantgardekontekst. Steins arbeid er et motiv også i brasiliansk konkretisme, i den senere fasen, og Perloff (2010, 70) nevner i denne sammenhengen Steins mest kjente verselinje «Rose is a rose is a rose is a rose», som dukker opp i ulike variasjoner flere steder i forfatterskapet, og som Moe også alluderer til, blant annet i «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» (jf. artikkel 1), og forelesningen «Composition as Explanation», som Stein holdt på Cambridge Literary Club og Universitetet i Oxford i 1926. Forelesningen ble publisert senere

samme år av The Hogarth Press (Virginia og Leonard Woolf). I forelesningen gjør Stein rede for sentrale aspekter ved sin poetikk. Campos lager en transkreasjon av «Rose is a rose is a rose», og denne befinner seg på forsiden av en bok med hans versjoner av tekster skrevet av Stein. Begrepet «transcreation» (Perloff 2010, 70) kan oversettes med kreativ oversettelse eller tilpasset oversettelse. Den har fått et visuelt tilleggsaspekt i og med at den er formet som en endeløs rose.



Bokforside fra 1989 med et sirkeldikt laget av Campos. Dette er en visuell transkreasjon av Steins berømte verselinje «Rose is a rose is a rose is a rose» som først dukker opp i det ti sider lange diktet «Sacred Emily» i Geography and Plays (1922).

Dette er bokstavelig talt en konkretisering av Stein dikt, i og med at det her helt konkret har blitt til en rose. Sirkelkomposisjonen er også en måte å gjøre den vedvarende nåtiden i den opprinnelige verselinjen mer manifest på.

I tillegg peker Perloff på hvordan Campos også viser en stor forståelse for Steins poetikk gjennom transkreasjonen og gir denne poetikken et kunstnerisk uttrykk:

In English Stein's sentence remains linear, a one directional sequence followed by a period. In his visual variant Augusto has found a way to apply Stein's two other principles from "Composition as Explanation" as well: "beginning again and again" and "using everything" (70).

Det er formen, komposisjonen, som er det nye i Campos versjon, noe som også er helt i tråd med Steins tanker i «Composition as Explanation», hvor hun skriver om at det er i komposisjonen det nye bidraget til en ny generasjon kommer til (Stein 1962, 513). Her er forsterkningen av det konkrete og materielle det nye, men også at Campos skriver Steins teoretiske konsepter inn i transkreasjonen. Han driver med en poetisk lek med teoretiske konsepter, slik Moe også gjør særlig i *Kjønnskrift*, med Cixous' ideer om den feminine skriften. Moe leker også med Steins ideer om repetisjon og den nye komposisjonen i «Materialensjon i bokstaveleg forstand» (jf. artikkel 1 og 2) og i *MORDATTER*, hvor første del «begynner igjen og igjen», ved at alle tekstene har titler som består av ord fra den gjentakende linjen «VILLE IKKJE VERA DATTER». Det er altså ikke bare representering og reoperasjonalisering av litterær form og litterære konsepter som er i spill i uttrykkene som er resultat av en tilbakekomst av elementer fra tidligere avantgarde; det inngår også en kunstnerisk kommentar til sentrale teoretiske refleksjoner.

5.2 Relasjonen mellom «litteratur» og teori

As such, literary theory has to an extent always been a peculiar branch of modernism, but especially avant-garde, studies (Bru 2009, 95).⁶²

⁶² Bru går ut fra den videste definisjonen av modernismes paradigme i denne teksten når han lar den inkludere avantgarden, med bakgrunn i Astradur Eysteinnssons *The Concept of Modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1990. Dette er langt fra uproblematisk (jf. kapittel 2.2 i kappen), men det endrer ikke verdien av refleksjonene rundt teori og avantgarde i teksten hans. Bru omtaler avantgarden som en del av modernismen med spesielle kjennetegn. Det kan se ut som materialiteten og det antimimetiske er sentralt her. Bru peker på Tynianovs *Archaisty i novatory* (1929) (it. *Avanguardia e tradizione*) som et viktig punkt: «With Tynianov's Formalist study, the term «avant-garde» – or better: *avant-gardism* – began to denote literature's perpetual game of distinction, its incessant tendency to denaturalise or defamiliarise existing literary codes and systems» (Bru 2009,99). Han skriver at begreper som fremmedgjøring og avantgardisme i dag har en ambiguøs funksjon: «On the one hand we know they originated from singular responses to experimental modernist texts. Yet on the other hand they have come to function as «naturalised» concepts in a general theory of literature and in the practice of literary history» (99).

Særlig i *Kjønnskrift* er det tydelig at Moe approprierer og kommenterer kjente litteraturteoretiske konsepter i litterær form, mest iøynefallende med den feminine skriften i «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» (jf. artikkel 1 og 2). Med utgangspunkt i dette er det interessant å se nærmere på relasjonen mellom eksperimentell skjønnlitteratur og litteraturteori på 1900-tallet, og et godt sted å starte er Sascha Brus refleksjoner i «How We Look and Read: The European Avant-Garde's Imprint on 20th-Century Theory» fra *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (2009). Bru setter fingeren på i hvor høy grad den moderne litteraturteorien har sitt utspring i den historiske avantgarden, og på at den også delvis vokser frem sammen med denne. Hos Moe kommer sammenhengen mellom avantgarden og teorien tilbake i en annen kontekst, på et annet nivå. Moe er forfatter og teoretisk orientert litteraturviter, og sammenhengen og samhandlingen mellom litteraturen og teorien kommer sjelden så klart til uttrykk som hos henne; de to feltene påvirker og utvikler hverandre. Man kan si at Moe fortsetter den bevegelsen som Bru her tar for seg, der den moderne litteraturteorien hadde sitt utspring i avantgarde-litteraturen (og kunsten), for så ganske snart å bli brukt innenfor et større litterært felt (jf. Bru 2009, 95), ved at det avantgardistiske uttrykket kommer tilbake hos Moe, samtidig som hun lar teorien manifestere seg i det. Samtidig revideres teorien i møte med det kunstneriske uttrykket, slik tilfellet er med Cixous' teori om den feminine skriften i *Kjønnskrift* (jf. artikkel 2).

Bru peker på fokuset på språkets materialitet som en helt sentral årsak til at den historiske avantgarden ble et viktig arnested for litteraturteorien. «That such 'purism', this call for a 'professional' theory of textuality, coincided with a kindred concern to bring out the materiality of language and writing in the historical avant-gardes is well-known» (Bru 2009, 97). Det er selvsagt de russiske formalistene han i første rekke tenker på når han beskriver den tidlige litteraturteorien:

[The Russian Formalists] generalised features first encountered in modernism, highlighting nearly all of the formal techniques commonly attributed today to the modernist avant-gardes; from phonemic and syntactical play to collage and montage and generic experimentation. These semiotic and largely anti-mimetic modulations (or «grammatical games», as Mikhail Bakhtin polemically called them) drew attention to conventional *devices* in literary language at large. Classical realism, so it became clear to Formalists *through modernism*, was merely one system, code or style harnessing conventionalised *procédés* (98, Brus uthevinger).⁶³

⁶³ Bru viser her til Mikhail Bakhtin og P.N. Medvedev: *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics* (oversatt av A. J. Wehrle), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978 [128], 57–59.

Avantgardens formelt og teknisk informerte, antimimetiske skrivepraksis tydeliggjorde at all skrift er en konstruksjon laget med visse redskaper, som kan undersøkes nettopp med utgangspunkt i konstruksjonsaspektet, og dermed var grunnlaget for teoriutvikling innenfor feltet godt. Med den komparative litteraturvitenskapen kom mulighetene for allmenngyldige påstander om litteratur (98).

Bru skriver også om overgangen fra formalisme/strukturalisme til poststrukturalisme, og det han skriver her, kan kaste ytterligere lys over Moes praksis, siden Moe er en av dem som først fikk øynene opp for poststrukturalisme i Norge, og som bruker teorien aktivt i tekstene sine. Skriften til Moe oppstår i skjæringspunktet mellom skjønnlitteratur, teori og litteraturvitenskap (jf. artikkel 2). Dette gjør følgende «sammendrag» laget av Bru særlig relevant og interessant:

Various scholars working in (the wake of) post-structuralism identify explicitly with the modernist avant-gardes. Whereas Thomas Docherty in *After Theory* (1990) has the “pretensions [...] to be in a kind of avantgarde”, Jean-Michel Rabaté goes a step further to argue not for a “theory of literature, but as literature”, Even Hayden White at one point proposed that literary historians examine “the possibility of using ... surrealists’ modes of representation”. As Valentine Cunningham observes, the European avant-garde is thus to be regarded as the true “pre-history” of post-structuralism. And, as Gregory Ulmer aptly summarises, post-structuralism was to the theory of literary criticism what modernism and the avant-garde were to the history of literature. “The break with the assumptions of ‘realism’”, declared Ulmer, “is now underway (belatedly) in criticism” (Bru 2009, 101).⁶⁴

Grenseoppgangen mellom teori og avantgarde, og grenseoppgangen mellom teori og skjønnlitteratur blir uklar i det feltet som skisseres her, både når det gjelder tekstsjangere, metoder og tilnærminger. Brus konklusjon her er, i tråd med Ulmer, at poststrukturalismen, et teorifelt som krysser mellom kategorier som lenge hadde vært sett på som klart adskilte, representerer et tilsvarende brudd med realismen på teorifeltet som modernismen og avantgarden hadde representert i litteraturhistorien.

Dette har god gjenklang hos Moe, som befinner seg i dette feltet og flyter frem og tilbake mellom avantgarde og poststrukturalisme, som en slags skjønnlitterær poststrukturalist. Hun langer ut mot realismens seiglivethet i Norge, mest direkte i en humoristisk «litteraturhistorisk gjennomgang» av norsk litteratur i «Nye former i norsk romankunst. Oralt essay» i *Sjanger*, hvor hun blant annet skriver om «realismetrollet», som det skal mer enn sol

⁶⁴ Sitatene i sitatet er fra Thomas Dochertys *After Theory. Postmodernism / Postmarxism*, London: Routledge, 1990, 1; Jean Michel Rabaté's *The Future of Theory*, London: Blackwell Publishers, 2001, 117–140 [sit. er hentet fra tittelen på kapittel 4]; Hayden White sitert i Gregory Ulmers «The Object of Post-Criticism», i Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash: Bay Press, 1982, 83; Valentine Cunningham, *Reading After Theory*, Oxford: Blackwell, 2002, 80; og til slutt igjen Ulmer, 1982, 83.

til for å få til å sprekke (Moe 1986, 246). Hun skriver også for eksempel om Kjartan Fløgstad, som hun hevder at driver med en internasjonalisering av det norske realismesyndromet, og som setter hele verden og alle romanformer under debatt (250). For henne er realismen noe som griper dypere enn at det er snakk om en litterær strømning; hun mener at den også gjennom syrer mottagelsen av litteratur i Norge, altså det som blir skrevet *om* litteraturen. Hun spør innledningsvis i essayet retorisk om det finnes en tradisjon for formfornyelse i norsk litteratur og svarer selv: «Det som er sikkert er at det finst ein tradisjon i recepsjonen (sic.) av norsk eksperimentell litteratur: ein tradisjon av avvising, skepsis og store kjenslemessige utladningar» (246).

Moes motstand mot realismen er grunnet i at den har vokst til ideologi og verdenssyn, og Brus tanker om realisme og ideologi er også interessante i den sammenhengen:

‘Literary realism in short was the cultural brother of ideology or more accurately was itself an ideological operator performing the primary task of ideology: naturalising socially and historically produced systems of meaning’. More than their structuralist forerunners, post-structuralists thus saw realism as coinciding with a dominant mode of perception embedded in modern culture. They thereby elevated realism from a literary code or style (as in Formalism) to a mode of perception characteristic of everyday speech and commonsense ideology as such, and their objective, unsurprisingly, became to show that even classical realist texts in fact form part of an intertextual field that makes mimetic or referential closure impossible. Creating the illusion of ‘presence’ outside of language, realism in culture came to be regarded as the medium of ideology par excellence, the critical problem being that ‘presence’ is no more than one of many textual effects (Bru 2009, 103).⁶⁵

Konstateringen av at realismen ikke er mer «sann» enn andre former, har gjenklang hos både Derrida og de franske feministene, som er sentrale teoretiske utgangspunkt for Moes tidlige verk.

For post-structuralists, the value of the avant-gardes lay precisely in their candid exposure of writing as writing (*écriture*) and of its artifice as literature (“metaliterature”). Thus, as classical realism was seen by post-structuralists as the dominant “paradigm” of modern culture in general, the largely anti-realist “paradigm of modernism”, accordingly, became the counter-cultural norm (104).

I denne sammenhengen er det også interessant å nevne at Derrida publiserte en av sine første innflytelsesrike tekster, «La parole soufflée», i et spesialnummer av *Tel Quel* fra 1965, som var dedikert til surrealisten Antonin Artaud (Bru 2009, 104). Dette understreker sammenhengen mellom den historiske avantgarden og poststrukturalismen. Ideen om den feminine skriften var

⁶⁵ Sitatet i sitatet er hentet fra Christopher Prendergasts *The Triangle of Representation*, New York: Colombia University Press, 2000, 174.

nettopp å bryte realismens og den mannlige skriftens hegemoni. Skriften og språket er konstruksjoner, og en ny skrift og et nytt språk må oppstå ut fra andre forutsetninger for at strukturene i samfunnet skal kunne endres.

Når Moe vender seg til teorien som har utgangspunkt i avantgarden, og til selve avantgarden, og approprierer både teoretiske konsepter og kjente avantgardistiske framstillingsteknikker i ny eksperimentell skjønnlitteratur, oppstår spesielle former for transtekstuelle relasjoner. Arbeidene hennes får innslag av både intertekstualitet og metatekstualitet, siden det så tydelig ikke bare er snakk om referanser, men også en kommenterende og kritisk relasjon.⁶⁶ Den kritiske relasjonen kommer frem for eksempel gjennom at Moe i *Kjønnskraft* overskrider forskjellsfeminismen (jf. artikkel 2), gjennom at hun i *KYKA / 1984* gir et skjønnlitterært bidrag til diskusjonen om verket og dets funksjon og status, og samtidig kritiserer den kommersielle kriminalromanen (jf. artikkel 3), og gjennom at hun skriver en ny kritisk form for surrealisme (jf. artikkel 2 og 4).

5.3 Inter- og intratekstualitet

Det er en rekke åpenbare intertekstuelle referanser i verkene som er undersøkt i denne avhandlingen, noe både Andersen (2012), Ryall (1980), Vold (1981), Idsø (1985) og Berg (1992) er inne på i sine omtaler av dem (jf. kapittel 2 i kappen og særlig artikkel 1, 3 og 4). Dette er i høy grad referanser til kvinnelige forfattere og kunstnere fra ulike deler av verden, men Moes verker er også rike på intertekstuelle referanser til eget forfatterskap og intratekstuelle referanser innad i samme verk. I utvalget som er tatt med i denne avhandlingen, gjelder det siste særlig *MORDATTER*, som både inneholder en rekke intertekstuelle referanser til *KYKA / 1984* og intratekstuelle referanser.

Med utgangspunkt i Andersens, Ryalls og Volds betraktninger om hvordan Moe gjennom referansene skriver seg inn i bestemte felt og sammenhenger, vil jeg undersøke den funksjonen som noen av de intertekstuelle referansene som peker utover til andre forfattere, kan ha. Med utgangspunkt i Berg og Idsø vil jeg deretter undersøke funksjonen til noen av referansene innad i eget forfatterskap og eget verk.

⁶⁶ Gérard Genette skriver om metatekstualitet i *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), her i Channa Newman og Claude Doubinskys engelske oversettelse: «It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes without naming it. [...] This is the critical relationship par excellence» (Genette 1997, 4). De eksemplene Genette bruker, viser en bredde i metatekstuelle tilnæringer når han skriver at Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) står i en stille alluderende metatekstuell relasjon til Diderots *Neveu de Rameau* (1762–1773, det er noe usikkerhet knyttet til når teksten var ferdig) (Genette 1997, 4), og at deler av Aristoteles *Poetikken* står i en metatekstuell relasjon til Sofokles *Kong Oidipus* ved at den «snakker om» den (5).

I antologien *Kvinne & kunstnar* (1983) med tekster av en rekke norske kulturpersonligheter, blant andre Sissel Solbjørg Bjugn, Cecilie Løveid, Vibeke Løkkeberg og Radka Toneff, bidrar Moe selv med «Forbilde: Moment(s) til eit forord». Dette er en slags montasje, som kan lede tankene til Bjugns utstrakte bruk av bilder som viktige tekstelementer i *Den første avisa på Lofotveggen*; den kan også minne om en tegneserie.



okt. 82: Karin Moe

Hvis vi ser nærmere på de enkelte tegningene, ser vi at «forbildet» blant annet består av referanser til Gertrude Stein. Det er også flere referanser til «vev», noe om gir inntrykk av at intertekstualitet er et sentralt tema i «forbildet». På tegning fire i rad to er det avbildet en oppslått bok hvor det står ABC på den ene siden av permen, og VEV på den andre. Billedteksten er «Innlesing til intervju» (Moe 1983, 7). Dette indikerer at intertekstualitet er et aktuelt tema for det antydede intervjuet. På neste bilde, som kun består av håndskreven tekst, er billedteksten under «GERTRUD STEIN revisited.....». Teksten i bildet er en klar allusjon til Steins dikt «Rose is a rose is a rose is a rose», og den lyder: «Ei bok er eit bilde er ein vev er ei skål er ein ring er ein byste er ein rekvisitt er ei» (7). Det gjentakende mønsteret brytes delvis opp, og selv om Moes tekst er logisk innledningsvis, for en leser med en viss innsikt i tidens litteraturvitenskap, går denne logikken i oppløsning, og det hele slutter med «er ei», som kan bety både «er hunkjønn» og «er ikke». Meningen forblir uklar, og referansen og spillet på denne fremstår som det viktigste. Stein skrev også en bok, som i likhet med hovedteksten i *KYKA*-delen av Moes *KYKA / 1984*, er basert på ABC-boken (jf. artikkel 3). Både denne tegningen og tegningen på bilde fire i rad fire indikerer en interesse for dette formatet hos Moe.

Erkjennelsen av at tekst ikke får mening uten andre tekster, er som kjent utgangspunktet for Julia Kristevas tenkning om intertekstualitet, og når hun skal sette teoretiske begreper på dette, kobler hun sammen Saussures teori om hvordan tegn får mening innenfor en tekststruktur, og Bakhtins heteroglossiateori. I «Le mot, le dialogue et le roman» i *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* fra 1969 skriver Kristeva om Bakhtins dynamisering av strukturalismen og hans ide om «det litterære ordet» som en tekstlig berøringsflate med dialogiske implikasjoner:

What allows a dynamic dimension to structuralism is his conception of the “literary word” as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character), and the contemporary or earlier cultural context (Kristeva 1980, 65, oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez, Kristevas uthevinger).

Ulike skrifter og historiske tider inngår i en dialog, og det vil foregå en utveksling som inkluderer skriver og leser. Slik Kristeva ser det, er historie og samfunn også tekster som skribenten leser for så å gjenskrive dem, og på den måten blir vedkommende også selv deltagende i historien og samfunnet. Intertekstualiteten er for Kristeva en form for interaksjon: «any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language

is read as at least *double*» (66). Slik formuleres Kristevas intertekstualitetsbegrep som nærmest altomfattende.

Flere har påpekt at Kristevas intertekstualitetsbegrep på tross av sin store betydning for hvordan vi tenker om tekst, er vanskelig å operasjonalisere i analyser. En av dem er Gérard Genette, som i *Introduction a l'architexte* stiller seg bak Kristevas definisjon av intertekstualitet (1979, 87), for så i *Palimpsestes. La littérature au second degré* fra 1982 å innskrenke sin definisjon av begrepet til å innbefatte bare sitat, plagiat og allusjon:

For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another. In its most explicit and literal form, it is the traditional practice of *quoting* (with quotation marks, with or without specific references). In another less explicit and canonical form, it is the practice of *plagiarism* [...], which is an undeclared but still literal borrowing. Again, in still less explicit and less literal guise, it is the practice of allusion: that is, an enunciation whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible (Genette 1997, 1–2, oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky).

Slik begrenser Genette fenomenet til det han definerer som poetikkens område, altså de rent tradisjonelt tekstlige forholdene. Dette er i tråd med en utvikling i retning av å snevre inn fokuset mot det tekstlige i større grad enn i *Introduction a l'architexte*, hvor han var mer opptatt av historiske forhold og mye nærmere Kristeva vitenskapsteoretisk sett. I en litterær analyse vil idéen om flere litterære teksters samtidige konkrete tilstedeværelse i en litterær tekst (*une relation de coprésence*) i tråd med Genette, og de ulike formene dette kan ta, ha den fordel at det er noe bestemt å ta utgangspunkt i. Tegnene i teksten får utvidet og endret betydning fordi andre tekster med sine tegn og betydninger bringes inn. Genette fremhever at noe går tapt om man ikke kjenner det referansene peker tilbake på, og dette er i tråd med Kristevas tanke om at språk får mening gjennom annet språk. Deler av meningsspillet i for eksempel en referert scene går tapt dersom den direkte referansen ikke er kjent, men dette betyr ikke at scenen ikke kan ha funksjon og mening i en ny sammenheng.

Genette skriver ikke om hva som skjer når den typen referanser han tar for seg under temaet intertekstualitet, forekommer innad i et verk; han bruker ikke begrepet intratekstuelle referanser, selv om han ser på forhold innad i en tekst når han for eksempel skriver om paratekster. Begrepet intratekstualitet vil imidlertid bli brukt her, med utgangspunkt i hvordan Allison Sharrock forholder seg til det i den teoretiske introduksjonen «Intratextuality: Texts,

Parts, and (W)holes in Theory» til boken *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*.⁶⁷ Hun skriver ikke om intratekstuelle referanser, men hun gir et godt innblikk i intratekstuelle forhold. Slik setter hun intratekstualitet i forbindelse med og opposisjon til intertekstualitet:

What intertextuality offers to the reading of texts together is a more sophisticated, more explicit, and more suggestive critical vocabulary for ways of thinking about and appreciating external textual relationships, and for seeing what difference it makes. This book on intratextuality seeks to make a similar move—not to invent the idea that parts relate, but to put their relationship more firmly on the critical map, and so to offer, by theory and example, a more explicitly self-conscious ‘grammar’ of the contribution of internal textual relationship to reading (Sharrock 2003, 6).

Målet er å undersøke relasjonene innad i en tekst på en mer vitenskapelig måte for å lage en oversikt over hvordan de interne tekstlige forholdene bidrar til lesingen. Selv om utgangspunktet for Sharrocks tankegang er i lesing, og i hvordan meningen oppstår gjennom denne, er de ulike byggesteinene i en tekst også i fokus:

It is the hypothesis of intratextuality that a text’s meaning grows not only out of the readings of its parts as a whole, but also out of readings of the relationships between the parts, and the reading of those parts as parts, and parts as relationship (interactive or rebarbative): all this both formally (e.g. episodes, digression, frame, narrative line etc.) and substantively (e.g. in voice, theme, allusion, topos, etc.)—and teleologically (6–7).

Sammenhengen mellom delene i et verk vil variere veldig, og i en del litteratur, særlig eksperimentell litteratur som Moes, er den ofte ikke lett å få øye på. Men kanskje det er i denne typen litteratur at det gir aller mest mening å studere intratekstuelle referanser. Slike referanser kan gjøre at deler av et verk som tilsynelatende ikke henger sammen, likevel får betydning for hverandre, selv om det ikke er i tekstens kronologi, plotmessige eller tematiske sammenheng, eller gjennom en samlende karakter i tradisjonell forstand at den gjør det, men ved at tekster i ulike deler av verket veves sammen for eksempel gjennom allusjoner eller sitat. Som Sharrock påpeker, handler dessuten intratekstualitet også om hvordan deler i et verk *ikke* henger sammen:

[...] this also is an important element of intratextuality, that sometimes parts *don't* relate to each other in tidy and significant ways, but stick out like sore thumbs. Intratextuality is about how bits need to be read in the light of other bits, but it is also about the bittiness of literature, its uncomfortable squareness-in-round-(w)holeness (7).

⁶⁷ Sharrock skriver at hun først trodde at begrepet intratekstualitet var hennes egen oppfinnelse, men at hun senere har funnet det brukt flere steder, tidligst i sammendraget til en avhandling fra 1977 om Milton (jf. note 8, s. 4). Hun skriver ikke hva forfatteren av avhandlingen heter, men hun nevner flere andre som også har brukt begrepet.

Som Sharrock fremhever her, handler intratekstualitet også om litteraturens oppstykkethet. Hos Moe kan nettopp oppstykketheten ofte se ut til å være et poeng, men noen ganger undergraver hun denne oppstykketheten ved å legge inn små koblinger frem og tilbake i tekstene, som en del av arbeidet med å danne nye strukturer.

5.3.1 En alternativ kanon?

Hvis vi ser på *Kjønnskrift, KYKA / 1984* og *MORDATTER* under ett, spenner de intertekstuelle referansene over et vidt spekter av særlig kvinnelige forfattere fra ulike deler av verden (jf. artikkel 1, 2, 3 og 4). Det er altså ikke en «tradisjonell» kanon Moe forholder seg til, og det er heller ikke en vestlig kvinnelig kanon. Mange av referansene befinner seg i parateksten i form av epigrafer som er sitat fra ulike forfattere; en god del forekommer også gjennom bruk av navn, både i titler og i selve tekstene. Både Andersen (2012), Ryall (1980) og Vold (1981) påpeker referanser til kjente kvinnelige kulturpersonligheter i Moes bøker (jf. kapittel 2 i kappen), selv om ingen av dem bruker begrepet intertekstuelle referanser direkte om disse, det gjør derimot Moi i sin anmeldelse av *Fyk* (1993).

I sine anmeldelser av *Kjønnskrift* nevner både Ryall og Vold spesielt forfatteren Zelda Fitzgerald, som epigrafene til både «føreskriftet» og til alle de tre delene i *Kjønnskrift* er hentet fra i form av sitater. Hun var gift med F. Scott Fitzgerald, og Ryall mener at dette forfatterekteskapet kan stå som et symbol både på «kvinnens avmektige forhold til patriarkalske litterære institusjoner og på deres kamp for å *skrive*, og for å *få lov til* å presentere sin egen versjon av virkeligheten» (63, Ryalls uthevinger). Hos Moe er det Zelda som får komme til orde. Ryall peker også på en mindre tydelig referanse, som kan peke mot Virginia Woolf, i teksten «^bordtid» i *Kjønnskrift* (Ryall 1980, 64). Her er det en estetisk og grotesk beskrivelse av et festmåltid (Moe 1980, 21–22) som minner om Woolfs fremstilling i en sentral måltidsscene i *To the Lighthouse*, hvor vertinnens sosiale rolle kommer i konflikt med hennes indre fortvilelse og bitterhet over kvinnerollen. I *Kjønnskrift* er det i tillegg referanser til den libanesiske poeten Nadira Sururi, Sylvia Plath, Ibsens Nora, Marilyn Monroe, Liza Minelli, Jenny Marx (som kan sies å ha stått i en ganske lignende relasjon til sin mann Karl Marx profesjonelt sett som Zelda Fitzgerald gjorde til sin mann), og Gertrude Stein. De fra Monroe og utover er en del av figurdiktet «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» sammen med kjente mannlige forfattere og filosofer. Her er plasseringen i figuren av avgjørende betydning for posisjonen de får i teksten (jf. artikkel 1 og 2). De aller fleste av de intertekstuelle referansene i *Kjønnskrift* er med på å understreke at det foregår en kamp om skriften og mot de tradisjonelle strukturene.

Andersen nevner spesielt epigrafene (som han kaller vignetter, jf. s. 596) fra den sørafrikanske forfatteren Bessie Heads *Maru* (1971) i *KYKA / 1984*. Poenget hans er at Moe driver en undergraving av de mannlige strukturens dominans på linje med de kolonisertes undergraving av de koloniserende strukturene, hos en forfatter som Head (jf. kapittel 2.2 i kappen). Når det gjelder *KYKA / 1984*, er det også flere intertekstuelle referanser i paratekstene. Selve dobbeltbokformatet og omslaget alluderer til kommersiell litteratur, riktig nok med flere tvister som undergraver referansen (jf. artikkel 3). Tittelen *1984* er også en åpenbar referanse, til George Orwells kjente roman ved samme navn. Også i dette tilfellet undergraves sammenhengen gjennom utformingen av tekstene, som nærmest er lyriske fragmenter, men referansen til Orwell medfører også meningsutvidelser (jf. artikkel 3). I denne boken bidrar de intertekstuelle referansene til at verket og delvis også språket i tradisjonell forstand går i oppløsning, samtidig som en ny kritisk form etableres. Også her knyttes formen til kampen om språket. Den nye stemmen, jenta Kyka, uttrykker seg i den dialogiske *KYKA*, og den undertrykte mannen Niklas, som kjemper for å komme til orde, uttrykker seg i den fragmenterte *1984*. Dette kan også knyttes til epigrafene fra *Maru* først i hver av delene (jf. artikkel 3).

I *MORDATTER* er et sitat fra den brasilianske forfatteren Lydia Fagundas Telles *As Meninas* (1972) en viktig intertekstuell referanse som ved første øyekast er ganske godt gjemt. Sitatet står på en egen side, men denne siden er plassert nesten helt bakerst i boken, rett før innholdsfortegnelsen. Hvis man kjenner den engelske oversettelsen av Telles' roman, ser man også at omslaget på *MORDATTER* alluderer til denne (jf. artikkel 4). Denne referansen bidrar blant annet til det videre arbeidet med oppbygningen av Moes feministiske internasjonale kvinnekanon. Det er interessant at referansen er såpass lite umiddelbart tilgjengelig, og dette underbygger den generelle tendensen til at Moe er mer subtil i sin feminisme i *MORDATTER* enn i tidligere verk. Den subtile feminisismen underbygges av den kritiske referansen til Freud og hans teori om ødipuskomplekset i «VILLE (IKKJE) VERA DATTER» (jf. artikkel 4); navnet hans nevnes også i flere andre tekster i samlingen, blant annet sammen med Marx.

En svært sannsynlig intertekst som peker i en noe annen retning, og som snarere bidrar til å skrive *MORDATTER* inn i og opp imot den norske samtidslitteraturen, er Jan Erik Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968). Boken er dedisert til hans mor. Tittlene på samlingene kombinert med fokuset på byen hos begge gir en påfallende sammenheng (jf. artikkel 4). Vold er kjent som den fremste eksponenten for konkret poesi i Norge, særlig for *Mor Godhjerta*, men også i enkelte dikt i denne samlingen, som i «Lena – Botvinds blues (tematisk)», som både utgir seg for å være, og bokstavelig talt er utformet som, et smalt dikt (Vold, 1968, 55–58). Moe alluderer til, eller tar i bruk, konkret poesi flere steder i *MORDATTER* og i

«Materialienasjon i bokstaveleg forstand» fra *Kjønnskrift* (jf. artikkel 1 og kapittel 5.1.2 i kappen). I og med forsterkningen av relasjonen til Vold i *MORDATTER* skriver Moe Volds verk inn i sitt på en måte som binder ham til hennes revisjon av surrealismen, og dermed til en avantgardekontekst. Hun forsterker Vold som avantgardistisk dikter. Dette kan ses opp mot Perloffs tanker om retrogarde (som jo også Moe senere har kalt sine egne tekster) og Fosters tanker om den andre neoavantgarden, som noe som både kritisk vurderer og revitaliserer både den historiske avantgarden og den første neoavantgarden. Uten at jeg her kan gå inn på noen analyse av *Mor Godhjerta*, vil jeg antyde at *MORDATTER* kan stå i en delvis kritisk relasjon til Vold (vel og merke ikke kun til *Mor Godhjerta*), gjennom blant annet fremstillingen av morsrelasjonen og bruken av de visuelle referansene til konkretisme, som hos Moe er med på å understreke den konkrete virkeligheten for kvinner. Dette er aspekter som Vold imidlertid også selv senere viser en bevissthet om når han skriver om Ellen Einan og hennes relasjon til surrealismen (jf. kapittel 3.1 i kappen).

Vold har vært regnet som en av Norges fremste modernister, men i de siste drøyt ti årene har han fått mer spesifikk oppmerksomhet som avantgardist. Dette er tydelig i *Norsk avantgarde* (2011), hvor en egen del av boken, som strekker seg fra side 507 til 598 er viet Vold. Her det Volds konkretisme som står aller mest sentralt. Bendik Wold slår også et slag for Vold som avantgardist i sitt bidrag til *Varmestafetten. 15 essays om Jan Erik Vold* (2009), som han også er redaktør for. Han leser Vold som konseptualist i *kykelipi* (1969), og nærmest som en avantgardist i bürgerisk forstand. Han vil lese Vold *ut av* modernismen og skriver for eksempel at Vold synliggjør modernismekonstruksjonens iboende konservatisme, og at det heller er snakk om «gladavantgardisme» enn «gladmodernisme» hos Vold (Wold 2009, 123). Han antyder også at flere av Volds verk burde vært nylest i lys av dette, og avslutningsvis skriver han:

Arbeidet med å lese Jan Erik Vold *ut av* modernismen er bare så vidt påbegynt. For den som vil være med på moroa, gjelder samme enkle regel som i *kykelipis* eget «Lekedikt» - man må huske å «få på (s)eg / støvla først». Forfatterskapet ligger der, like utenfor dørstokken, rede til å bli gjenoppdaget i sin brede mangfoldighet (125).

Moes referanser til Vold og hennes bruk av konkretismen kan altså være et godt eksempel på neoavantgardistisk praksis som tilfører en tidligere manifestasjon noe nytt, og er med på å bekrefte tidligere avantgarde *som* avantgarde.

Påkoblingen til en eksperimentell kontekst forsterkes i Moes verk gjennom stadige referanser til Gertrude Stein. Disse finner vi både i «forbildet» til *Kvinne og kunstnar*, som vi så på innledningsvis i kapittel 5.3, i *Kjønnskrift*, hvor Moe skriver både rosemotiv og Steins

navn inn i «Materialienasjon» (jf. artikkel 1 og 2), antagelig i *KYKA*, hvor det ser ut til at Moe refererer til Steins appropriering av ABC-boken i *To Do. A Book of Alphabets and Birthdays* (1957) (jf. artikkel 3), og i *MORDATTER*, hvor Steins navn skilles ut på siste linje i «VILLE (IKKJE) VERA DATTER», og hvor bruken av den repetitive stilen er påfallende (jf. artikkel 4). I *MORDATTER* er det også flere sannsynlige allusjoner til rosemotivene, på side 8, 17 og 27, og Steins teoretiske konsept «beginning again and again» (jf. kapittel 5.1.2 i kappen) kan se ut til å være strukturerende for titlene på tekstene i den første delen av samlingen, hvor alle tekstenes titler er variasjoner over den gjentakende linjen «VILLE IKKJE VERA DATTER». Alle referansene til Stein er også med på å sy sammen de ulike verkene og eksperimentene til Moe og gjøre grensene mellom dem uklare, noe som leder oss videre til interne referanser i forfatterskapet.

5.3.2 Inter- og intratekstuelle referanser til egne verk

MORDATTER er et godt utgangspunkt for å undersøke både inter- og intratekstuelle referanser i Moes eget forfatterskap. Særlig *KYKA*-delen av dobbeltromanen *KYKA / 1984* har en påfallende sterk tilstedeværelse i *MORDATTER* (s. 7–24). Berg (1992) observerer at mord/atter-motivet i *MORDATTER* kan leses i fortsettelse av *KYKA*, hvor et mordmysterium er under etterforskning i margteksten, og hvor den unge jenta Kyka er den sentrale karakteren (jf. artikkel 3). Berg hevder at den myrdede i *MORDATTER* kan være en eller flere av karakterene som dukker opp i *KYKA*: Det kan være både faren (Berg 1992, 88–89) og moren (90) til hovedpersonen. Bergs refleksjon løper inn i en diskusjon av det symbolske versus det semiotiske; det mannlige versus det kvinnelige.

Mer spesifikt er det primært i den første delen av *MORDATTER* at *KYKA* er fremtredende, som Idsø er inne på i sin anmeldelse av *MORDATTER*. For henne er jenta den sentrale referansen når hun skriver at vi får følelsen av å møte igjen den samme jentungen, som sliter med de samme morsbindingene (Idsø 1985, 49, jf. også kapittel 2.3 i kappen). Det er imidlertid også en rekke andre referanser: I «(VILLE) IKKJE VERA (DATTER)» på side 13 dukker overgriperen «Mostemannen» fra *KYKA* og hans fraskilte kone «Mosto» opp. Først i åpningslinjene: «Mosto sa ho var ekspert på russiske / skøyteleparar: [...]». Senere mot slutten av teksten: «No vil eg pikadø ikkje vera skilt med / Mostemannen lenger» (13). Her kommenteres karakterenes status fra et tidligere verk, samtidig som universet fra *KYKA* besøkes på nytt, og verkene tar plass i samme diskursive rom. På neste side kommer Mosto igjen inn, denne gangen i en ny tekst «VILLE IKKJE VERA DATTER», hvor vi også får et

godt eksempel på Moes halvabsurde ordspillhumor: «Den som har øyrer får sjå, sa Mosto, men / ho hadde ikkje treft tremeningen. [...]» (14).

Den aller mest interessante teksten i *MORDATTER* i forbindelse med *KYKA / 1984* er imidlertid en av de siste i denne første delen, med tittelen «(VILLE)». Den begynner med ordet ROMM og kolon, og den er nettopp en beskrivelse av et rom.⁶⁸ I dette rommet siver lyset inn:

[...] Siv forbi, maler
sin farge som ein katt over alle andre fargar, kveiler seg
totalt over puter som før var gule og gardiner som var
middelhavsblå og søkk med små knepp ned i det
persiske teppe spytta av ein stor rosa munn,
mønsteret eit loddent relieff. Det rosa innsiget, i flak,
stenkar støvet på den oppslåtte boka, dyppar
teksten, lakkar gullinitialane utan at skrifta skyllest ut [...] (22–23).

Det er *KYKA / 1984* som ligger oppslått i rommet, med sine iøynefallende gullinitialer og de sterkt rosafargede bena, som kan se ut til å være farget av dette rosa lyset (jf. illustrasjon i artikkel 3). *KYKA / 1984* monteres dermed bokstavelig talt inn i *MORDATTER*. I den påfølgende teksten, som er den nest siste i denne delen av *MORDATTER*, «IKKJE VERA», blir det så igjen referert til omslaget til *KYKA / 1984*. Her står det: «Å elska med sko på, ein sko, er eksemplarisk. Det kan vera ein grønn sko [...]» (24). Den avbildede figuren på *KYKA / 1984* har nettopp en grønn sko på. Tilbake i strofe 3 i (VILLE) IKKJE VERA (DATTER) står det: «Har du ein grøn sko og ein / gul sko, har du ingen annan / grunn til å le» (13). Den gule skoen kommer ikke fra *KYKA / 1984*, så den er et brudd med referansen, samtidig som sammenhengen understrekes gjennom at den grønne skoen nevnes to steder. Det er en påfallende visualitet i disse referansene, som kan minne om måten Moe beskriver Bjugns omslag til *Den første avisa på Lofotveggen*, i sin «patafysiske melding» (Moe 1986, 15). Der siver motivet ut i rommet hos bokhandleren og manifesterer seg.

Når vi så vender blikket mot de interne forholdene i *MORDATTER*, er det flere som har påpekt manglende indre sammenheng i samlingen (jf. kapittel 2.3 i kappen og artikkel 4). Men det finnes rikelig med intratekstuelle referanser, og disse lager tilknytningspunkter mellom ulike deler og enkelttekster. Teksten «IKKJE?» i del to er en referanse tilbake til første del av samlingen både språklig, siden tittelen er ett av ordene fra de gjentakende titlene, og visuelt, gjennom at det er et figurdikt. Teksten er bokstavelig talt en K, og den handler om kjønn (og et annet ord på k knyttet til kjønn). Wenche Larsen (2011) velger seg dessuten denne teksten

⁶⁸ At Moe innleder med ordet Romm, kan være nok en referanser Jan Erik Vold og «Rom og speil» fra debutsamlingen *mellom speil og speil* (1965), hvor Vold er på sitt mest konkretistiske.

som eksempel på surrealisme hos Moe (jf. kapittel 2 i kappen og artikkel 4), og sett i bokens sammenheng bidrar den til å peke tilbake på og forsterke surrealismeperspektivet og kjønns tematikken i første del av *MORDATTER*. Teksten «PALIMPSEST» i del sju refererer også formmessig til del en. Temaet er å få en datter, og i denne teksten er det viet mye plass til Karin Moes mor Jorunn Eggereide Moe og hennes fortelling om bestemor Anna. Også tittelen «My mother never thought me how to succeed» på en tekst i del fire (Moe 1985, 49–50) kan være en referanse tilbake til del en av samlingen (jf. tematikken i «(VILLE IKKJE) VERA DATTER», se artikkel 4).

Senere referanser til «Freud» (flere steder, både i del to og fire) og «den døande psykoanalytikaren» (del to, Moe, 1985, 27) bidrar til å minne om oppgjøret med Freud og ødipuskomplekset i åpningsteksten «VILLE (IKKJE) VERA DATTER». Også bytematikken i samlingen er lagt frem mye på samme måte, ved at noen deler har by med i tittelen og noen deler har by i tittelen på tekster uten at det er med i tittelen på delen. Noen av tekstene handler om byen, andre gjør det ikke.

I det hele tatt er det en stor mengde med intratekstuelle forbindelser man kunne ta tak i, og leseren (som jo er Sharrocks fokus) vil kunne ende opp med et stort og komplekst, men likevel på mange måter sammenhengende, bilde av hva som foregår i samlingen. Samtidig fungerer delene for seg og delvis sammen med hverandre, selv om de er delvis sprikende når man først gir seg i kast med dem. Teksten fungerer på flere nivå, men en intratekstuell bevissthet kan føre til en leseopplevelse som gir mye og krever mye (jf. også *KYKA / 1984* og Moes kritikk av populærlitteraturen, som er et tema i artikkel 3). Kombinasjonen av intertekstuelle referanser til egne verk og intratekstualitet er en ekstra kompliserende faktor, samtidig som den kan skape et mer utfyllende bilde av forfatterens univers. Hvis vi tar en liten ekskurs tilbake til *KYKA / 1984*, vil denne boken også komplisere forholdet mellom inter- og intratekstualitet. Er *KYKA / 1984* ett eller to verk? Vil referansene frem og tilbake mellom de to delene av boken som begynner i hver sin ende, være intertekstuelle eller intratekstuelle? Gjennom denne boken utfordrer Moe grensene mellom verkene i sitt eget forfatterskap, noe hun fortsetter med, på en noe annen måte i *MORDATTER*.

Det er ingen tvil om at den metafiktive dimensjonen står sterkt hos Moe, og at den store mengden synlige og sterkt antydende inter- og intratekstuelle referanser bidrar til å sette fokus på teksten som tekst produsert av og om tekst. Relasjonen mellom tekster settes også fokus på og forvanskes, blant annet gjennom dette. Patricia Waugh (1984) nevner «intertextual overkill» som et av kjennetegnene for metafiksjon, og dette illustrerer Moes verker godt. Når dette fenomenet forekommer, blir det eksplisitt at tekst produserer mer tekst, og språklige koder

brytes ned i ytterligere språklige koder (Waugh 1984, 145). Samtidig finnes det hos Moe subjekter som formidler sterke erfaringer av hva det vil si å være menneske i verkene, til dels på en veldig sanselig måte, og disse bidrar til å trekke verkene ut av den rent dekonstruktive sfæren og over i den rekonstruktive.

5.4 Kvinnelig væren i verden – det fenomenologiske perspektivet

I sitt essay om norsk surrealisme (1992) understreker Moe Sissel Solbjørg Bjugns sterke interesse for fenomenologi. Bjugn viser utilsørt til fenomenologien i flere tekster i *Den første avisa på Lofotveggen*, blant annet gjennom intertekstuelle referanser. Fenomenologiens perspektiv dreies til å handle om en spesifikt kvinnelig væren i verden, og dette er et tema som også er helt sentralt hos Moe, og dessuten viktig i grunnlaget for den feministiske teorien. Siste del av kapittelet om teori- og perspektiver vil dermed peke noe ut fra fokuset på det transtekstuelle, selv om Bjugns intertekstuelle referanser til Maurice Merleau-Ponty er det sentrale utgangspunktet.

I en montasje i *Den første avisa på Lofotveggen* går Bjugn direkte i dialog med Merleau-Ponty og et utdrag fra *L'œil et l'esprit* (1960). Merleau-Ponty kommer til orde først, men Bjugn får siste ord, slik at dialogen kanaliseres inn på en kvinnelig væren i verden. Både Merleau-Pontys og Bjugns bidrag utgjør godt synlige tråder i tekstveven. I *L'œil et l'esprit* undersøker Merleau-Ponty maleriets betydning for filosofien. Hans utgangspunkt er en tanke om at maleren ser tilværelsen slik den er (i sin opprinnelse), mens filosofen i neste omgang kan beskrive denne tilværelsen. Denne koblingen mellom maleren og filosofen kommer til uttrykk i tittelen på Laurits Lauritsens danske oversettelse *Maleren og filosofen* (1970). Den danske filosofen og teologen Peter Kemp skriver i sin introduksjon til oversettelsen at:

[Maleren] ser verden ganske umiddelbart, helt uten tanke på, hvordan han nu kan udnytte den og hvad han kan bruge den til. Det er det, filosofen kan lære af ham. Maleriet åbenbarer menneskets vilkår og situation; det giver stof til en beskrivelse af vores egentlige virkelighed, dvs. til en filosofisk udarbejdelse af en *fænomenologi* (Kemp i Merleau-Ponty 1970, 6).

Det at verden slik maleren ser den, er det opprinnelige, innebærer at det er snakk om en fenomenologi på estetisk grunnlag når det kommer til denne teksten av Merleau-Ponty, noe Kemp også påpeker. Det er ikke snakk om å undersøke det enkelte bildet, men om å forstå samspillet mellom mennesket og omgivelsene, og det er snakk om en umiddelbar, ikke-empirisk forståelse uttrykt av maleren.

Bjugns montasje har tittelen «Maurice Merleau-Ponty/Sissel Bjugn: Montasje med bryst», og første del av teksten går slik:

Hvis nu vore øjne var skabt på en sådan måde
at ikke én eneste del af vort legeme
faldt inden for vort synsfelt
eller hvis en eller annen ond plan
forhindrede os
i at røre ved vort eget legeme
selv om vi havde vor frihed
til at røre ved alle andre ting
eller hvis ganske enkelt
vi hadde øjne på hver side af hovedet
uden fælles synsfelt
som vi finner det hos visse dyrearter
så ville dette legeme
der ikke kunne reflektere over seg selv
ikke kunne føle sig selv.

Dette næsten ur-menneskelige legeme
som ikke ville være helt og fuldt af kød og blod
ville heller ikke være noget menneskelegeme
og der ville ikke være noget menneskeligt

På den andre side
er det menneskelige heller ikke skabt
som resultat af vor leddeling
eller som følge av vore øjnes placering
og da endnu mindre af
at der findes spejle
som dog er de eneste midler
hvorved hele vort legeme
kan gøres synligt
for os selv (Bjugn 1978, 60).

Under skriver hun: «Bidraget hans Merleau-Ponty til denne montasjen er frå ‘Maleren og filosoffen’ side 19 i den danske omsettinga av ‘L’oeil et l’esprit’». Så i likhet med i «Trond Berg Eriksen/Sissel Bjugn: Montasje utan grøn ert» er kilden for det Bjugn monterer inn i tillegg til sitt eget bidrag, gjort nøye rede for.

Det som kommer tydeligst til uttrykk i Bjugns utdrag, er Merleau-Pontys fokus på en forståelse av menneskets legeme, noe som var et sentralt tema helt fra tidlig i hans karriere. Det menneskelige legeme eksisterer i fellesskap med tingene rundt, og mennesket oppfatter helheter før det oppfatter enkeltgjenstander. Slik han ser det, hører alle sanser sammen fra begynnelsen: en sans oppfatning kommer ikke i stand gjennom en sammenføring av ulike inntrykk suksessivt; oppfattelsen er syntetisk. Verden er rett og slett der hvor sansingen foregår. Kemp skriver:

Forholdet er, at det ikke er min tanke, der bevirker min oplevelse af verden, men *mit legeme*. Takket være legemet er der et forhold til verden, der er langt «ældre» end tankens beskæftigelse med tingene. Sanseropfattelsen går forud for tænkningen. Hvad er det da for et legeme, der således er i centrum af tingene? Det er ikke menneskets *objektive* legeme, som videnskaben tager sig af at kortlægge. Dette er kun en abstraktion, dvs. noget vi med tanken har udskilt af helheden; det er kun legemet i sin egenskab af genstand for en forsker, altså ikke andet end et simpelt undersøgelsesobjekt. Derimod er det legeme, i kraft af hvilket jeg lever og som jeg oplever som *mit* legeme, den uopfattede grænse i randen af alle mine oplevelser, *nulpunktet* for enhver sansning. Det er i egenskab af legeme, at jeg eksisterer i verden, og det skyldes dette legeme at der i det hele taget er nogen til at se og sige *der er* noget *il y a* quelque chose. Legemet i denne forstand er en slags bærer af tilværelsen (10, Kemps uthevinger).

Det som skildres her, er kort sagt erfaringens nullpunkt. Det legemlige og åndelige går ut på ett, og tingene uttrykker seg så å si *gjennom* maleren.

Hele teksten som er gjengitt over fra Bjugn, er hentet fra Merleau-Ponty, men Bjugn har endret oppsettet ved å dele den inn i strofer og verselinjer. Dermed har hun transformert de filosofiske betraktningene til poesi som kan leses strofe for strofe, og dermed også som meningsbrokker. De fysiske og kroppslige aspektene ved, og forutsetningene for, væren og derværen er sentrale i utdraget. Dette er fra kapittel 2 i boken hvor Merleau-Ponty tar for seg det handlende og nåtidige legemet som et nettverk av syn og bevegelse (Merleau-Ponty 1970, 17–28). Han tar utgangspunkt i en uttalelse fra Paul Valéry om at maleren legger kroppen i arbeidet (en ånd kan ikke male) (17).

Den første strofen (slik teksten er oppdelt hos Bjugn) starter en refleksjon over hva som ville skje dersom vi var avskåret fra vårt eget legeme, gjennom at vi hverken kunne se på det eller ta på det, selv om vi var i stand til å røre ved andre ting rundt oss. Den postulerer også muligheten for at vi hadde hatt øynene plassert på hver sin side av hodet, slik at vi ikke hadde et samlet synsfelt. Til slutt i strofen formuleres en påstand om at et slikt legeme som ikke hadde kunnet reflektere over seg selv, heller ikke hadde kunne føle seg selv. Den andre strofen slår fast at dette legemet ikke ville være noe menneskelig legeme. I siste strofe kommer en vending i det at det konstateres at *det menneskelige* heller ikke er skapt som følge av evolusjonen eller av at det finnes speil som har gitt oss disse mulighetene til å erfare oss selv. Så på sett og vis ender «diktet» med et spørsmål om hvor den menneskelige væren, eller det Heidegger (1927) vil kalle derværen, kommer fra. Passasjen Bjugn har plukket ut, er helt sentral når temaet er fenomenologi.

Montasjen fortsetter som andre del av tittelen tilsier, med en tekst av Bjugn selv og en tegning av bryst. Diktet har også fått en egen tittel, «Til Eirin», som kanskje markerer den som det implisitte jeget snakker til.

Til Eirin

Kor ofte du ser nedetter deg sjølv no
like flatt ter det seg

Neste gong du langar meg tørrfisk
er du annleis i kroppen
og ser du etter i spegelen då
flat er du ikkje

Når du blir med i loddeseongen
fyller det kanskje
handa di
brystet

Bror din må slåst med deg
for å få komme borti



Det mest iøynefallende her er kvinnebrystene. Illustrasjonen er vinklet slik at leseren ser nedover en kvinnekropp, øyensynlig fra kvinnens egen synsvinkel. Er det et alternativt erfaringens nullpunkt vi er ved her, den konkrete kvinneerfaringen? Vi ser også antydningen til en arm som holdes oppe; er det en kvinne som leser? Strofene er en form for svar på den teksten som klippet fra Merleau-Ponty. Det er snakk om både å se nedover seg selv (strofe 1),

å se seg i speilet (strofe 2) og å ta på sin egen kropp (strofe 3). Det fenomenologiske knyttes direkte til det kvinnelige, både gjennom illustrasjonen og gjennom diktet til Bjugn, som antyder en utvikling fra jente til kvinne hos du-et som det implisitte jeget henvender seg til, altså en ny erfaring og en ny væren. Det er en kvinnelig derværen som beskrives. Montasjen tar form som en lesereaksjon. Slik lesingen fremstilles her, hvis vi tenker at kvinnen som ligger og leser, leser Merleau-Ponty, kan den også være en lesning av hans tekst om fenomenologi ut fra et kroppslig kvinneperspektiv

Hadle Oftedal Andersen knytter den fenomenologiske tilnærmingen sammen med ideen om den feminine skriften, en idé som Moe altså eksplisitt utforsker og kommenterer, særlig i *Kjønnskrift* (jf. artikkel 1 og 2).⁶⁹ Andersen skriver om de franske feministene:

Tekstane handlar om ei kvinneleg være i verda, og uttrykker seg i eit språk som ofte bare er forståeleg nett som synleggjering av radikalt andre måtar å nytta språket på enn den tilvande. Enigmatiske ordstraumar, filosofiske refleksjonar som går over i eit slags ikkje-referensielt biletspråk, i den horisontale aksen, det vil seia innanfor teksten sjølv, for nett der å gjera synleg at dei har ein annan referanse enn ein nokon gong har sett før, nemleg den kvinnelege kroppen (Andersen 2011, 191–192).

Dette er en beskrivelse som passer godt også til Moes «Materialisasjon i bokstaveleg forstand» fra *Kjønnskrift*, som kan leses som et språklig bilde og en konkret fremstilling av det kvinnelige rommet, altså vaginaen, som omslutter det mannlige, representert ved penis eller pennen (jf. artikkel 1 og 2). Den verbale betydningen kan vanskelig gjøres rede for på en sammenhengende måte, men med den visuelle fremstillingen som utgangspunkt åpner diktet seg i hvert fall delvis opp for leseren (jf. artikkel 1 og 2). Andersen mener at kraften kommer inn igjen for fullt i litteraturteorien i og med de franske feministenes fokus på kroppen:

På dette tidspunktet, idet den tidlige poststrukturalismen har identifisert korleis strukturalismen fjernar krafta, det dionysiske, *force*, som Derrida kallar det, opnar vegen seg for ei ny retning innanfor strukturalismen. Ein kan tilføra strukturalismen *force*, slik dei franske feministane gjer det. Og enda opp med ein kroppslig filosofi, forstått som eit kvinnekroppslig språk, ein kvinnekroppslig strukturalisme (Andersen 2011, 192).

⁶⁹ Andersen argumenterer for at Eldrid Lunden (f. 1940) og Cecilie Løveid på 1970-tallet skrev *écriture féminine* så å si *avant la lettre*, det vil si at dette foregår før Irigarays og Cixous' tanker om den feminine skriften er allment kjent i Norge. Irigarays *Speculum. De l'autre femme* kom i 1974 og Cixous' «Le rire de la Meduse» kom i 1975. Det er vanskelig å påvise at Lunden og Løveid ikke kjente arbeidene til de franske feministene, men det er heller ikke et stort poeng; det sentrale er at for eksempel *Mammy, blue* kan eksemplifisere denne typen skrift. Løveid er en av dem Moe regner med blant de norske surrealistene (Moe 1992, 8).

Moe arbeider videre med den kvinnelige skriften i *Kjønnskrift*, hun prøver ikke å gjenskape akkurat det Cixous etterspør i «Medusas latter»; hun tar det snarere opp til diskusjon (jf. artikkel 2). Men at det er en kroppslig filosofi og et kvinnekroppslig språk i spill, er sikkert.

Det er i «Eldrid Lunden og ei kvinneleg være i verda. *Mammy, blue*, fransk feminisme og fenomenologi» i *Norsk avantgarde* (2011) at Andersen er inne på disse tankene, og flere av perspektivene han kommer inn på, kan spore til viktige innsikter også når det gjelder Moes forfatterskap og hennes forhold til den feminine skriften. *Mammy, blue* (1977) var tredje bok i det som ofte omtales som Lundens trilogi fra 1970-årene, sammen med *Inneringa* (1975) og *hard, mjuk* (1976). Slik går de fire første diktene/strofene i *Mammy, blue* som han skriver om:

Eg går sakte blått
land med mild luft over
hendene, regnet opnar og
lukkar seg stille

Eit kvitt teikn, den
Tagale
rørsla i ei lys
kåpe som snudde og
gjekk sakte innover stranda

Eit kvitt teikn, dagen
blikket, nei
det var visst ingen
ting, det
gjekk så fort
over.

Eg er Anna, og er tjuåtte
år, eg er synleg
mot entredøra kvar morgon, ei open
rørsl e i lufta» (Lunden 1977, 7–10).⁷⁰

Andersen kobler en bevegelse han mener å finne i samlingen, opp mot Heideggers filosofi. Han skriver om disse strofene:

Frå mitt utgangspunkt i den franske feminismen kunne eg nok godt tenka meg å lesa «regnet» som sekret og «opnar og / lukkar seg» som ein vaginal lukkemuskel. Men det er kanskje å dra det litt langt. I staden vil eg nøya meg med ei konstatering av ein ekspressivitet som er knyt til ei nedbygging av skiljet mellom subjekt og objekt, mellom mennesket og verda ikring. Som to hender grip mennesket etter verda og verda etter mennesket. Denne koplinga kan ein knyta til Heideggers insistering på at ei være ikkje kan studerast utan samband med verda, at det må ei plassering til for at «sein» skal bli til «Dasein» (der-væren). Og meina at det, gjennom den franske feminismen som perspektiv, blir råd å oppfatta koplinga mellom subjektet og verda

⁷⁰ På grunn av den eksperimentelle formen er det vanskelig å si om dette er strofer eller enkeltdikt. De står på hver sin side, men de henger sammen innholdsmessig. Sammenhengen forsetter også videre utover i boken.

ikring i denne boka som uttrykk for ein *kvinneleg* måte å vera i verda på. Fenomenologiens insistering på væra som noko spatialt blir så å seia redistribuert, som ein påstand om at den kvinnelege væra er spatial (Andersen 2011, 186, Andersens utheving).

Andersen argumenterer for at Lundens bok i begynnelsen likevel påkaller et allment fenomenologisk perspektiv, hvor jegets væren i verden fremstår som den fenomenologiske innsikten om det å være i verden, selv om den altså her er markert kvinnelig. Det mer spesifikt kvinnelige ved væren i verden innsirkles så videre utover i samlingen ved at fokuset på den kvinnelige kroppen og dens romlighet fremheves. Det skjer ved at jeget beveger seg tilbake inn i morens kropp. Det at kvinnens kropp er et sted hvor noen kan være, knytter den spesifikt til det romlige aspektet ved tilværelsen og væren i verden (Andersen 2011, 187). Eksemplene han har valgt for å illustrere dette, er hentet fra andre del av samlingen. De står ikke rett etter hverandre.

Sklir nedover, sklir
tilbake til mors
liv, bak forkleet noe
som slit og gøymer seg, slit
i det håplautst falma stoffet (Lunden 1977, 39).

Sklir tilbake, sklir
nedover i mors
liv, det slimete
regnet i tankane
kjensla av kløe
i vatnet (51).

Åpningsteksten i *MORDATTER*, «VILLE (IKKJE) VERA DATTER» kan knyttes direkte til det dette perspektivet, siden jenta snakker med faren om at hun har vært inni morens kropp, og siden hele formen på dialogen kan leses konkret som brystet og magen på en gravid kvinnekropp (Moe 1985, 7–8 og artikkel 4).

Heidegger er altså den sentrale referansen for Andersen når han skriver om fenomenologien, og da særlig det store verket *Sein und Zeit* (1927). Heidegger dreier her filosofien i retning av det konkrete, faktisk opplevde livet. Slik vil han vise filosofiens grunnlag i menneskelig erfaring, som ikke egentlig kommer til uttrykk i filosofien, men som blir dekket til. Filosof Lars Holm-Hansen gjør rede for fenomenologi på følgende måte i innledningen til sin norske oversettelse av *Sein und Zeit*:

Fenomenologi er en metode for å få fenomenene til å vise seg ved seg selv slik de fremtrer i vår bevissthet ved at vi sjalter ut ubegrunnede oppfatninger om dem. Fenomenene viser seg ikke for bevisstheten som ytre gjenstander; bevisstheten er selv allerede rettet mot objektene. Å

analysere bevisstheten innebærer dermed å analysere hvordan ethvert mulig objekt [...] overhodet kan komme til syne. Heidegger viser i sine fenomenologiske analyser hvordan *verden* ikke er totaliteten av det som eksisterer, men en forståelseshorisont eller livsverden som ligger til grunn for hvordan de enkelte tingene fremtrer for oss. Verden er ikke noe mennesket er seg bevisst; verden er det mennesket lever i på en total og oppslukende måte gjennom å erfare seg selv og verden i ett (Holm-Hansen i Heidegger 2007, 15).⁷¹

Essensen her er at verden ikke er en objektiv størrelse eller totalitet, men en forståelseshorisont eller livsverden som ligger til grunn for hvordan alt fremtrer for oss. Verden er ikke noe vi i utgangspunktet er bevisst på, men noe vi hele tiden erfarer samtidig som vi erfarer oss selv. For Heidegger må et nytt språk for den filosofien som er opptatt av væren formuleres med bakgrunn i disse faktiske livserfaringene. Han skriver følgende i §7:

Med spørsmålet om værens mening befinner vi oss ved filosofiens mest fundamentale spørsmål overhodet. Vi skal behandle dette spørsmålet *fenomenologisk*. Dermed forplikter vi oss verken overfor et «standpunkt» eller en «retning», ettersom fenomenologi ikke er noen av delene og aldri kan bli det, så lenge den forstår seg selv. Uttrykket «fenomenologi» innebærer primært et *metodebegrep*. Dette uttrykket karakteriserer ikke «hva» den filosofiske forskningens gjenstander saklig sett er, men derimot «*hvordan*» de er. [...] Begrepet «fenomenologi» uttrykker en maksime som også kan formuleres slik: «Til sakene selv!» (Heidegger 2007, 55–56, oversatt av Lars Holm-Hansen)

Heidegger vil ikke forklare hva væren er, men *hvordan* væren er. Undersøkelsesobjektet blir hvordan væren fungerer ut fra visse forutsetninger.

Derværen (Dasein) er et sentralt begrep for Heidegger, og det betyr i utgangspunktet eksistens eller tilværelse. Men Heidegger tolker det bokstavelig som derværen, altså å være der, og slik kan han også erstatte betegnelsen menneske med derværen, siden det å være menneske er helt betinget av derværen. Heidegger skriver i §12:

Derværen er et værende som i sin væren forholder seg forstående til denne væren. Dermed er eksistensens formale mening indikert. Derværen eksisterer. Derværen er videre et værende som jeg i hvert enkelt tilfelle selv er. I-hvert-enkelt-tilfelle-minheten tilhører den eksisterende derværen som egentlighetens og uegentlighetens mulighetsbetingelse. Derværen eksisterer i hvert enkelt av disse modiene, eller i deres modale indifferens (78).

«Der» er en åpenhet for væren, ikke et sted. Mennesket er et værende som er «der», altså i åpenheten for væren. Åpenhet for væren er noe vi alltid allerede er; det er ikke noe vi aktivt

⁷¹ Heidegger skriver selv om begrepet fenomenologi i §7: «Uttrykket har to bestanddeler – fenomen og logos – som går tilbake til de greske termene *fainómenon* og *lógos*. Overfladisk betraktet er betegnelsen fenomenologi dannet på tilsvarende måte som teologi, biologi, sosiologi, og disse betegnelsene blir oversatt til vitenskapen om Gud, om livet, om samfunnet. Fenomenologi vil i tråd med dette være vitenskapen om fenomenene (Heidegger 2007, 56). Han bruke flere sider etter dette til å gå inn på begrepene fenomen og logos, og på fenomenologiens forbegrep (56–66).

har blitt eller blir. For Heidegger innebærer eksistens mulighet, men ikke noe mer. Mennesket, altså derværen, forholder seg til sin væren i sin væren, altså til sin eksistens' muligheter. En væremåte er grunnleggende sett et forhold til ens eksistensielle muligheter. Det som det grunnleggende sett dreier seg om for derværen, er eksistensen. For å eksistere må man forstå eksistensen; man må ha en eksistensiell forståelse av seg selv som mulighet, og den eksistensielle forståelsen er en måte å forstå seg selv på gjennom å være i en verden av andre mennesker, altså andre derværender, og annet slags værende (ting osv.). Andre mennesker og ting er like opprinnelige i denne forståelsen som oss selv; vi forstår ikke oss selv først.

Dette bringer oss videre til et annet viktig begrep: *væren-i-verden*. Det er et viktig premiss for Heideggers tenkning at teoretisk ontologisk erkjennelse ikke kan betegnes som et opprinnelig fenomen; den forutsetter at den opprinnelige væren-i-verden er splittet. Dette demonstrerer han når han skriver om bruksting (§15 fra s. 93). Han beskriver brukstingenes væremåte, slik vi forholder oss direkte til dem som «tilhånden» (94). Når han på den andre siden bruker begrepet «for hånden» (dette begrepet bruker han mye), innebærer det at vi analyserer noe. Hva er så verden? Hva består den i? Verden er helheten av relevante betydninger som fremstår for den derværende. Å være i verden er å eksistere innenfor en helhet av relevante betydninger, å være åpen for tingens væren som «tilhåndenhet». Deres væren i opprinnelig forstand er brukstingens tilhåndenhet, ikke å være gjenstand for teoretisk erkjennelse. Vi eksisterer i en omverden; teoretisk erkjennelse forutsetter denne verden. Andre mennesker er «med-derværen», objektivisering er bare mulig fordi de andre allerede er åpnet som med-derværen, i ontologisk forstand et avledet fenomen. Heidegger skriver i §16:

Verden er ikke selv et innenverdenslig værende. Likevel bestemmer verden dette innenverdenslige værende i en slik grad at det bare er fordi verden «gis» at dette værende kan møte oss og vise seg i sin væren som avdekket. Men hvordan «gis» verden? Hvis væren-i-verden konstituerer derværen ontisk, og hvis det å forstå sin egen væren like vesentlig tilhører derværens væren, uansett hvor ubestemt denne værensforståelsen måtte være, har ikke derværen i så fall en forståelse av verden – det vil si en førontologisk forståelse som riktignok unnværer, og kan unnvære, eksplisitte ontologiske innsikter? (97).

Heidegger betegner væren-i som fire hovedeksistensialer (altså grunnleggende trekk ved menneskets væren): stemninger, forståelse, tale og «forfall».⁷² Holm-Hansen oppsummerer «forfall» (begrepet brukes her på en uvant måte) på et vis som gjør det tydelig at det feministiske perspektivet kan tilføre interessante dimensjoner til tanken om fenomenologi, selv om det i bunn og grunn handler om menneskets eksistensielle ursituasjon:

⁷² Den klareste fremstillingen av eksistensialene kommer i § 68, der Heidegger skriver om åpenhetens (for verden) og eksistensialenes tidslighet (342–357).

Eksistensialet «forfall» sikter til vår tendens til å forstå oss selv ut fra de tingene vi besørger og ut fra det offentlige samværet med andre mennesker. Heidegger understreker at forfallet ikke skal forstås på en nedvurderende eller moralsk måte, men strengt terminologisk som et fall fra derværen selv og som et positivt fenomen som konstituerer menneskets eksistens. *At derværen ikke er seg selv innebærer at vi ikke fullt ut er vår egen åpenhet, men i stedet lar tingene og offentligheten foreskrive oss våre muligheter til å være. Offentligheten har dermed en dobbelt rolle; dels konstituerer den eksistensen og er dermed en vesentlig form for åpenhet, og dels fungerer den som en avstengning eller lukning av menneskets mulige væremåter* (Holm-Hansen i Heidegger 2007, 24, min utheving).

Det handler om offentlighetens dobbelte rolle. Holm-Hansen peker på at den er forutsetningen for derværen, men den legger også *føringer* for derværen, altså hvilke muligheter mennesker har for væren-i-verden. Når kvinnen har vært en annen type væren enn mennesket (man) i en så stor del av historien, har hun en væren som er markert på en annen måte, og hun har hatt tilgang til et mer begrenset antall væremåter. I tillegg er kvinnen selv en verden for individet før det blir en væren-i-verden. Dette er temaer som opptar de feministiske teoretikerne og forfattere som Moe. Hva slags vokabular er egnet til å avdekke erfaringene av og meningen ved væren? Heidegger vektlegger leserens oppmerksomhet når det gjelder å kunne oppfatte dette, for det vil ikke være eksplisitt. Holm-Hansen skriver:

Det Heidegger er ute etter å språkliggjøre – værens mening, værens sannhet, hendelsen – motsetter seg språkliggjøring, og kan derfor bare leses ut av de store filosofenes og dikternes tekster som noe som ikke blir *sagt*, men bare indikert eller antydnet. Derfor sier både den tidlige og den sene Heidegger at det å kunne lytte og tie er avgjørende for å kunne nærme seg den «saken» Heideggers tenkning dreier seg om (26).

Dette kan forstås som at man må lytte til det som så å si uttales mellom linjene i teksten, for å kunne oppfange det som for eksempel dreier seg om en kvinnelig væren i verden. Det å være kvinne, kvinnens posisjon og så videre, kan godt være tematisert, men opplevelsen av en kvinnelig derværen vil være en form for undertekst.

6. Avslutning

Denne avhandlingen har hatt som siktemål å vise hva vi kan oppnå ved å lese Moes tidlige verker i et avantgardeperspektiv. Med dette perspektivet i bakhodet har det også vært et poeng, særlig i kappen, å fremheve at Moe langt fra var uten kontekst i Norge sent på 1970-tallet og tidlig på 1980-tallet. Moe viser vei mot en rekke kvinnelige forfattere som har røtter i surrealismen, så Stenersen og Vindtorn står langt fra alene i den norske litteraturen. Slik håper jeg å ha gitt et lite bidrag til en revisjon av den norske litteraturhistorien, som kanskje kan få de kvinnelige eksperimentelle forfatterne på slutten av 1970-tallet og begynnelsen av 1980 til å fremtre litt tydeligere.

Utgangspunktet for avhandlingen var Hal Fosters spørsmål:

Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time? I say «comprehend», not «complete»: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment» (Foster 1994, 16).

På bakgrunn av dette har mitt hovedformål vært å vise hvordan Moes arbeid demonstrerer at avantgarden er et prosjekt som stadig pågår, og som stadig kan forstås på nye måter. Vi har sett hvordan hun gjennom sine verk holder en dialog gående med tidligere avantgarder, særlig surrealismen. Gjennom denne dialogen kommenterer, og vekselvis anerkjenner og kritiserer, Moe både litteratur som har vært regnet for å være avantgardistisk, og det som denne litteraturen har stått i opposisjon til. Kommentarene og undersøkelsene hun presenterer, kan bidra til å øke vår forståelse av de ulike fasene i avantgarden og dynamikken mellom dem. Samtidig etablerer hun også sitt eget uttrykk og sin egen avantgardisme, som er uttalt transtekstuell og reartikulerende. Gjennom artiklene har vi gått dypere inn i noen av forbindelsene som Moes tidlige verker står i, både til teorifeltet, forfattere, strømninger og sjangere. De tradisjonelle sjangrene representerer for Moe de tradisjonelle strukturene, og hun skriver seg alltid ut av dem og rundt dem, uansett hvor hun starter. Noen av forbindelsene som er undersøkt, er påpekt av andre tidligere, men med potensiale for nærmere utforskning, mens andre ikke er påpekt tidligere.

Avhandlingen har vist at de skjønnlitterære verkene til Moe i høy grad kan leses som (litteratur)kritikk og delvis teoretisk utforskning av litterære former og sjangere, altså i et metatekstuellt perspektiv. Men inn i dette skrives også en sterk bevissthet om samfunnet og et engasjement for endring som skjer fra et kvinnelig perspektiv, med bakgrunn i en kvinnelig væren i verden. Vi har sett hvordan Moe, inspirert av dekonstruksjonen, søker å blottlegge og

løse opp fastlåste strukturer og selvsagtheter (som det at mannen er det umarkerte mennesket), for så i en del tilfeller å bidra til å konstruere noe nytt, i andre tilfeller ikke. Som det fremkommer hos Gundersen (2017, 221), er dekonstruksjon et grunnleggende maktkritisk redskap for Moe og utgangspunkt for at språket kan bli et våpen, noe han kobler til hennes engasjerte bakgrunn. Det hun skriver er som konsekvens av dette i høy grad retorisk, når hun for eksempel tar for seg den historiske avantgarden i essayet fra 1992. Hun har en agende med å fremstille den mannlige dominansen så tydelig som hun gjør, selv om den også var reell. Nettopp slik kan hun sette opp en tese som hun kan reagere mot. Dette gjelder i mye av det hun skriver, både i form av kritikk og skjønnlitteratur (to felter som riktignok delvis flyter over i hverandre).

Samtidsdiagnosene og samtidsportrettene som Moe legger frem, hadde vært verdt et studium i seg selv, og det samme hadde måten hun forholder seg til populærkultur, medier og reklame på. Den ambivalente fremstillingen av kystbygden og det rurale kunne også vært undersøkt nærmere. Kystbygden er Moes foretrukne miljø, men fremstillingen er ambivalent, noe som henger sammen med et engasjement for miljøvern (blant annet knyttet til fiskeindustrien) og en vilje til å sette ord på alvorlige temaer som vold og overgrep i et samfunn der noen følger med på alt du gjør, men neppe griper inn hvis du blir utsatt for noe. De inter- og intratekstuelle referansene ligger også klare for flere undersøkelser.

Når jeg nå avslutter dette arbeidet, sitter jeg igjen med følelsen av at jeg har kommet godt i gang med arbeidet med å utforske forfatterskapet til Karin Moe, men at det nærmest er uendelig mange perspektiver igjen å ta av bare i de tre bøkene jeg har fokusert på.

Litteratur - kappen

- Andersen, Hadle Oftedal. 2011. «Eldrid Lunden og ei kvinneleg være i verda. *Mammy, blue*, fransk feminisme og fenomenologi». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 181–193. Oslo: Novus Forlag.
- Andersen, Per Thomas. 2012. «Modernisme og tradisjon». I *Norsk litteraturhistorie*, 593–602. Oslo: Universitetsforlaget.
- Barthes, Roland. 1994. «Réponses (avec Jean Thibaudeau)». I *Œuvres complètes* bind 2, redigert av Éric Marty, 1307–1324. Paris: Éditions du Seuil.
- Berg, Linda Beate. 1992. *Medvitet og maktene. Ein studie i dei fire første bøkene i forfattarskapen til Karin Moe*. Hovudfagsoppgåve. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Berg, Linda Beate. 1993. «Frå harme til heimløyse». I *Norsk litterær årbok*, 193–209. Oslo: Samlaget.
- Bhabha, Homi. 1994. «Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse». I *The location of culture*, 121–131. London: Routledge.
- Breton, André. [1924]. «Manifesto of Surrealism». Anonym, udatert oversettelse. New York: UbuWeb Papers. Hentet fra:
https://www.ubu.com/papers/breton_surrealism_manifesto.html
- Bru, Sascha. 2009. «How We Look and Read: The European Avant-Garde's Imprint on the 20th-Century Theory» I *Europa! Europa?*, redigert av Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Tania Ørum og Hubert van den Berg, 94–110. Berlin og flere: De Gruyter.
- Brynhildsvoll, Knut. 2011. «Punktnedslag i norsk avantgarde fra Knut Hamsun og Edvard Munch over Rolf Stenersen til Jan Kjørstad». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström and Bodil Børset, 79–96. Oslo: Novus forlag.
- Buset, Bjarne. 1985. «Virkelighetens nullpunkt. En tendens i nyere norsk prosa avlest i tre romaner fra 1984», *Vinduet* 1: 34–40.
- Bürger, Peter. 1998 [1974]. *Om avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Cappelen populære skrifter. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bäckström, Per. 2011. «Avantgardebegreppets heterogenitet». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 21–34. Oslo: Novus forlag.
- Bäckström, Per og Bodil Børset. 2011. «Norsk avantgarde – en innledning». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 9–19. Oslo: Novus forlag.
- Bäckström, Per. 2023. *Allt kan bli aktiverat och skapande liv: Öyvind Fahlströms prosessuella estetik*. Malmö: Ellerströms Förlag.

- Christensen, Susanne. 2019. *Leonoras reise. Et essay*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Cixous, Hélène. 1996 [1975]. «Medusas latter». I *Nattspråk*. Oversatt av Sissel Lie, 57–75. Oslo: Pax Forlag A/S.
- de Campos, Augusto og Gertrude Stein. 1989. *Porta-retratos: Gertrude Stein*. Floriannópolis: Noe Noa.
- D'Amico, Giuliano. 2020. *Håkan Sandell og den norske retrogardismen*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Eggen, Herdis. 1985. «Skriftens variasjoner», *Vinduet* nr. 3: 63–64.
- Einan, Ellen. 2011. *Samlede dikt*, redigert av Jan Erik Vold. Oslo: Bokvennen.
- Eysteinnsson, Astradur. 1990. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Fahlström, Öyvind. 2014–2021 [1953]. «HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi». Hentet fra <http://www.fahlstrom.com/poetry/h%C3%A4tila-ragulpr-p%C3%A5-f%C3%A5tskliaben>
- Fahlström, Öyvind. 1966. *BORD-DIKTER 1952–1955*. Stockholm: Bonniers.
- Foster, Hal. 1994. «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?». *October*, vol 70, The Duchamp Effect: 5–32.
- Freud, Sigmund. 2000 [1900]. «Fremstilling ved hjelp av symboler i drømmen – flere typiske drømmer». I *Drømmetydning*. Oversatt av Trond Winje, 299–344. Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS.
- Furuseth, Sissel. 2015. «'Bortanfor den forpulte motsetninga mannleg/kvinneleg': Karin Moe». I *Forfatteren som kritiker*, 167–183. Oslo: Novus.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1997 [1982]. *Palimpsestes. Literature in the Second Degree*. Oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln og London: University of Nebraska Press.
- Granaas, Raket Christina. 1984. «39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer og andre spekulium», *Kjerringråd* nr. 1: 34–35.
- Grotmol, Kirsti. 1981. «Om å finne andre rom», *Profil* nr. 1/2: 68.
- Gundersen, Bjarne Riiser. 2017. «EDB for humanister 1985 til 1989: skjønnlitteratur» I *Da postmodernismen kom til Norge. En beretning om den store intellektuelle vekkelsen som har hjemsøkt vårt land*, 193–226. Oslo: Flamme Forlag.
- Hamsun, Knut. 2009 [1890]. *Sult*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Heidegger, Martin. 2007 [1927]. *Væren og tid*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax Forlag.
- Hjartarson, Benedikt et al. 2022. «Preface». I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*, redigert av Benedikt Hjartarson et al., XIII–XXIV. Leiden og Boston: Koninklijke Brill NV.
- Idsøe, Liv Mari. 1985. «Ei mor for mykje», *Kritikkjournalen* 1985: 49.
- Imerslund, Knut. 1997. «Karin Moe». I *Norske dikt i 1000 år*, 296–298. Oslo: Universitetsforlaget.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Jarry, Alfred. 2018 [1896]. *Ubu Roi*. Namur: Ligaran Éditions.
- Jarry, Alfred. 1980 [1898]. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien; suivi de, L'Amour absolu*. Paris: Gallimard.
- Kjelen, Hallvard. 2023. *Ein lovsang til trassen. Novellene til Laila Stien*. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Kristeva, Julia. 1980 [1969]. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez. Oxford : Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin du 19^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Larsen, Wenche. 1984. «Sex & Crime», *Kritikkjournalen*, vol. 2: 4–5.
- Larsen, Wenche. 2011. «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 629–652. Oslo: Novus.
- Lie, Sissel. 2011. *Kvinnens surrealisme: Hyener og nattsommerfugler*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Linneberg, Arild. 1991. «Kjell E. Vindtorn. 'Til deg som søv bort dine draumar' en diktrets», *Kritikkjournalen*, nr. 1: 48–49.
- Lunden, Eldrid. 1977. *Mammy, blue*. Oslo: Det Norske Samlaget. Hentet fra: <https://www.nb.no/items/2e181db2e0cad162a42d5e692f85ea55?page=0&searchText=Mammy,%20blue>
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1912. «Manifesto tecnico della letteratura futurista». Hentet fra: Washington: Library of Congress: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_20031/?sp=1&st=image

- Marx, William. 2008 [2004]. «Introduction. Penser les arrière-gardes». I *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, redigert av William Marx, 5–19. Paris: Quadrige / Puf.
- Marx, William. 2009. «The 20th Century: Century of the Arrière-Gardes?». Oversatt av Jane Blevins. I *Europa! Europa?*, redigert av Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Tania Ørum og Hubert van den Berg, 59–71. Berlin og flere: De Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1970 [1960]. *Maleren og filosoffen*. Oversatt av Laurits Lauritsen. København: J. Vintens Forlagsboghandel.
- Moe, Karin. 1980. *Kjønnskriфт. Skrifter frå 70-åra*. Oslo: Aschehoug.
- Moe, Karin. 1983. *39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringar & andre spekulum. 24 kopiografiar*. Oslo: H. Aschehoug & co.
- Moe, Karin. 1984. *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter*. Oslo: Det norske samlaget.
- Moe, Karin. 1985. *MORDATTER. (Opp)dikt frå datterskapet*. Oslo: Aschehoug.
- Moe, Karin. 1986. *Sjanger*. Oslo: Aschehoug.
- Moe, Karin. 1992. «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk», *Syn og Segn* 1/1992: 3–9.
- Moi, Toril. 1983. «Kjærlighetstekster og kvinnespråk», *Kritikkjournalen/Nordisk Profil* nr. 2: 6–7.
- Monsen, Nina Karin. 1977. *Kvinnepakten*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Nilsen, Lisbeth. 1981. «Kjønnskriфт», *Kjerringråd. Kvinnepolitisk tidsskrift*. Nr. 1:46.
- Nydahl, Mikael og Gunnar Wærness. 2011. Oversettelser av Khlebnikov i *Verden finnes ikke på kartet*, redigert av Pedro Carmona-Alvarez og Gunnar Wærness. Oslo: Forlaget Oktober.
- Nymoen, Ingrid. 1991. «Mellom skrifta og forteljinga, mellom kroppen og historia. Kvinneposisjonar i Karin Moe sin forfattarskap», *Kritikkjournalen* 1: 30–37.
- Omdal, Gerd Karin. 2016. «Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskriфт* (1980)». I *Ad libitum. Festskrift til Gunnar Foss*, redigert av Steinar Gimnes, 203–221. Oslo: Novus Forlag.
- Omdal, Gerd Karin. 2021. «Den kriminelle romanen og leseren. Karin Moes *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter*», *European Journal of Scandinavian Studies* Vol. 51, nr. 1: 140–161.
- Omdal, Gerd Karin. 2022. «French Feminist Theory and Surrealism in Karin Moe's *Kjønnskriфт* (*Sextext*)». I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*,

- 865–879. Redigert av Benedikt Hjartarson et al. Leiden og Boston: Koninklijke Brill NV.
- Omdal, Gerd Karin. 2023. «Surrealismens nye stemme. Karin Moes *MORDATTER*. (Opp)dikt frå datterskapet», *Edda* Vol. 110, nr. 3: 167–181.
- Oxford Classical Dictionary*: <https://oxfordre.com/classics/>
- Pedersen, Elna Marie. 2020. «Side om side finnes du – og du må jeg vel være» - En lesning av *Ingrid Storholmens* *Siriboka i lys av palimpsesten*. Masteroppgave. Trondheim: NTNU.
- Perloff, Marjorie. 2010. «From Avant-Garde to Digital: The Lagacy of Brazilian Concrete Poetry» I *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, 50–75. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pitronova, Eva. 2023. «Jeg skaper meg en ny klode». *Fiktive verdener og Ellen Einans lyrikk*. Doktoravhandling. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Rottem, Øystein. 1998. «Karin Moe – rå ordklyser mot patriarkatet. Postmoderne feminisme / feministisk postmodernisme». I *Norges litteraturhistorie. Etterkrigstiden*. Bind 3. *Vår egen tid 1980–1998*, 439–448. Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS.
- Ryall, Anka. 1980. «Å sprengje seg ut med geriljagloser», *Vinduet* nr. 4: 63–65.
- Schultz, Laura Luise. 2005. «Voksdruk og virkelighet. Konkretisme og performativitet i avantgarden». I *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, redigert av Tania Ørum, Marianne Pin Huang og Charlotte Engberg, 91–102. Hellerup: Forlaget Spring.
- Sharrock, Alison. 2003. «Intratextuality: Texts, Parts, and (W)holes in Theory». I *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, redigert av Alison Sharrock og Helen Morales, 1–39. Oxford: Oxford University Press.
- Simönhjell, Nora. 2006. «'Restene av ordene løser seg opp' – Tilståingar – mellomord – basketak: Karin Moe», *Kraftsentrum* nr. 2: 18–23.
- Simönhjell, Nora. 2010. «mmm... mja? ja au!!!!!!!!!! Karin Moes *Kjønnskrikt* 30 år senere», *Vinduet*, vol. 64, nr. 1: 22–25.
- Stegane, Idar. 1994. «Medierevolusjon og modernisme 1945–1990». I *Norsk litteratur i 1000 år. Teksthistoriske linjer*, redigert av Bjarne Fidjestøl et. al., 525–659. Oslo: Cappelen.
- Stein, Gertrude. 1968 [1922]. «Sacred Emily». I *Geography and Plays*, 178–188. New York: Something Else Press.

- Stein, Gertrude. 1962 [1926]. «Composition as Explanation». I *Selected Writings of Gertrude Stein*, redigert av Carl van Vechten, 511–523. New York: Random House.
- Stenersen, Rolf. 2011 [1931]. *God natt da du*. Oslo: Gyldendal.
- Stenersen, Rolf. 1974 [1934]. *Stakkars Napoleon*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Stien, Laila. 1981. *Fabler. Frost*. Oslo: Nordnorsk Forfatterlag / Tiden Norsk Forlag.
- Storholmen, Ingrid. 2007. *Siriboka*. Oslo: Aschehoug.
- Sørbø, Jan Inge. 2018. «Karin Moe». I *Nynorsk litteraturhistorie*, 506–510. Oslo: Samlaget.
- Sørheim, Thor. 2016. *Stuntpoetenes historie*. Oslo: Flamme forlag.
- Toft-Eriksen, Lars. 2010. *God natt da du... Surrealisme i norsk kunst 1930–2010*. Utstillingskatalog for utstilling ved Stenersenmuseet 5. februar – 9. mai. Oslo: Stenersenmuseet.
- Toft-Eriksen, Lars. 2011. «Surrealismen og Norge. Nasjonalt avvik eller avantgardistisk mangfold?». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 159–178. Oslo: Novus Forlag.
- van den Berg, Hubert. 2005. «Kortlægning af gamle spor af det nye. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundres europæiske avantgarde(r)». I *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, redigert av Tania Ørum, Marianne Pin Huang og Charlotte Engberg, 19–43. Hellerup: Forlaget Spring.
- Vassenden, Eirik. 2010. «Et eget rom? Kritikkbegrepet i *Kritikkjournalen* (1983–1998)». I *Kritiske portretter. Litterære tidsskrifter etter 1880*, redigert av Sissel Furuseth, Jahn Holljen Thon og Eirik Vassenden, 211–229. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Vold, Jan Erik. 1965. *mellom speil og speil*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Vold, Jan Erik. 1968. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Vold, Jan Erik. 1983a «Mørk og merkelig debutant», *Dagbladet* 20. juni: 4. Hentet fra: https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19830620_115_139_1?page=3
- Vold, Jan Erik. 1983b «Fyker det, så fyker det!», *Samtidslitteratur* 83: 134–135.
- Vold, Jan Erik. 1984 [1981]. «En sykkeltur gjennom den norske lyrikken». I *Her i denne verden. Essays og samtaler*, 138–139. Oslo: Gyldendal.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London og New York: Routledge.
- Wold, Bendik. 2009. «Verdensutstillingen pågår daglig. De konseptuelle strategiene i *kykelipi*». I *Varmestafetten*, redigert av Bendik Wold. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

- Wærp, Henning Howlid. 2002. «Karin Moe» I *Prosadiktet i Norge 1890–2000. En antologi*, 259–260. Oslo: Aschehoug, 2002.
- Ytterli, Benedikte Fiskegaard. 2022. «*Er vi søstre?*». *En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap*. Masteroppgave. Trondheim: NTNU.
- Ørum, Tania og Marianne Ping Huang. 2005. «Indledning». I *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, redigert av Tania Ørum, Marianne Pin Huang og Charlotte Engberg, 7–18. Hellerup: Forlaget Spring.
- Ørum, Tania og Laura Luise Schultz. 2022. «The Long Avant-Garde Tradition – Restaging, Resisting, Renewing». I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*, redigert av Benedikt Hjartarson et al., 1–37. Leiden og Boston: Koninklijke Brill NV.
- Östlund, Egon og Vilhelm Bjerke-Petersen. 1935. *international kunstutstilling kubisme = surrealisme*. københavn 1935 15.–28. januar. den frie udstillings bygning.
- Øverås, Tor Eystein. 2018. «Sissel Solbjørg Bjugn 1947–2011. Eit biografisk riss» I *Skrive, teikne, røre og slåst! Av og om Sissel Solbjørg Bjugn*, 9–79. Oslo: Samlaget.

Trykkfeil i publiserte artikler

Artikkel 1: «Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskrift* (1980)»

- S. 204, niende linje fra bunnen: Avantgarderdernes > Avantgardernes
- S. 205, femte linje fra bunnen over ny overskrift: 1905-1930 > 1905–1930 og 1950-1980 > 1950–1980
- S. 206, første linje i siste avsnitt før sitat: en sammenbindingen > en sammenbinding
- S. 207, tiende linje fra bunnen: rommene, og som hun selv skriver inn > rommene og, som hun selv skriver, inn
- S. 211, åttende linje fra bunnen: penn/penisfiguren > penn/penis-figuren
- S. 212, tiende linje fra bunnen: den meste kjente > den mest kjente
- S. 214, nest siste linje før sitat: komma mangler
- S. 214, fjerde linje i note: valgte å holdt > valgte å holde
- S. 215, femte linje fra bunnen i note: Kløtzow > Køltzow
- S. 216, tredje linje i note 9: Vold (2011) > Vold (2011b)
- S. 218, andre linje: *Kyka* > *KYKA*
- S. 218, tredje linje: *1984. Niklas Eggers aborterte skrifter, (1984) > 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter (1984)*
- S. 219, siste linje i andre avsnitt: s. 53-54 > s. 53–54
- S. 220, sjetten linje ovenfra: eksiterer > eksisterer
- S. 221, fjerde oppføring *Kyka* > *KYKA*

Artikkel 3: «Den kriminelle romanen og leseren. Karin Moes *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai* / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter»

- S. 140, fotnote 1, fjerde linje nedenfra: Omsalget > Omslaget
- S. 142, fjerde linje nedenfra: *39 Fyk:* > *39 Fyk.* 39 Fyk.
- S. 143, sjuende linje ovenfra: ikke komma etter «dette»
- S. 146, siste linje i sitatet: self-immalates > self-immolates
- S. 147, andre linje: «Mosemannen» > «Mostemannen»
- S. 149, første linje: Handlingen i Moes *1984* er lagt til 1984... > Handlingen i Moes *1984*, publisert i 1984 er også lagt til 1984...
- S. 149, sjuende linje: Niklas > Niklas'
- S. 149, andre linje i siste avsnitt: Partiet > «Partiet»
- S. 150, tredje siste linje: 1984>1984

- S. 151, sjuende og åttende linje i tredje avsnitt: Coverbildet refererer til pop-art og er av lettere pornografisk valør > Coverbildet refererer til pop-art, og det er av lettere pornografisk valør
- S. 153, niende linje ovenfra: Niklas > Niklas'
- S. 153, andre linje i sitatet: bruden > burden
- S. 155, tiende linje i siste avsnitt: benevne håpløsheten i få formidlet > benevne håpløsheten i å få formidlet)?
- S. 156, andre linje: Maru > *Maru*
- S. 156, andre avsnitt, femte linje nedenfra: Larsens > Larsen
- S. 156, siste linje i nest siste avsnitt: en artikkel > ett essay
- S. 156, nest siste linje i siste avsnitt: Surruri > Sururi
- S. 157, sjetten linje ovenfra: ett etablert > et etablert
- S. 158, siste linje: Barthes > Barthes'
- S. 160, referanse til Moe 1985a: «Ein sjølvbevisst barrikadeforfattar. Karin Moe.» > «Ein sjølvbevisst barrikadeforfattar: Karin Moe»
- S. 160, referanse til Omdal under publisering: et al > et al.
- S. 160, referanse til Rottem [1985]: KYKA/1984 > *KYKA/1984*

Artikkel I

Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskrift* (1980)¹

Gerd Karin Omdal

Kjønnskrift var Karin Moes første selvstendige utgivelse og består delvis av tidligere publisert materiale. Samlingen inneholder dikt og tekster skrevet i lyrisk kortprosaform. Den er delt i tre deler og har i tillegg et forord. Tittelen på den første teksten i hver del indikerer et hovedtema. Forordet heter «Kvinna som ville skriva litteratur» og taler for hele samlingen. I del I heter første tekst «Vakna – ein traditional», og denne delen sirkler i høy grad rundt opplevelsen av det å være «tradisjonell» kvinne og om å stå i en kvinnelig tradisjon. I del II er den første tittelen som møter leseren «Sur realisme». Her er det mye fokus på (det norske) samfunnet og på hvordan det domineres av menn. Første tekst i del III heter «Skrivemaskinen og eg på ein måte», og i denne siste delen av samlingen oppfordres kvinner til å skrive. Her settes også mannlig og kvinnelig skrivearbeid opp mot hverandre. Man kan også se at det i hver del er en tekst som har et kvinnenavn i tittelen. I del I gjelder det «Nora går frå Eden Gartneri i Rosendal», i del II «Nadira Sururi» og i del III «Sylvia Plath står opp på svart kaffi klokka 04.00 og skriv for livet til klokka 07.00». Nora spiller åpenbart på Ibsens Nora – hun omtales i diktet også som lerkéfuglen. Referansen til Sylvia Plath i del III er også opplagt. Men den libanesiske poeten Nadira Sururi som benevnes i del II er relativt ukjent. Sururi har skrevet en diktsamling som heter *Female Contractions, Kvinnelige sammentrekninger*, og temaer som antydes i hennes assosiative dikt har gjenklang hos Moe: kjønn, seksualitet, fødsel og estetikk. Gjennomgående epigrafer fra Zelda Fitzgerald er også med på å bygge opp under tematikken i *Kjønnskrift*: I «Føreskrift» lyder epigrafen «Men never seem to become the things they do like women», i del I: «Why do you always use in your books the perfume I used last year», i del II: «If Trouble still bites give him a good kick in the ass for me», og i del III: «I will never be able to write like that».

¹ Artikkelen bygger på et innlegg holdt på seminaret *Norsk avantgarde. En oppfølging*, Litteraturhuset i Oslo, 8. mai 2014.

I tillegg til de iøyenfallende paratekstene er det også en stor mengde andre referanser i spill i *Kjønnskrift*. Blant disse er elementer og strategier appropriert fra den historiske avantgarden, og fra kunstretninger og forfattere som har bidratt til forståelsen av og blitt assosiert med denne. Samtidig utfører Moe sitt eget eksperiment med «kjønnskriften», som introduseres som en ny form for skrift. På bakgrunn av dette vil samlingen her bli lest i et avantgardeperspektiv. Hovedfokus vil først ligge på selve eksperimentet med «kjønnskriften» og i det videre på ett konkret dikt som både reflekterer dette eksperimentet og repeterer tidligere litterære eksperimenter, nemlig «Materalienasjon i bokstaveleg forstand». Konstruksjonen som utgjør *Kjønnskrift* består altså både av et nytt eksperiment og repetisjon/reartikulering/appropriering av tidligere praksiser. Slik blir den stående i et komplekst og dynamisk forhold til avantgardediskursen. Samlingen er velegnet både til å undersøke samspillet mellom avantgardistisk og neoavantgardistisk praksis og til selv å leses i lys av dette samspillet.

Når *Kjønnskrift* her blir lest i et avantgardeperspektiv ligger det til grunn en oppfatning av avantgarden som er i tråd med den som formuleres i introduksjonen til antologien *Norsk avantgarde* – om at avantgarden er tverrestetisk, grenseoverskridende, transnasjonal og rhizomatisk, og om at den er grunnleggende prosessuell og performativ (jf. Bäckström og Børset, 2011). Eksperimentene er hos Moe en stadig pågående prosess, og det performative kommer til uttrykk både i form av selvframstilling og i fremvisningen av og deltagelsen i et avantgardistisk virkefelt. Det teoretiske grunnlaget for artikkelen er i første rekke Hal Fosters «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?» (1994) og Tania Ørum og Marianne Ping Huangs relativt omfattende introduksjon til *En tradition af opbrud. Avantgarderernes tradition og politik* (2005). Ørum og Ping Huang vil bort fra den lineære tenkningen om avantgarden – som Foster til en viss grad representerer – fordi de mener at den reduserer de nye uttrykkene for avantgarde til å være gjentakelser av «opprinnelige» bevegelser og prosjekter. Dette begrunner de for det første med at kunstens historiske kontekst vil spille inn og at de avantgardistiske uttrykkene i høy grad står for samtids- og nåtidsorientering. For det andre peker de på at det stadig dannes lokale eksentriske avantgardistiske perspektiver som ikke er gjentakelser av noen tidligere retning.² Begge disse innvend-

² Ørum og Ping Huang står for et grunnsyn på avantgarden som rhizomatisk

ingene mot lineariteten er viktige; en avantgardistisk praksis kan pågå etter den historiske avantgarden uten å være «neo» eller utelukkende «neo». På tross av dette er det imidlertid analytisk fruktbart å operere med begrepet neoavantgarde når man undersøker hvordan *bevisst bruk av og spill på* den historiske avantgarden foregår og hvilke konsekvenser dette får. En slik praksis vil skille seg fra det man kan kalle for en avantgardistisk praksis *per se* (med utspring i dadaismen), først og fremst fordi neoavantgarden har kunst som tema.³ Med utgangspunkt i dette blir begrepet neoavantgarde her brukt om reaksjoner på og bearbeidinger av den historiske avantgarden (russisk og italiensk futurisme, dadaisme, surrealisme, tidlig tysk ekspresjonisme) og assosierte eksperimentelle praksiser (ca. 1905-1930), slik disse kommer til uttrykk fra ca. 1950-1980. Det vil som hos Foster være snakk om *neo* i både første og annen potens. Et todelt blikk som innreflekterer både det avantgardistiske og det neoavantgardistiske kan tydeliggjøre at avantgarden nettopp *ikke* er en lineær tradisjon.

Grunnleggende strategi i samlingen

Wenche Larsen skriver følgende i artikkelen «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning» i *Norsk avantgarde* (2011): «[Moe] tok alltid poesien, kvinnenens og kroppens parti mot maktas institusjoner. Slik var og er hun mer i slekt med den historiske avantgarden enn med høymodernismen og de mer uforpliktende versjonene av postmodernismen» (s. 630). Det Larsen mener at først og fremst gjør Moe til avantgardist er at hun forplikter seg på vegne av poesien, kvinnen og kroppen – mot institusjonen. Det er også i fremstillingen av disse faktorene at de mest konkrete og synlige eksperimentene i *Kjønnskrift* utføres. Koblingen blir bok-

struktur med bakgrunn i Hubert van den Berg (og Deleuze og Guattari).

³ Dadaistenes praksis innebar (et ideelt) brudd med kunstbegrepet, med kunstinstitusjonen og med forestillingen om «det organiske kunstverket». Kunsten skulle avestetiseres og gjeninnføres i livet. Hugo Ball som laget dada-manifestet i 1916, mente at kunst kunne være middel eller mulighet for innsikt i og kritikk av samtiden, men ikke noe som hadde verdi i seg selv. Dadaismen er et sentralt utgangspunkt for Peter Bürger's tanker om avantgarden i *Theorie der Avantgarde* (1974).

stavelig. Moe ser på ord og språk som handlende og «konsekvensansvarlige» (Moe, 1986, s. 12) i verden, og dermed knyttes poesien kompromissløst til livet. Dette er ifølge Larsen kanskje det vesentligste ved det hun kaller «Karin Moes avantgardistiske poetikk» (Larsen, 2011, s. 638). Moes grunnleggende aktivistiske holdning og virksomheten som stuntpoet bidrar også til å etablere henne som avantgardist.

Et godt eksempel på hvordan faktorene poesi, kvinne og kropp kobles, møter leseren allerede i likheten mellom «kjønnskrift» og kjønnsdrift, og i motsetningen mellom «kjønnskrift» og skjønnskrift som etableres i og med tittelen *Kjønnskrift*. Motsetningen utdypes senere flere steder i samlingen, og den er med på å understreke hva slags prosess som foregår i tekstene – som her i «Fleire arbeidsplassar for kvinner» i del III:

Skjønnskrift blir ikkje fint nok, går ikkje fort nok, det er ikkje sløyfer eg vil laga med hendene, heller strikka brynjer. Skjelvinga i hendene legg seg berre utapå språket i skjønnskrift. Dei blir berre mine og hindrar meg i å skriva. Eg vil det skal skjelva i konvensjonane, på trass eller trass i teiknet. Rett opp og ned. Likt for alle (Moe, 1980, s. 53).

Karin Moe fremstår som avantgardist først og fremst gjennom den grunnleggende eksperimenterende og overskridende holdningen som finnes i flere av verkene hennes, og som det siterte utsnittet er et eksempel på. Her kombineres kampmetaforikk og skriving med en tradisjonell kvinnesyssel, og dette utgjør et nytt bilde og en ny strategi. «Kjønnskrift» er en ny type skrift som står for en annen styrke og har et annet grunnlag enn skjønnskrift. Det handler ikke om den ene skriveren og dennes skrift, men om selve konvensjonene for skriving.

Moe gjennomfører som tittelen tilsier en sammenbindingen av (kvinne)kjønn og skrift. Hvor tett tilknytningen blir, signaliseres gjennom forordet «Kvinna som ville skriva litteratur». Dette tar form av å være et performativt manifest og kan knyttes til Moes posisjon som stuntpoet og performancekunstner. Kort fortalt går et iscenesatt jeg inn i den store bokhandelen på Karl Johan på jakt etter et skriveredskap. Jeget vil bokstavelig talt skrive med kroppen, og å skrive kvinnen er å ta med de kroppslige driftene inn i skriften. Hovedeksperimentet til Moe går ut på å fremstille dette så til de grader konkret som hun gjør:

Har du ein passe lang, ikkje for tjukk, ikkje glatt, men heller ikkje ru penn, heller ein sånn med skaft som av glatt skinn som ikkje glepp, du forstår, eg

skal begynna å skriva litteratur og så lurte eg på om det ikkje skulle gå an å skriva ut frå min kjønnsespesifikke kvinnesituasjon på ein konkret, materiell måte, altså gripande om pennen med skjedemusklane.... (ibid., s. 9).

Hélèn Cixous og *Le Rire de la Méduse* (1975) er referansen bak denne blandingen av språk og seksualitet, og her kommenterer Moe både denne blandingen og forestillingen om den falliske skriften på en humoristisk måte. Men budskapet er alvorlig nok: Det iscenesatte jeget vil bryte med den litterære institusjonen. Det direkte spillet på kjønn, seksualitet og skrift tas opp igjen gjennom hele samlingen, og blir for eksempel konkret fremstilt også i dette diktet, fra del III:

Orgasme er det stillaste eg har

Mens mine varme barme medsøstre
hivohojar med menns pennar mellom
beina har eg mine orgasmar. Dei går
stilt i trappene. Den fjerde knirkar litt
i ribbeinet. Oppe på lemen er alt såre
vel sjuande gongen. Så legg eg kalde om-
slag på manus og breier på min mann-
lege kollega. Han slokna etter tre pils
og ei pipa (Moe, 1980, s. 61).

Motsetningen mellom kvinnelig og mannlig skrift og skrivepraksis blir ikke bare knyttet til det seksuelle, men også til måten kvinner og menn lever og tenker på: Menn er styrt av den kartesianske dikotomiseringen, der kroppen tilhører den materielle verden og «sjelen» den åndelige. Moe prøver å bryte med dikotomien mellom kropp og «ånd» – språket skal ut fra alle de begrensende rommene, og som hun selv skriver inn «I det nye kjetterske ALTMULIGROMMET for språket» (ibid., s. 67). De kvinnelige forfatterne som fremstilles i samlingen, som i «Skrivemaskinen og eg på ein måte» og «Sylvia Plath står opp på svart kaffi klokka 04.00 og skriv for livet til klokka 07.00», settes i opposisjon til de mannlige, som fremstilles i «Sjelsproblematikken møter ei vevkjerring på veg til kjøkenet». Kvinnenes skriving er konkret handling i hverdagen og knyttes til daglige plikter og familieliv, mens mannlig skriving er en vag, åndelig aktivitet, som det mer enn antydes at ikke er preget av like mye fremdrift. Linda Beate Berg knytter dette fokuset på skriving som en del av livet til

essensen i det å være kvinne og menneske i artikkelen «Frå harme til heimløyse»:

Det er også ei ny form for feminisme vi møter i denne boka. Sett frå eit psykoanalytisk synspunkt tar han fatt i sjølv essensen ved det å vere menneske: det å ha eit språk å tenkje med, og å påverke omverda med. På så vis opnar *Kjønnskrift* også for ein kamp for *mennene* sine rettar. Også dei blir oppfordra til å trekkje kroppen inn i skriften (Berg, 1993, s. 196–197).

Den antirasjonalistiske skrivemåten innebærer et annet menneskesyn enn det som uttrykkes gjennom tradisjonelt «mannlig» skrift. Forskjellen mellom kjønnes forutsetninger kan på denne måten se ut til å bli ansett for å være noe konstruert – en konstruksjon som denne samlingen som helhet søker å bryte ned. Dette gjøres ikke gjennom noen ensidig kritikk av det mannlige, men snarere gjennom å påpeke strukturer som er etablert som mannlige, og som også kvinner bidrar til å opprettholde, blant annet gjennom skrift, men også gjennom ubevisste holdninger og handlingsmønstre. Den direkte fremstillingen av kjønn og seksualitet i samlingen blir en form for metode for å se på flere aspekter ved forholdet mellom kjønnene.

Neoavantgardistiske strategier

Flere av diktene i *Kjønnskrift* spiller åpent på surrealismen. Dette gjelder blant annet de tidligere nevnte «Sur realisme» og «Nadira Sururi». Når det gjelder Sururi spiller Moe både på Sururis diktning og de lydlige kvalitetene ved navnet. «Sur realisme» er ikke bare en diagnostisering av virkeligheten for kvinner, men også av realismen som kunstnerisk retning; den har gått ut på dato. I diktet ligger det i tillegg et opprør mot det mannlige (nå institusjonaliserte?) opprøret som de tidlige surrealister representerte. Deres form for frihet fra konvensjoner og regler gjelder ikke for kvinner. I «Sur realisme» representeres for eksempel følgene av frigjort seksualitet i form av graviditet. På samme tid er de ubevisste kreftene og det assosiative fremtredende elementer i samlingen, noe som knytter flere av tekstene i *Kjønnskrift* til nettopp den tidlige surrealismen. Både den kontinentale og den skandinaviske surrealismen (med Aage Hermann som en viktig eksponent) var sterkt mannsdominert. Dette kan

være en av årsakene til at surrealismen får en så fremtredende plass hos Moe; den trenger å reartikuleres.

Det som imidlertid blir det sentrale undersøkelsesobjektet i det videre – «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» – er et figurdikt. Diktet står i del I av samlingen som dreier seg om å være kvinne og om tradisjonelt kvinnelige aktiviteter, hvor flere av tekstene omtaler «mor» og «mamma». Her vil det bli lest i lys av hovedstrategien (den eksperimentelle «kjønnskriften»), men med vekt på formene det approprierer.

Materialienasjon i bokstaveleg forstand

Som du forstår	er eg og er ikkje	Jomfru Marilyn Monroe
lysår fykande	på strekte vrister	er eg den andre
Madonna	med brystvorte	eller den ikkje-andre
Engelen fru Marx	enten Mona	og eller Liza
Minelli er	lealaus leande	is ei rose is ei rose
Gertrud er	kaldblodig	som Stein
går over stokk og stein til	berget det blå til	bloksberg i blokkskrift
FALLEN og FIN	FUKTIG og FRI	UFULLENDT og FUL
fleirfaldig	førkje	
ordtak:	o filletante	
	r fruentimmer	
solsikke	s furie	
	t flokse	
kjerringrokk	a fittiglise	
geiterams	n fe	
kamelia	d a r i n n e	non sense
tornerose	som du rir	og sprengjer i meg
takk som byr	som du snur	og vender på meg
i takt med	dine dikotomiar	med vinløv i såret
Tristan på havet	Platon à la Descartes	Freud og ammen
Shake off your Speare, dear Henry Miller, I'm a fucking killer!		
kom, kom, kom	meningslaust mjukt	i mine svarte hol
ingenstad	i likvid anti-materie	på ein tynn, tynn tone
i myrullspunnen	bukspyttkjortel	kjem eg deg
fivreltdsk	blekksprutande	i kosmose
revnande like glad	mot Ideen	om Ei i all Eva
ubarmhjertig	mot din cerebrale	overhud
		fell
		eg
		i
		969
		bokstavar
		på
		mosegul
		syntaks
materalienasjon	utan omgrep	i dine famntak

Diktet svarer i seg selv som helhet til Bürgers definisjon av det avantgardistiske kunstverk: Det skaper ikke et helhetsbilde som tillater at man finner mening, og delene er ikke underordnet en verksfunksjon. Det vil si, man finner ihvertfall ikke en helhetlig mening uttrykt språklig, og språket stilles til skue i seg selv når den formidlende eller informative funksjonen svekkes.

Allerede i det første ordet i diktets tittel «materialienasjon» ligger en desautomatiseringsfunksjon; det er en konstruert ordsammensetning. Slike brudd på normalspråket går innenfor avantgarden tilbake til dadaistene og har som formål å skape undring og gjøre leseren til en del av undringen. Dada-referansen forsterkes av at *non sens* (det irrasjonelle og intuitive) nevnes eksplisitt i diktet. Alienasjon betyr dessuten fremmedgjøring, og fremmedgjøring er et viktig desautomatiseringsgrep innenfor den maktkritiske kunsten, som hos Brecht. Det er imidlertid langt fra umulig å reflektere seg frem til hva tittelen kan bety, selv om det vanskelig kan gis noe entydig svar på dette. Ordet «materialienasjon» er satt sammen av velkjente deler: *mater* – mor og *alienasjon* – fremmedgjøring. Den mest ordrette betydningen vil dermed være mor pluss fremmedgjøring. Dette kan indikere fremmedgjøring av mor (Berg, 1992, s. 18 er inne på denne tolkningen) – av kvinnen som mor eller på grunn av at hun blir mor. I fortsettelsen av dette kan det også bety at man er fremmedgjort fra mor, eller at man selv gjør seg fremmed fra mor. Mer overført kan det innebære en fremmedgjøring fra det moderlige, både fra tradisjonen og fra det førspråklige, og være en erklæring om at man vil ta seg til rette og komme til orde. I en tekstsamling med tittelen *Kjønnskrift* er det vanskelig å unngå å tenke at tittelen har kjønnspolitiske implikasjoner, og at den berører forholdet til *formødrene*, enten generelt eller innenfor litteraturen. Lest på den måten kan det innebære et ønske om å avvike fra en tidligere kvinnelig fortellertradisjon. Her kan det se ut til at en slik fremmedgjøring kommer til uttrykk som en ny form for komposisjon. Resten av tittelen «i bokstaveleg forstand» kan da spille på at fremmedgjøringen i dette diktet foregår i bokstavelig forstand.

Berg (1992) påpeker også likheten med ordet *materialisasjon* (s. 18), og også i en slik lesning klenger resten av tittelen «i bokstaveleg forstand» godt med. Diktet oppfordrer i seg selv til et fokus på språkets material-egenskaper gjennom at det er et figurdikt; å gjøre språket til materiale er en sentral målsetning for eksempel innenfor den russiske futurismen. Hos Moe blir resultatet en form for konkret poesi og skriften er bokstavelig

talt et materielt visuelt uttrykk. Et slikt uttrykk setter, som Berg påpeker, fokus på språk som grense for all erkjennelse – skriftspråket kan godt skape sin egen virkelighet, ved at skriften får virke i form av det den objektivt sett er, ikke det den står som symbol for – språket er både materiale og utsagn. Dette er en form for underliggjøring.

«Materialienasjon i bokstaveleg forstand» kan leses i flere retninger, med linjer, kolonner, trapper, fall og vinkler. Selv om diktet motsetter seg en slik form for oversiktighet vil det her bli referert til «verselinjene» med nummer for at det skal være mulig å følge en formell beskrivelse. Noen av ordene i diktet henger sammen i små narrative enheter som gir en slags mening selv om de er adskilt i diktets form (f.eks. linje 1–9 hvis de leses som hele linjer, ikke som kolonner), andre er gruppert etter motiv (f.eks. linje 12, 14, 15, 16 og 17, første kolonne), atter andre har en form for rim, som gjentakelser av samme forbokstav i en serie av ord (linje 8 og 9 som hele linjer pluss fallet i rett vinkel og trappen nedover til høyre fra linje 9) eller gjentakelser av hele ord (linje 5, tredje kolonne). Ulike grupperinger glir også over i hverandre, delvis på grunn av form og rim, delvis på grunn av innhold og delvis på grunn av mangel på skilletegn i diktet. Et eksempel på dette er linje 1–9 som kan leses som en narrativ fremstilling samtidig som de to siste linjene også går inn i gruppen av ord som er bundet sammen av forbokstaven f.

Hva så med formen på diktet som helhet? Ved første øyekast fremstår diktet som et non-figurativt bildedikt, men ved nærmere ettersyn kan det se ut til å være en helt bokstavelig og materiell fremstilling av idéen om den feminine versus den maskuline skriften, slik Moe presenterer den i «Kvinna som ville skriva litteratur». Figuren kan leses som nederste del av en penn/penis omsluttet av skjedemuskulatur. Dette kan underbygges av at kvinnene som nevnes ved navn i diktet da vil være en del av skjedemuskulaturen, mens Tristan, Platon, Descartes, Freud, Shakespeare og Henry Miller (alle svært kjente navn fra det litterære og filosofiske området) blir en del av penn/penisfiguren. Midt i den sistnevnte figuren er det en sammenhengende verselinje som kan minne om en stråle på vei ut (eller blekkbeholderen inne i en penn), og denne verselinjen inneholder ordet *fucking* og slutter med diktets eneste utropstejn. Hvis man leser linjen under denne figuren i sammenheng står det dessuten «kom, kom, kom meiningslaust mjukt i mine svarte hol». Her er skrift og seksualitet bokstavelig talt blitt ett i «materialienasjon uten omgrep i dine famntak» (linje 36). I diktet er det mannlige og kvinnelige stilt

sammen og i motsetning, både når det gjelder kjønn og skrift, og det kvinnelige omslutter samtidig det mannlige. Diktet kan ses på som en konkret mulighet for materialisering av «kjønnskriften» (og spillet på kjønnsdriften) og som en repetisjon av, eller variasjon over, tittelen og introduksjonen. Man kan også lese bildet som metafor for en tokjønnert skrift, som kan være en alternativ vei å gå.

Figurdiktning, eller kalligram, forbindes med den historiske avantgarden (selv om det er en gammel form); spesielt med tidligsurrealisten Apollinaire og et av hans mest kjente dikt «Il Pleut» fra *Calligrammes* (1918). Pénélope Sacks-Galey påpeker hvor grunnleggende forstyrrende og provoserende denne formens forhold til språk og mening er og har vært:

Helt siden det trådte inn i samtidslitteraturen har kalligrammet forvirret og vendt om på perspektivene, og det har dekonstruert de alminnelige logiske og affektive rammene. Det er en provokasjon – med Queneaus ord *et plastisk ordspill*; en splintret skrift, løst opp og satt sammen igjen på en ny måte (Sacks-Galey, 1988, s. 5, min oversettelse).⁴

Når et visuelt bilde dannes av ord blir nødvendigvis forutsetningene for den språklige meningsdannelsen annerledes. Denne retningen innenfor poesien kalles fra 1950-tallet for konkret poesi. Fokus rettes mot diktningens materielle aspekter ved fremheving av formen, og også ofte ved å knytte formen til organisk liv (menneske, natur). I norsk sammenheng er den meste kjente representanten for den konkrete poesien Jan Erik Vold, og han skrev også om denne formen på 1960-tallet. Dette var tiåret da avantgardene manifesterte seg for fullt i de nordiske landene. I «Om kunst og konkret poesi» fra 1965, er Vold opptatt av at konkretismen bryter ned de tradisjonelle grensene mellom kunstformene (jf. Vold, 2011a, s. 510). Her påpeker han også parallellen mellom sin samtids konkrete poesi og billedkunstens brudd med tradisjonelle uttrykk på begynnelsen av 1900-tallet. Et sentralt poeng for Vold er at tolkningen ikke lenger kan gi ett fasitsvar når det gjelder innholdet i et dikt. I «Om språket/om konkret poesi. Tre fragmenter» skriver han dessuten om

⁴ «Depuis son entrée dans la littérature contemporaine, le calligramme dés-orienté, renverse les perspectives, déconstruit les cadres habituels de rapports logiques et affectifs. Il est une provocation, *un calembour plastique* pour reprendre la formule de Queneau, une écriture éclatée, dénouée et renouée autrement» (Sacks-Galey, 1988, s. 5).

hvordan de språklige enhetene i konkret poesi «lever et dobbelt liv» (Vold, 2011b, s. 518) og er både den fysiske tingen de representerer og det meningsinnholdet de har. I «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» lever ordene sitt eget liv, samtidig som de utgjør den konkrete formen – et aspekt som peker bort fra det tekstsentriske.

Diktet fremstiller et konsept, og det kan ikke utpekes noe tema, selv om man kan tolke den figurative fremstillingen, altså tolke diktet som et bilde (jf. Volds tanke om at grensene mellom kunstformene brytes). Konseptet består blant annet av fraser som reflekterer selve formen på diktet, men også av referanser som på flere nivå spiller på det tittelen indikerer – på «formødre», fremmedgjøring og materialitet. Jeget i diktet er tydelig kvinnelig: «Som du forstår er eg og er ikkje Jomfru Marilyn Monroe/lysår fykande på strekte vrister er eg den andre/Madonna med brystvorte eller den ikkje-andre/Engelen fru Marx enten Mona og eller Liza/Minelli [...]» (linje 1–5). Her settes det hele tiden opp dikotomier både direkte uttalt i språket og innholdsmessig, og det lyriske jeget er i en glidende bevegelse og unndrar seg en bestemmelse av seg selv som kvinne ut fra de svært kjente størrelsene det refereres til.

Etter disse nevnes imidlertid, nederst i oversiden på «skjedemuskulaturen», en kvinne som skiller seg ut, både ved at omtalen av henne fremheves i teksten og ved at hun kan knyttes direkte til det litterære området – nemlig Gertrud(e) Stein. Hvis man leser linje 6–9 horisontalt står det: «Gertrud er kaldblodig som Stein/går over stokk og stein til berget det blå til bloksberg i blokkskrift/FALLEN og FIN FUKTIG og FRI UFULLENDT og FUL fleirfaldig førkje». Også Stein er til en viss grad underliggjort gjennom leken med navnet og feilstavingen, men referansen er – som når det gjelder de andre kvinnene – lett gjenkjennelig. Før linjene om forfatteren lyder dessuten den siste del-linjen i den tredje kolonnen: «is ei rose is ei rose» – et spill på en av de mest ikoniske frasene fra Stein, nemlig «Rose is a rose is a rose is a rose» fra diktet «Sacred Emily» (*Geography and Plays*, 1922), som også går igjen i en rekke variasjoner i Steins øvrige forfatterskap.

I dette tilfellet setter ikke det lyriske jeg seg selv i spill opp mot «formoren», men måten Stein omtales på innebærer en anerkjennelse av at hun har gått sine egne veier. Det markeres dessuten en avstand mellom Stein og kvinnetradisjonen gjennom at hun her assosieres med blokkskrift, som i likhet med «kjønnskraft» blir en kraftfull form for skrift og en motsetning til skjønnskrift. Det er et noe hardt og ikke nødvendigvis

udelt positivt bilde av Stein som antydes her gjennom bruk av adjektivet kaldblodig og assosiasjoner til hekkesabbaten i Bloksberg.⁵ Stein er imidlertid interessant i denne sammenhengen langt utover at hun fremstilles i ambivalente ordelag.

Gjentagelsene i linjene om Stein er en appropriering av Steins egen repetitive eller insisterende form – slik den fremkommer både i hennes skjønnlitterære tekster og i hennes forelesninger og fagskrifter.⁶ Moe hermer altså bokstavelig talt Stein i linjene som handler om Stein. Spesielt interessant i denne sammenhengen er forelesningen *Composition as Explanation* som Stein holdt på universitetene i Oxford og Cambridge i 1926. Forelesningen er et performativt argument og helt i begynnelsen skriver Stein følgende (merk også eksempler på de nevnte repetisjonene):

There is singularly nothing that makes a difference a difference in beginning and in the middle and in the ending except that each generation has something different at which they are looking. By this I mean so simply that anybody knows it that composition is the difference which makes each and all of them then different from other generations and this is what makes

⁵ Foruten at det selvsagt er en assosiativ forbindelse til denne ordbruken i navnet Stein, kan årsaken være at Gertrude Stein har blitt koblet til futurismen og Marinettis krigsforherligelse. Bakgrunnen er at Stein beskriver første verdenskrig som en ny form for krig, men også en krig hvor noen valgte å holdt på de gamle formene for krigføring. Utfallet gjorde det veldig tydelig at det var store forskjeller på det samtidige og det fortidige, og ifølge Stein er det slående likheter mellom bokstavelig (moderne krigføring) og metaforisk (artistisk) avantgarde; de som fanger opp det samtidige er et skritt foran. Stein mener imidlertid ikke at det var krigen som dyttet kunsten fremover; det var bevisstheten eller følelsen av det samtidiges betydning som den skapte som var viktig for den kunstneriske avantgarden, og bevisstheten om det samtidige førte også ifølge Stein til at den nye kunsten kunne bli anerkjent før den ble historisk, noe som tradisjonelt hadde vært kriteriet for anerkjennelse (jf. Stein 1962). Hun er også en forfatter som i liten grad uttrykker dypere følelser i skriften. Jan Erik Vold skriver følgende om henne i «God jul med Gertrude Stein»: «Den villskapen som finnes i Gertrude Stein er en livskraft strukturert av den litterære skapergledden hun fikk i gave. Det finnes intet akk o ve i hennes usentimentale livsoppfatning» (Vold, 2005, s. 164). Nå er han kanskje litt rask til å sette likhetstegn mellom hennes livsoppfatning og hennes litteratur, men her er det jo uansett litteraturen det gjelder.

⁶ Stein poengterer selv i «Portraits and Repetition» fra *Lectures in America* (1935) at det ikke er snakk om rene repetisjoner eller noe egentlig identisk – erfaringens temporalitet betinger foranderlighet.

everything different otherwise they are all alike and everybody knows it because everybody says it (Stein, 1962, s. 513).

Poenget her er at hver generasjon har *sin* form for komposisjon. Slik Stein ser det er det komposisjonen som er det samtidige ved et verk, fordi det er den som forandrer seg. Hun skriver mot slutten av forelesningen: «After all this, there is that, there has been that that there is a composition and that nothing changes except composition the composition and the time of and the time in the composition» (ibid., s. 522). Komposisjonen er det primære ved verket, ikke forklaringen. Komposisjonen er eller erstatter så å si forklaringen. Hvis Moes dikt leses i lys av denne ideen hos Stein, kan tittelen «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» handle om å fremmedgjøre seg fra formødrene gjennom komposisjonen, og altså også innebære en markering av å representere en annen generasjon enn kvinnelige forfattere som hadde skrevet innenfor en tradisjonell realistisk form – med vekt på forklaring og analyse fremfor fremstilling og på det sette fremfor selve uttrykket.⁷

Oppløsningen av meningsinnhold som følger med fokuset på det materielle i diktet kan naturligvis også, som Berg (1993) påpeker, settes i forbindelse med Julia Kristevas tanker i *La révolution du langage poétique* (1974) om at det poetiske språket er behersket av den symbolske loven (om betydning) i litteraturen, og at det semiotiske (brudd på loven i form av uforståelige ord, gjentakelser, fantasiforestillinger osv.) kan bryte med den symbolske loven innenfra og gi større kunstnerisk frihet. Moe bryter

⁷ Moe skriver selv i «Nye former i norsk romankunst» i *Sjanger*: «Form betyr. Det er derfor det skal nye former til for å framstilla eller skapa nye paradigme, nye forhold mellom menneske, nye rom i samfunnet. Eller andre rom, fleire rom, som har vore der heile tida, usynlige, usagte, under-vurderte og aborterte» (Moe, 1986, s. 248). I dette essayet, som sjangerbestemmes som «oralt essay» av henne selv, gjør hun seg betraktninger om realismehegemoniet i Norge, som hun mener at også er til stede innenfor det man vanligvis regner for å være modernistisk litteratur. Hun skriver også om hvordan forfattere som tidligere representerte noe nytt, som Profil-kretsen på 60-tallet (Hoem, Haavardsholm, Solstad, Kløtzow og Obrestad) la seg inn i realismens folder på 70-tallet (s. 249). Cecilie Løveid er slik Moe ser det den norske kvinnestemmen på 70-tallet som i størst grad representerer noe annet enn den patriarkalske realismen (s. 250). En søken etter noe reelt eksperimentelt er bakgrunnen for at Moe selv gjennom sin praksis i større grad enn de fleste andre norske forfattere kan kalles en avantgardist.

seg ut av den symbolske loven samtidig som hun også distanserer seg fra kvinnelige forfatterne som følger den symbolske loven og skriver på det hun anser for å være mennenes premisser.

Den repetitive komposisjonsformen som Moe approprierer fra Stein bringer også tankene til kubismen, og refleksjonene rundt denne som bidro sterkt til utviklingen av Steins eksperimentelle forhold til form og språk. Dette fremheves her i introduksjonen til *Composition as Explanation* på nettstedet *Poetry Foundation*:

Stein's own experimental work, driven in part by her engagement with Cubist painting, pares language from time and narrative and explores the spatial arrangement of words in sentences and the continuity, or disjunction, that their combinations show, as well as the sonic patterns created by speech.⁸

Dette passer godt som beskrivelse også av «Materialienasjon i bokstaveleg forstand». Her deles for eksempel setninger (utsagn som semantisk gir mening når de leses horisontalt) ved å gruppere ordene i kolonner, og dermed brytes lesemønsteret opp. Fallene og stigningene i diktet kan også indikere volum i tale, slik at det kan trekkes assosiasjoner til et lydlig aspekt her.⁹

Kubistene fokuserer i malerkunsten på de geometriske figurene, og fremstiller gjerne en gjenstand fra flere vinkler simultant. Bildene har bare en overfladisk dybdefølelse. Dette med å vise en «gjenstand» fra flere vinkler samtidig uten å gå i dybden er en teknikk som Gertrude Stein overfører til det språklige området, som demonstreres i *Composition as Explanation* og som også kan gjenkjennes i Moes dikt. Det lyriske jeget viser for eksempel frem seg selv fra flere vinkler i de tidligere siterte linjene 1–5 «Som du forstår er eg og er ikkje Jomfru Marilyn Monroe/lysår fykande på strekte vrister er eg den andre/Madonna med brystvorte eller

⁸ Nettadresse: <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/238702>. Forfatteren av introduksjonen er ikke navngitt.

⁹ Pikene På Broen har spilt inn en opplesning av diktet hvor de bruker stemmene til å få frem ulike lag i teksten: <http://www.nypoesi.net/old/lyd/materialienasjon.mp3>. Vold (2011) skriver om opplesninger av konkret poesi hvor han fremhever det lydlige aspektet, men figuraspektet forringes selvsagt ved at det blir gitt en «fasit» på hvordan og i hvilken retning diktet skal leses.

den ikkje-andre/Engelen fru Marx enten Mona og eller Liza/Minelli [...]» Dette følger Steins tanke om at jeget ikke kan uttrykkes direkte i skrift og at kunstverket ikke handler om å erfare identitet, men det motsatte. Det er også verdt å merke seg hvordan dette understreker at det i hele diktet er snakk om fremstilling og ikke forklaring. Slik stemmer estetikken også på dette området overens med kubismen – det er snakk om å vise flere sider av bildet, men ikke om å gå i dybden. Moe approprierer dermed ikke bare den historiske avantgardens figurdiktning og konkret poesi, men også Stein, hennes poetikk og kubismen.

Stein har blitt viktig for forståelsen av hva kunstnerisk avantgarde vil si gjennom nettopp *Composition as Explanation*, og et viktig poeng for henne er at kunst alltid er et skritt foran samfunnet, men at den ikke kan forstås før den har blitt historisk, akseptert og klassisk. Når dette skjer nøytraliseres imidlertid kunstens radikale kraft. Dette er interessant med tanke på Moes bruk av Stein fordi Moe ikke gir anerkjennelse til Stein i den forstand som Stein selv mener at nøytraliserer kunsten (at den blir forklart og kanonisert). Moe skriver derimot Stein inn i et nytt opprør, og hun fremstiller, hun forklarer ikke. Stein blir en poetologisk referanse, men bare gjennom antydninger.

Moe benytter seg altså i «Materialienasjon i bokstaveleg forstand» av en kjent form for lyrikk, men måten hun bruker den på og innholdet den får representerer noe nytt i norsk sammenheng: Hun fremstiller en essens av et viktig aspekt ved feministisk litteraturteori og en visjon for kvinnelig skrift gjennom en språklig-konkret fremstilling. Moes konkretisme er et godt eksempel på fungerende neoavantgardistisk praksis, for en del av konsekvensen diktet får er et samspill mellom den samtidige konteksten (den aktuelle kampen for den skrivende kvinnen), den historiske avantgarden og Steins poetikk.

Kroppen som medium og skriften som reartikulering

Medieteknologiene og nye teknologier generelt har vært viktige for avantgardistiske kunstnere, og Moes mange eksperimenter med bokmediet kan leses i dette perspektivet. Hun er opptatt av montasjer og av boken som (delvis kopiert) materiale og konstruksjon – mest utpreget i samtaleboken *39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer og andre spekulum* (1983), hvor tekstene ledsages av 24 «kopiografier» (bilder tatt

med kopimaskin). Hun utfordrer både den enhetlige fysiske boken og romansjangeren i dobbelboken *Kyka. Ein kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter*, (1984). Hun undersøker også sjangeren blant annet som fysisk, visuelt medium i *Sjanger* (1986). I *Kjønnskrift* ligger det imidlertid til grunn at formidlingen har utgangspunkt i det basale – kvinnekjønnen er den nye «skriveteknologien». Moe sier følgende i et intervju med Åsmund Forfang i forbindelse med at *39 Fyk* kom ut: «Eg trur ikkje på intensjonar, men på prosessar» (sitert etter Simonhjell, 2006, s. 22), og dette er sentralt også i *Kjønnskrift*. Prosessen med å finne igjen skriften og etablere den skrivende kvinnen starter opp med et brudd med det som har vært den dominerende og institusjonaliserte teknologien: den mannlige skriften (som også flertallet av de kvinnelige forfatterne representerer). Dette er en grunnleggende avantgardistisk strategi som kan knyttes til Marinetti og futuristene – og til tanken om at nye teknologier bidrar til fullstendig fornyelse av menneskesinnet.¹⁰ Hvordan står så den nye skriveteknologien og opprøret mot den mannlige institusjonen i relasjon til de neoavantgardistiske strategiene i *Kjønnskrift*?

Hal Foster opponerer i «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?» mot Bürgers syn på neoavantgarden som nøytralisering av den historiske avantgarden. Slik han ser det er neoavantgarden tvert i mot avgjørende for forståelsen av den historiske avantgarden, som fremsto som rupturer i den symbolske ordenen. Men det er ikke den eneste funksjonen den har. Han tar utgangspunkt i en tanke om at det riktignok først i høy grad var snakk om ren kopiering og institusjonalisering når trekk fra den historiske avantgarden ble hentet frem igjen.¹¹ Fra og med 1960-tallet mener han imidlertid at neoavantgarden begynte å skille seg fra den på 1950-tallet fordi kunstnerne måtte bearbeide materialet fra den historiske avantgarden kritisk som følge av økt teoretisk bevissthet. I den temporale utvekslingen mellom den historiske avantgarden og neoavantgarden fra dette tiåret finner han som resultat av dette en utvidelse av avantgardens virkefelt og også en kritikk som fremkommer gjennom deltagelse og re-

¹⁰ «L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà» (Marinetti, 11. mai, 1913, sitert etter Bäckström og Børset, 2011, s. 11).

¹¹ «As the *first* neo-avant garde recovers the historical avant-garde, Dada in particular, it does so often literally, through a reprise of its basic devices, the effect of which is *less to transform the institution of art than to transform the avant-garde into an institution*» (Foster, 1994, s. 22).

konstruksjon (Foster, 1994, s. 16). I dette ligger det at potensialet i den historiske avantgarden stadig kan bestemmes på nytt og utvides; den vil fortsette å returnere fra fremtiden.

I sin samtidige fase vil neoavantgardene i likhet med den historiske avantgarden drive testing av eksisterende rammer og formater, men rammene og formatene vil naturlig nok være ulike. For å få tak på utvidelsen av avantgardefeltet som kommer med neoavantgarden tar Foster utgangspunkt i et skille mellom de kunstneriske konvensjonene og institusjonen – selv om disse ikke egentlig kan ses separat, er de heller ikke identiske. Foster mener at den historiske avantgarden fokuserer på det konvensjonelle, mens neoavantgarden fokuserer på det institusjonelle: Særlig kunstnere på 60-tallet utvikler den historiske avantgardens kritikk av de konvensjonelle mediene, sjangerne og formene til en undersøkelse av kunstinstitusjonen, og av dens perseptuelle og kognitive, strukturelle og diskursive parametere. Som det har fremkommet tidligere blir både de eksisterende litterære konvensjonene og den litterære institusjonen tatt opp til revurdering og undersøkelse i *Kjønnskrift*. Dette perspektivet utdypes også ved at det institusjonelle er direkte tematisert i samlingen, for eksempel i fremstillingen av forlagene og kritikerne i «Fleire arbeidsplassar for kvinner» (Moe, 1980, s. 53-54).

I tillegg er det interessant å lese Moe på bakgrunn av det Foster kaller the *second* neo-avant-garde, hvorigjennom det fremkommer noe han kaller «a creative analysis of the limitations of both historical and first neo-avant-gardes» (Foster, 1994, s. 23). Han skriver om hvordan slike analyser på 80-tallet foregikk gjennom «critical mimicry of various discourses» (ibid., s. 25), og dette er et sentralt aspekt ved *Kjønnskrift*. Samlingen spiller seg opp mot konvensjonene og institusjonen (helheten) og tidligere eksperimenter (delene), for eksempel i approprieringen av surrealismen, som fungerer kommenterende, og som en reaksjon på og bearbeiding av den historiske avantgarden. Moe skriver seg inn i det anti-rasjonalistiske opprøret, men endrer premissene for det. Samtidig er det tidligere opprøret en forutsetning, og det revitaliseres på en måte gjennom det nye. Foster skriver:

I believe historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, a continual process of protension and retension, a complex relay of reconstructed past and anticipated future – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition» (ibid., s. 30).

Bevisstgjøringen som følger av Stein-appropriasjonen innebærer også at neoavantgarde ikke trenger å være deskriptiv påpekning av historie, men at den også kan være noe som peker ut tidligere eksperimenter på en måte som kanskje kan unnnfly en historisk anerkjennelse eller en aksept som noe skjønt, formfullendt eller veltilpasset. Virkningen av språket går frem og tilbake, og den enkeltes språk eksiterer ikke på egenhånd. Stein utydeliggjør både de fenomenologiske og de tekstlige grensene for kunstverket.

Moe står ikke for en gjennomgående poetikk, altså skriver hun seg ikke inn i en tradisjon; dette er snarere noe hun motsetter seg. Hun approprierer i stedet en rekke metoder, og referansene til den historiske avantgarden blir noen blant mange elementer som hun stiller opp og reagerer på. Referansebruken er ikke en måte å vise frem litteraturhistoriske forbilder på hos Moe, men den kan sies å blant annet inngå i en diskusjon av litterære konvensjoner og av den litterære institusjonen. Hvis temaet for *Kjønnskrift* er «kjønnskrift» blir det ikke gitt noen fasit på hvordan den skal være, likevel er «kjønnskriften» og praksisene som approprieres del av samme prosess med å skrive frem den skrivende kvinnen. Den tar utgangspunkt i forskjellsfeminismen, men peker videre i flere retninger; dette er imidlertid noe som fremvises – ikke noe som uttales.

Litteratur

- Berg, Linda Beate: «Frå harme til heimløyse» i *Norsk Litterær Årbok*, Det Norske Samlaget, Oslo 1993.
- Berg, Linda Beate: *Medvitet og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i forfattarskapen til Karin Moe*, hovedoppgave fra Universitetet i Oslo, 1992.
- Bäckström, Per og Børset, Bodil: «Norsk avantgarde – en innledning» i Bäckström og Børset: *Norsk avantgarde*, Novus forlag, Oslo, 2011.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.
- Cixous, Hélèn: *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Galilée, Paris, 2010.
- Foster, Hal: «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?» i *October*, Vol. 70, The Duchamp Effect (1994).
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin du 19e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris, 1974.

- Larsen, Wenche: «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning» i Bäckström og Børset: *Norsk avantgarde*, Novus forlag, Oslo, 2011.
- Moe, Karin: *39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer & andre spekulum*, Aschehoug, Oslo, 1983.
- Moe, Karin: *Kjønnskriфт. Skrifter frå 70-åra*, Aschehoug, Oslo, 1980.
- Moe, Karin: *Kyka. Ein kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggert aborterte skrifter*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1984.
- Moe, Karin: *Sjanger*, Aschehoug, Oslo, 1986.
- Sacks-Galey, Pénélope: *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1988.
- Simonhjell, Nora: «'Restene av ordene løser seg opp' Tilståingar – mellomord – basketak: Karin Moe» i *Kraftsentrum* nr. 2, mai 2006, Damm, Oslo.
- Sururi, Nadira: *Female Contractions, Poems and Ink-Drawings*, Arabesque (ingen info om sted) 1975.
- Stein, Gertrude: *Composition as Explanation* i *Selected Writings of Gertrude Stein* (red. Carl van Vechten), Random House, New York, 1962.
- Stein, Gertrude: «Portraits and Repetition» i *Lectures in America*, Random House, New York, 1975.
- Stein, Gertrude: «Sacred Emily» i *Geography and Plays*, Something Else Press, New York, 1968.
- Vold, Jan Erik: «God jul med Gertrude Stein» fra *God jul med Gertrude Stein og andre essays*, Gyldendal, Oslo, 2005.
- Vold, Jan Erik: «Om kunst og konkret poesi» i Bäckström og Børset: *Norsk avantgarde*, Novus forlag, Oslo, 2011a.
- Vold, Jan Erik: «Om språket/om konkret poesi» i Bäckström og Børset: *Norsk avantgarde*, Novus forlag, Oslo, 2011b.
- Ørum, Tania og Huang, Marianne Ping: «Indledning» i Ørum, Huang og Engberg: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005.

Artikel II

A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975

Edited by

Benedikt Hjartarson, Camilla Skovbjerg Paldam,
Laura Luise Schultz, and Tania Ørum



BRILL

LEIDEN | BOSTON

For use by the Author only | © 2022 Koninklijke Brill NV

This paper is not included due to copyright

Artikkel III

Gerd Karin Omdal*

Den kriminelle romanen og leseren

Karin Moes KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter

<https://doi.org/10.1515/ejss-2020-2019>

Abstract: In the article *KYKA / 1984* is studied as a concrete experiment with the printed book as a medium and with the double-book-format. Karin Moe is in this text dealing with questions concerning the relationship between work and text, and between work, text and reader. The article is an exploration of the design and the composition of the book, and it also explores several kinds of transtextuality, which are establishing interconnections with other literary works and genres. Questions raised by Moe in *KYKA / 1984* concerning language and gender are also examined. An important objective of the article is to uncover how and why an experimental and critical investigation is carried out in a book copying a well-known commercial format.

Keywords: Karin Moe, experimental literature, crime fiction, deconstruction, Ace Doubles

Dobbeltboken *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter* var Karin Moes tredje bok og utkom i 1984.¹ Utgivelsen er

¹ Moes bok blir i det videre omtalt som *KYKA / 1984*. Denne artikkelen tar for seg den første utgaven av *KYKA / 1984* som kom i 1984, ikke den nyere utgaven fra 2012. I 2012-utgaven er flere av paratekstene endret eller fjernet, noe som begrenser omfanget av det opprinnelige eksperimentet. Dobbeltbok-formatet er beholdt, men omslagsillustrasjonene er begrenset til abstraherte versjoner av hovedtitlene, slik at de ikke gir noen assosiasjoner til førsteutgavens illustrasjon. Undertitlene, «egenreklamen» for Moes tidligere verk, og bokens ISBN-nummer er fjernet fra omslaget. Det er også gjort noen endringer inni boken; omtalen av Karin Moe og hennes tidligere verker er kortet ned, og midtpartiet er endret, det speiler det nye omslaget (men her er det en liten allusjon til den originale versjonen siden de to sidene som møtes bærer illustrasjoner av sko). Omslaget til den originale utgaven av *KYKA / 1984* er designet av Rainer Jucker. Boken ble vurdert av Arbeidskomiteen for norsk bokkunst og sendt til *Schönste Bücher aus aller Welt*-utstillingen i Leipzig (jf. intervju med Moe i *Kritikkjournalen* 1985a, s. 73).

*Corresponding author: Gerd Karin Omdal, Institutt for språk og litteratur, NTNU, Trondheim, Norway, e-mail: gerd.omdal@ntnu.no

et godt eksempel på 1980-tallets teoretisk informerte skjønnlitteratur og går helt konkret inn i problemstillinger knyttet til tekst, verk og lesing. Boken er montasjepreget og inneholder flere teksttyper, og både det paratekstuelle og det intertekstuelle apparatet er rikt. Gjennom utpreget sjangerlek fremstår boken som et typisk eksempel på postmodernisme, men som det vil fremkomme i det videre er det flere aspekter som snarere knytter den til en form for avantgardistisk praksis med utgangspunkt i poststrukturalistisk teori.²

Selve formatet var adskillig mer påfallende for lesere i 1984 enn det er i dag; dobbelboken var et viktig populærkulturelt format i tiårene før Moes utgivelse, særlig i USA, men også i Norge.³ Moe påpeker selv i essayet «Nye former i norsk romankunst» i *Sjanger* (1986) at *KYKA / 1984* er bevisst kommersiell i utformingen, og også at den mimer kommersiell amerikansk litteratur (s. 252–253). Mens hun i flere arbeider fra samme tid påkaller kjente navn og konsepter fra den moderne europeiske litteraturteorien og sentrale, anerkjente forfattere, tar hun altså i *KYKA / 1984* utgangspunkt i et populærformat.⁴

Gjennom utformingen, sjangertilnærmingen og paratekstene stiller Moe kritiske metalitterære spørsmål, særlig angående bokmediet og dets funksjon, som har relevans utover dette konkrete verkets sammenheng. Slike spørsmål var svært aktuelle og mye diskutert på 1970- og 80-tallet, jf. et tidlig eksempel som Roland Barthes tanke i «De l'œuvre au texte» som først ble trykket i *Revue d'esthétique* 3 (1971) om at et verk ikke er noe annet enn det fysiske objektet man kan holde i hånden, mens teksten er noe som realiseres av leseren/skriveren (Barthes [1971], s. 70–71). Det er klare referanser til denne diskusjonen i *KYKA / 1984*. I herværende artikkel vil derfor *KYKA / 1984* bli undersøkt som et konkret eksperiment både med bokmediet og med dobbeltbokformatet. Eksperimentet får implikasjoner for

2 Karin Moe er tidlig ute med å interessere seg for poststrukturalistisk teori i norsk sammenheng. Dette ser vi allerede i hovedfagsoppgaven hennes *Å lesa Rousseau* (1976) hvor Jacques Derrida er sentral for hennes arbeid med Jean-Jacques Rousseau.

3 Se Jackson (2015) og Fahnstalk (2016) om populariteten til dette formatet i USA. I Norge var dobbeltbøkene oversettelser som ble utgitt i serier: Dobbeltwestern (forlaget For alle, og senere Fredhøi), Dobbeltkriminal (forlaget For alle), Dobbeltroman fra Allers («2 av Allers' beste kjærlighetsromaner») og V-bok/V-bøkene (Magasinet for alle). I det siste tilfellet er bare enkelte utgivelser i serien dobbeltbind (jf. Nasjonalbibliotekets samlinger). Alle disse seriene er fra 1960- og 1970-tallet. Takk til hovedbibliotekar Kristin Tang ved Nasjonalbiblioteket for hjelp med å finne informasjon om de norske dobbeltbok-utgivelsene.

4 Et eksempel hun arbeider mye med er Hélène Cixous' ideer om den feminine skriften, som først utforskes i debutsamlingen *Kjønnskrift. Skrifter fra 70-åra* (1980), hvor Moe også i flere av tekstene approprierer kjennetegn og sjangertrekk fra eksperimentelle former (f.eks. konkret poesi, Gertrude Steins repetitive skrift og surrealisme), noe som gjør hennes praksis til en form for neoavantgardisme (jf. Omdal 2016 og under publisering).

forståelsen av forbindelsen mellom verk og tekst, og mellom verk, tekst og leser. Analysen vil utforske utformingen av verket og også ulike typer transtekstualitet som setter Moes bok i forbindelse med andre litterære tekster og sjangre, og dessuten med spørsmål av kultur- og samfunnspolitisk art, særlig angående språk og kjønn. Slik vil den blant annet avdekke hvordan og hvorfor en eksperimentell undersøkelse av bokmediet utføres i et kommersielt format.

Moe knytter selv *KYKA / 1984* til en eksperimentell tradisjon som vektlegger komposisjon i «Nye former i norsk romankunst» i *Sjanger*. Hun stiller seg tilsynelatende på betraktende avstand til sitt eget verk og sin egen rolle som skrivende:

Med Jan Kjærstad kjem komposisjonsdelen endå meir i fokus, samman med vekta på metalitterært stoff. EDB koplast inn som miksebord, datamaskina blir mata med stoff frå andre, tilgjengelige kjelder, skjønnlitterære bøker, aviser etc og miksa med forfattarens egne sekvensar. På mange sett kan *KYKA / 1984* av Karin Moe lesast som ein kritikk *innafor* denne retninga, ved ein mindre ståstad, og ein enkel komplikasjon. (Moe, 1986, s. 250)

I sitatet nevnes flere kjennetegn for den postmoderne litteraturen, som ytre sett også karakteriserer *KYKA / 1984*. Både det metalitterære og det at boken opptrer som en komposisjon mikset sammen av ulike stemmer og sjangere er fremtredende. Det aller mest interessante i vår sammenheng er imidlertid den siste setningen om at boken er en kritikk *innenfor* en retning som vektlegger komposisjon og metalitterært stoff; det kan se ut til at Moe bringer inn et element av politikk og dekonstruksjon. Kommentaren om *KYKA / 1984* i essayet peker altså ikke bare mot selve formgrepet eller eksperimentet i Moes bok og mot dens tilhørighet innenfor en litterær og kunstnerisk strømning, men også mot dens potensielt kritiske funksjon og brudd innenfor strømmingen. I denne alternative posisjonen kommer det avantgardistiske potensialet inn. Dette er aspekter ved verket som vi også skal holde fast ved videre i analysen. Hva innebærer begreper som «et mindre ståsted» og en «enkel komplikasjon» mer bestemt?

Resepsjonen av *KYKA / 1984* begrenser seg stort sett til korte omtaler i oversiktsartikler/litteraturhistorieverk.⁵ Den eneste vitenskapelige publikasjonen så langt, som går noe særlig inn på boken, er Linda Beate Bergs artikkel «Frå harme til heimløyse», som sto på trykk i *Norsk Litterær Årbok* i 1993. Her leser hun *KYKA / 1984* i sammenheng med *Kjønnskrift. Skrifter frå 70-åra* (1980), 39 *Fyk: Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringar & andre spekulum. 24 kopiografiar* (1983) og *MORDATTER. Opp(dikt) frå datterskapet* (1985b). Artikkelen bygger på Bergs hovedfagsoppgave *Medvitet og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i for-*

⁵ Jf. Buset (1985), Nymoen (1991), Rotten ([1985] og 1998), Simonhjell (2006), Larsen (2011) og Andersen (2012).

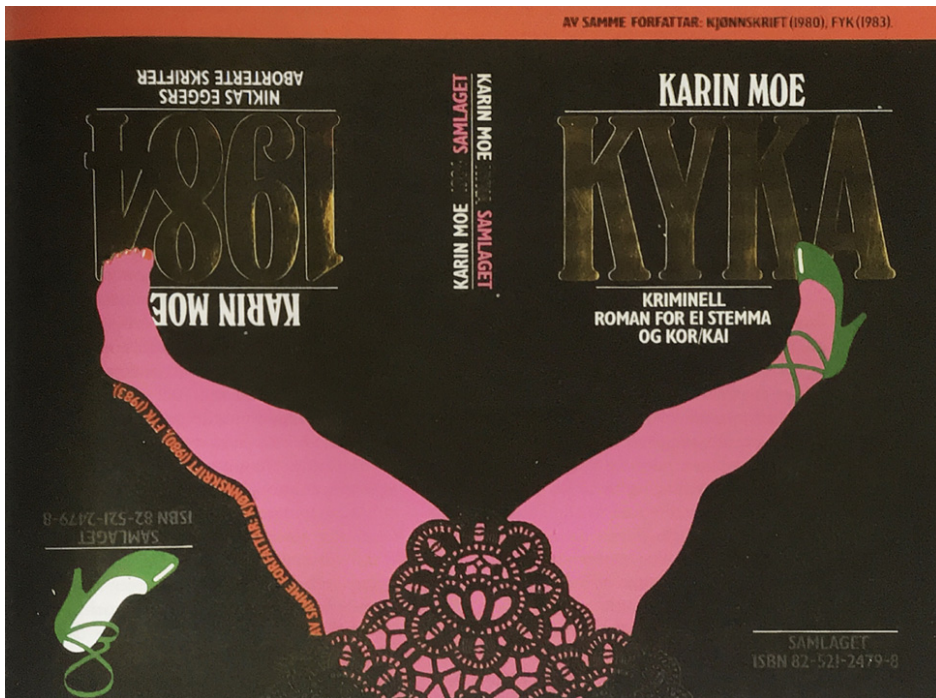
fattarskapen til Karin Moe (1992). Bergs prosjekt går ut på å påvise en bevegelse fra en språkfeministisk målsetning til et rent språkfilosofisk skrive driv hos Moe (1993, s. 193). Når det gjelder *KYKA / 1984*, er Bergs hovedkonklusjon at boken, som representerer en oppløsning av det tradisjonelle verket, blir stående som en bekreftelse av det dekonstruerte subjektet (s. 203). Berg undersøker altså ikke verket primært med utgangspunkt i bokmediet og det transtekstuelle, men snarere ut fra et språkfilosofisk og psykoanalytisk perspektiv.⁶ I kontrast til dette, skal oppmerksomheten her flyttes over fra det dekonstruerte (skrivende) subjektet til det dekonstruerte verket, og til dets forbindelse til litteraturfilosofiske spørsmål forbundet med leseren. Derfor kommer også Moes prosjekt helt mot slutten til å bli knyttet til Wolfgang Iser's tanker om leseprosessen. Sammenhengen mellom form og innhold fremstår som høyst bevisst, og tvinger frem spørsmålet om hvordan en formoppløsende tekst likevel kan være meningsbærende.

Den tilsynelatende enheten

KYKA / 1984 signaliserer visuelt sett en stor grad av indre sammenheng. De to forsidene i hver ende av boken deler en stor illustrasjon; de har de samme fargene og den samme iøynefallende gullfonten er brukt i hovedtitlene. Illustrasjonen er av lettere pornografisk valør og representerer nedre del av en kropp med kort, svart blondeskjørt og bare, rosa ben.⁷ Den ene foten har en grønn sko på, den andre er bar, med rød neglelakk (også her er skoen med på bildet, men den står for seg selv). Skoene, som henholdsvis er på og av på de to forsidene, signaliserer en kontinuitet mellom delene. Begge forsidene formidler også den samme informasjonen om andre bøker av samme forfatter, forlag og ISBN-nummer – noe som virker som en insistering på bokens enhet.

⁶ I hovedfagsoppgaven fokuserer Berg mer på form enn hun gjør i artikkelen, og hun skriver at formen i *KYKA* minner påfallende om Julia Kristevas «Stabat Mater» (*Tel Quel*, 1977), noe som kan indikere at Moe er opptatt av Julia Kristevas tanker om morsrollen. Berg omtaler også *KYKA / 1984* som «ferdig dekonstruert» og margtekstene i *KYKA* som undertekster (Berg 1992, s. 37), og hun nevner det spontane språket og de mange syntaktiske bruddene (s. 41). Kanskje aller mest interessant er det hun skriver om reklame og annonser i margtekstene (s. 46–47).

⁷ Forsiden alluderer sannsynligvis til et bilde av en danserinne som Kyka (hovedpersonen i *KYKA*) får se; hun blir veldig fascinert og sier at hun vil bli danserinne (jf. Moe 1984a, s. 50). «Mannen i huset», Kykas far, blir dessuten kledd ut som danserinne av ungene når han har drukket for mye og sovnet (s. 91–93). Ved referanser til konkrete tekststeder i *KYKA / 1984*, vil 1984a bli brukt om *KYKA*-delen og 1984b bli brukt om *1984*-delen.



Figur 1: Det originale omslaget til *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai* / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter. ©Samlaget og Rainer Jucker.

Mellom bokens to deler er det satt inn to ark med svart bakgrunnsfarge. På fremsiden av hvert ark er forfatterens navn samt bokens tittel og undertittel trykket i inverterte versjoner med en hvit font, sammen med bilder av henholdsvis en liten jente og en mann – som man etter å ha lest boken skjønner at representerer dens to hovedpersoner. Slik er altså forsiden og hovedpersonene i de to delene speilet der delene møtes. Det er forsiden, sammen med disse sidene som utgjør rammene for hver av bokens deler. På baksiden av de svarte arkene, eller mellom de to beskrevne sidene, finner vi en noe endret versjon av den store coverillustrasjonen i svart-hvitt, men dette er bare beina, løsevet fra kroppen. De to svarte arkene blir på denne måten deler av bokens eksteriør, selv om de befinner seg midt inni den.⁸

⁸ Moe forklarer selv midtpartiet slik: «Midt i boka, sparka til sides så å sei i visuell forstand (sjå to demonterte bein med ein sko der tekstane møtets midt i boka) er 70-årsas sosial-realisme, alt-så eit tomt senter i norsk litteratur, ifølgje denne bokas form» (Moe 1986, s. 253). Det sier sitt om Moes syn på sosialrealismen at det vi ser her er en fargeløs versjon av det fargerike coveret, uten

Ved nærmere ettersyn viser det seg imidlertid at den visuelle enheten ikke representerer en innholdsmessig eller sjangermessig enhet. Hvis vi først ser nærmere på bokens to hovedtitler, *KYKA* og *1984*, finner vi på den ene siden noe som umiddelbart fremstår som et nonsens-ord eller et lydhermende ord. På den andre siden finner vi gjenbruk av tittelen på en svært kjent roman, George Orwells *1984*.⁹ Dette er en indikasjon på at det ukjente, eksperimentelle og humoristiske er satt sammen med det veletablerte, alvorlige og seriøse.

Boken er konstruert på en måte som gjør at leseren også må forholde seg til flere ulike sjangere, noen direkte gjenkjennelige og noen «oppfunnet» av Moe gjennom at nye sjangerbetegnelser er satt sammen av kjente størrelser. Både skriftlige og muntlige «sjangere» er representert. Noen av dem er indikert i undertitlene: «Kriminell roman for ei stemma og kor/kai» og «aborterte skrifter». Undertittelen til *KYKA*, «Kriminell roman for ei stemma og kor/kai» inneholder den kjente betegnelsen «roman», men denne romanen er altså «kriminell». Siste del av undertittelen indikerer en dramatisk modus, eller at det kan være snakk om et musikkstykke med vekselsang: «for ei stemma og kor/kai». Ordet kai viser rett og slett til mylderet av stemmer som kommer fra kaien. Undertittelen til *1984*, «Niklas Eggert aborterte skrifter», signaliserer gjennom bruk av egennavn at det er snakk om Eggert egne skrifter, samlet av bokens forfatter. Skriftene er imidlertid ikke ferdig utviklet; de er fragmenterte, og noe kan se ut til å være fjernet eller slettet. Undertittelen kan også indikere at det er gjort et forsøk på noe som ikke ble særlig vellykket; uansett peker den bort fra forestillingen om et komplett og fullført verk.

Signalene som overføres via paratekstene er altså intendert forvirrende og motsigelsesfulle, spesielt når det kommer til forestillingen om og fremstillingen av helhet. Det gis dessuten ulike signaler om hvordan man skal gripe an lesingen av boken, og ulike kontrakter med leseren antydes og brytes. Dette er sentrale aspekter litteraturfilosofisk sett. Siden tekstene i verket er satt ned side ved side som i et arkiv eller i en montasje, er det ingen umiddelbar eller åpenbar sammenheng mellom dem, selv om sammenheng signaliseres visuelt. Noen av paratekstene i boken peker jo dessuten utover mot andre verk. Det mest opplagte eksempelet er tittelen *1984*, men også de innledende epigrafene i hver del, som er hentet fra Bessie Heads (1937–1986) *Maru* (1971), inviterer oss til å se etter mening utenfor

underliv. Kritikken av sosialrealismen og realismen generelt er en gjenganger i Moes forfatter-skap.

⁹ Moe skriver selv om tittelen *1984* at hun har valgt den for å gi «assosiasjonar til politisk diktatur og framandgjerung», som er fremtredende temaer i Orwells roman (Moe 1986, s. 253).

verket, særlig fordi romanen har klare berøringspunkter med Moes verk, spesielt med *KYKA*. Margaret Cadmore kommer i *Maru* til et avsidesliggende sted i Botswana for å jobbe som lærer på en skole. Lokalsamfunnet, og dets fordommer mot grupper og enkeltmennesker er fremtredende, det samme er stivnede forestillinger om kjønn, og seksualitet er et viktig tema.

Den kriminelle romanen

Den lille endringen i stavemåten i undertittelen til *KYKA*, understreker at det ikke er snakk om en kriminalroman i tradisjonell forstand. Dette er en kriminell roman, som gjennom sin oppstykkede struktur forbryter seg mot kjente forestillinger om romanen, både som sjanger og som verk. Her skildres barndomshendelser i et lite samfunn på vestlandskysten i 1950-årene, fremstilt av en seks år gammel jente med klengenavnet «Kyka». Det er imidlertid en rekke referanser til kriminallitteratur, kriminelle handlinger og mystiske omstendigheter i denne delen av boken. Kyka og vennene leker mordetterforskning (Moe 1984a, fra s. 33), og de iscenesetter det hele med politisjef, mordvåpen og et blodig lik. Kyka omtaler dette som «å leke kriminal» (s. 45). Hun regisserer selv fremstillingen, siden «Mannen i huset» (faren) har lest M-A-G-R-E-T (hun feilstaver Maigret, navnet til Georges Simenons kjente fiktive kriminaletterforsker) høyt noen kvelder, så sakte at hun husker alt (s. 35). Blant annet gjennom dette kan vi si at boken på ulike måter tematiserer kriminalen, snarere enn å være en kriminal.

De 29 delene/kapitlene/scenene som utgjør hovedfortellingen i *KYKA* innledes med en initial og følger alfabetets orden fra A til Å. Slik påkalles nok en sjantermessig referanse, til ABC-boken. Gjennom denne referansen etableres en ny motsetning, for dette er slett ingen barnebok, og heller ikke noe pedagogisk verk. Gertrude Stein, som er et viktig navn i Moes kulturelle «kanon», eller den tradisjonen hun skriver seg inn i (jf. Omdal 2016), skrev i 1940 også en form for ABC-bok som bryter med det vi vanligvis forbinder med sjangeren, nemlig *To Do. A Book of Alphabets and Birthdays* (publ. 1957). Stein hadde problemer med å få utgitt denne boken fordi den «falt mellom to stoler». Det Timothy Young skriver i forordet til en utgave fra 2011 er interessant i forbindelse med *KYKA*:

One can easily appreciate the view of Stein's friends and potential publishers: children are not the core audience for this book. In addition to the challenging linguistic exercises, there is a recurrent sense of menace in some of the stories: children drown while swimming across a river; a group of forty dogs tears up everyone they meet; a soldier loses an eye in a battle; a rabbit self-immolates! (Young 2011, s. 7)

KYKA er enda mørkere, her blir barna konfrontert med de verste sidene ved voksenverdenen; de utsettes blant annet for seksuelle overgrep fra «Mosemannen». Det å bruke denne formen på en alternativ måte, kan altså se ut til å være en referanse til Stein.

Det er uansett en slags logikk i den alfabetiske struktureringen, fordi Kyka, som Berg (1992, s. 40) påpeker, nettopp har lært seg å skrive og kan være fascinert av denne formen. Hun leker seg flere steder med å stove ord, som M-E-R-C-E-D-E-S (Moe 1984a, s. 15), L-A-N-O (s. 22) og M-A-G-R-E-T, som nevnt over. KYKA kan dessuten leses som en slags kritisk livets ABC – barndommens opplevelser som den grunnleggende opplæringen i det å være menneske. Formen kan også være en måte å tvinge hendelsene inn i en orden på.

Foran hovedpersonens fremstilling er det satt inn en rammefortelling i form av en politirapport som gjør rede for at Mariken Vibe, som har vært lærervikar på Kykas hjemsted et halvt års tid, har blitt funnet død i havnebassenget. En rød notisbok som inneholder Kykas fortelling har blitt funnet i lærerens bokhylle. Det er denne fortellingen som gjengis etter rammefortellingen.¹⁰ I rapporten får vi også vite at Kyka har forsvunnet, og at det tilsynelatende ikke er noen som husker henne, selv ikke familien. Hun er ikke-eksisterende og ser ut til å ha blitt slettet fra registrene. Dette er sannsynligvis en referanse til revisjons- og utslettingspraksisen som utøves i Orwells *1984*, og dermed skapes en forbindelse til tittelen på den andre delen av boken. Flere spørsmål reises som konsekvens av forsvinningen: Er Kykas fortelling en form for bekjennelse? Har hun noen gang eksistert, eller var hun noen andres påfunn? Var hun et vitne, og er det derfor hun har forsvunnet? Fortellingen ender i hvert fall i følgende spørsmål: «– Vitne, er det eg?!» (Moe 1984a, s. 116). Denne slutten understreker at teksten ikke gir svar på spørsmålene, den bare stiller dem, noe som altså vil være en motsats til en tradisjonell kriminalroman.

Mordmysteriet som presenteres blir aldri løst, tvert imot ender Kykas fortelling med at et lik blir funnet flytende i havet. Hvem det er, får vi aldri vite, og det fremkommer ikke klart om det er en mann eller en kvinne. Fortellingen spiller flere steder på cross-dressing og uklare kjønnsidentiteter. Det kan være Mariken, og det kan være noen helt andre. Det er altså uklart både hvem som er myrdet og hvem morderen er. Det er imidlertid visse indikasjoner i Kykas fortelling på at «Mannen i huset», Kykas far, har noe med mordet å gjøre. Mariken dukker opp

10 Et moment som potensielt kan undergrave hele fortellingen er at det er usannsynlig at en seksåring har klart å skrive noe så omfattende. I begynnelsen av fortellingen kan hun bare skrive og ikke lese (jf. Moe 1984a, s. 24), men hun lærer å lese underveis (s. 66).

i Kykas fortelling nettopp i relasjon til faren (Moe 1984a, s. 72) og Kyka ser senere faren og noen andre senke et eller annet i sjøen (s. 87). Mot slutten truer Kyka faren med å fortelle «noe» (s. 114). At liket blir funnet når fortellingen egentlig er over, er nok en motsetning til et tradisjonelt kriminalplot.

I margin utenfor hovedfortellingen finner vi informasjon og kommentarer fra kaien og koret. Dette er ulike fragmenter av «tekst» som er satt sammen i en strøm. Fonten som er brukt og målformen skiller de to kildetyperne fra hverandre. Informasjonen som kommer fra kaien, altså fra folk som møtes på kaien og sladrer om forhold, fødsler, sykdom, dødsfall og andre ting, er trykket i normal font og skrevet på nynorsk. Informasjonen fra *ko*ret, som i hovedsak består av nyheter, reklame, værmeldinger og fragmenter fra en rettssak, er trykket i kursiv og skrevet på bokmål.¹¹ Det er verdt å merke seg at en drapssak også blir omtalt flere ganger i margteksten (fra s. 12):

Amanda Brun...har du lese verre...funnen splitter naken...ja er det ikkje ein herifrå som ska inn og vitne, ein som låg med båten ved hamnelageret...«*denne sak er meget vanskelig*», begynte aktor sitt foredrag og bebudet at han ville gå langsomt fram i den detaljrike materien. Amanda Brun ble funnet sent på kvelden i en jernbanevogn som var delvis lastet med sekker av totanin, et biprodukt ved cellulosefabrikasjon. (Moe 1984a, s. 12–13)

Dermed skilles de to *egentlige* etterforsknings-plottene som er karakteristiske for kriminallitteraturen ut fra hovedfortellingen, de plasseres i rammefortellingen og margteksten. Men teksten i margin ender i det samme spørsmålet som hovedfortellingen, kun med noen små typografiske variasjoner: «...vitne, er det eg!?» (s. 116). Det kan se ut som fortellingene går sammen helt til slutt; før dette avsluttende spørsmålet kommanderes alle «inn på kontoret» i Kykas fortelling, mens de som er på kaien svarer «inn her? ...eg?» (ibid.).¹²

11 I tillegg til å skille mellom ulike kategorier av informasjon, er dette sannsynligvis et språkpolitisk bevisst valg fra forfatterens side. De offisielle «tekstene» er skrevet på bokmål, de uoffisielle på nynorsk. I dette ligger det en påpekning av at «danskemålet» (Moe 1992, s. 6) er det dominerende språket i norsk offentlighet.

12 For en mer inngående undersøkelse av ulike aspekter ved margtekstene, se Berg 1992 s. 46–51. Berg peker ut flere elementer som skaper sammenheng mellom hovedteksten og margtekstene i *KYKA* (Berg 1992, s. 56). Det refereres f.eks. stadig til *Bergens Tidene*, som både siteres i margin gjentatte ganger og nevnes i hovedfortellingen flere steder; den brukes blant annet til å få bordet til å stå stødig (Moe 1984a, s. 39). Noen av de samme personene opptrer også i de to fortellingene (Berg 1993, s. 200). Formen i noen av Kykas kapitler (S og W) minner også om margteksten (Berg 1992, s. 56). Det at det refereres til de samme personene og hendelsene i hovedteksten og av koret i margteksten gir et hint av dramaet og korets tradisjonelt kommenterende funksjon.

De aborterte skriftene

Handlingen i Moes *1984* er lagt til 1984 (Moe 1984b, upaginert side etter tittelsiden), og dermed undermineres den direkte tilknytningen til dystopiske fremtidsvisjoner og science fiction som signaliseres gjennom referansen til Orwell. Skildringen er likevel dystert. Fortelleren hos Moe er en arbeidsløs, ung mann, tilsynelatende fanget i strukturer overført av pornomagasinene og massemediekultur (aviser etc.). Disse strukturene ser ut til å ha overtatt plassen som arbeidet skulle ha hatt i Niklas liv: «Eg tar meg i å jobbe meir med orgasmane no eg er arbeidslaus. Det er den nye sysselsettingspolitikken» (Moe 1984b, s. 26).

1984 har en ekstra paratekst etter tittelsiden og epigrafen, før hovedteksten. Den tar form som en ny tittel, og kan leses som en beskrivelse av teksten(e) som skal komme: «Titlar/Begynnelsar/Slutningar». Men vi får igjen noe ganske annet enn vi har blitt ledet til å forvente. Kort sagt: titler, begynnelser og slutninger er nettopp hva vi ikke får på sidene som følger. Niklas' tekst fremstår som tekstfragmenter, og i tillegg til disse fragmentene som utgjør noen linjer øverst, inneholder hver bokside store hvite felt. Språket er ganske ukonvensjonelt, men samtidig til tider poetisk: «Du elsker som eg pakte ball då eg var fem, sa ho og åt høgt av strået med ville bringebær» (s. 58) og «På smilet hennar må eg ha isopor for å ligge vaken lenge» (s. 61). Denne kombinasjonen er vanlig i Moes forfatterskap (jf. f.eks. *Kjønnskrift* og *MORDATTER*). Det at utsigelsessubjektet er en skrivende person og samtidig både en form for helt og en antihelt, er også gjenkjennelig (blant annet fra *KYKA*). Berg skriver at Niklas ikke råder over de kollektive kreftene i språket, og at han er fremmedgjort av språket og av sosial og medial utvikling på 1980-tallet; skriftene hans blir en poetisk kamp og protest (Berg 1993, s. 201–203). Gjennom skrivningen ser Niklas ut til å forsøke å tvinge seg selv fri fra sin tids konstruerte mannsbilde og fra språket som binder ham.

Berg er også inne på at de store hvite feltene kan representere den kollektive overvåkingen av individet som også margtekstene i *KYKA* viser til (Berg 1992, s. 77). Dette er et interessant perspektiv fordi de kollektive kreftene da vil være blottlagt og synlige i *KYKA* og usynlige og uhandgripelige i *1984*. Her ser vi en parallell til Orwells *1984*, hvor partiets øyne og ører er overalt, men i skjul. Hos Moe ser de kollektive kreftene i form av media, sladder og reklame ut til å erstatte «Partiets» overvåking og hjernevasking.

De store hvite feltene kan også representere sensur og det som er tatt vekk (abortert). Dette er en ny interessant forbindelse med Orwells *1984*, fordi Partiet stadig gjennomfører revisjoner av bøker og utsletter de tidligere utgavene. Det er nettopp dette hovedpersonen Winston jobber med til daglig. «Partiet» jobber for å renske medlemmene for kritisk tenkning, alternative historier og selvstendig initiativ. De produserer dessuten konsumkultur til proletariatet, altså de som ikke

arbeider i den gigantiske administrasjonen eller som soldater. En tolkningsmulighet er at et aspekt ved Moes prosjekt er å la *1984* være et svar på Orwells dystre prognoser, en slags status over mennesket som er blitt fratatt all vilje og evne. Bruken av dobbeltbokformatet peker i hvert fall i retning av at *KYKA / 1984* som helhet fungerer som en kritisk kommentar til konsumlitteratur.

Appropriering av populærlitterær form

Utgangspunktet for å lese *KYKA / 1984* i dette perspektivet er at dobbeltbokformatet altså var velkjent innenfor den kommersielle litteraturen fra 1950 til 1970-tallet – aller mest fra Ace Double-serien.¹³ En rekke utgivelser innenfor mordmysterier/kriminallitteratur, science fiction/fantasy, western-litteratur og i noen grad også romanser, kom i dobbeltbokutgaver. Moes bok følger oppskriften for dette formatet til en viss grad, det vil si nok til at man kan fastslå at den forholder seg til det, og at det både brukes og kommenteres. Dette kan vi se på utformingen av bokryggen hvor forfatterens navn, tittel på boken og forlag er oppgitt for begge bøkene fra hver sin side, selv om det i Moes tilfelle er snakk om samme forfatter. Vi kan også se det ved at Moes tidligere utgivelser er markedsført på omslaget av *KYKA / 1984*. Den røde linjen som følger den ene kanten på *KYKA / 1984* er også et typisk kjennetegn for Ace Doubles, noe vi for eksempel kan se på en av de store klassikerne i serien, *Conan the Conqueror* (Robert E. Howard) / *The Sword of Rhiannon* (Leigh Brackett) fra 1953, men istedenfor å markere øvre kant på begge forsiden, løper linjen hos Moe i ett slik at den markerer øvre kant på *KYKA* og nedre kant på *1984*. *Conan the Conqueror / The Sword of Rhiannon* er et eksempel på hvordan et allerede kjent verk gjerne ble satt sammen med et nytt og ukjent i Ace Double-serien (jf. Jackson 2015).¹⁴ Moe alluderer til denne praksisen gjennom

¹³ Serien ble utgitt av det amerikanske forlaget Ace Books (grunnlagt av Aaron A. Wyn i 1952) og Donald A. Wollheim fra 1953 til 1973. *Tête-bêche*, som er den bokhistoriske betegnelsen på dobbeltbokformatet, har historiske røtter tilbake til 16- og 1700-tallet (Jackson 2015). Betegnelsen på formatet ser ut til å være en del nyere enn selve formatet, og den ble opprinnelig brukt om en type seng hvor man ligger hver sin vei: «C19: from French, from *tête* head + *bêche*, from obsolete *bêchevet* double-headed (originally of a bed)». Det brukes også om sammenhengende par av frimerker hvor det ene er trykket invertert i forhold til det andre (jf. *Collins English Dictionary*).

¹⁴ *Conan the Conqueror* ble første gang utgitt som føljetong i pulp-magasinet *Weird Tales* (Popular Fiction Publishing Company) i 1935–36 under tittelen *The Hour of the Dragon*. Bracketts tekst er derimot originalskrevet for Ace Double, og vi finner påskriften «An ACE original by Leigh Brackett» nederst på forsiden til denne delen av boken (jf. Howard/Brackett 1953).

å bruke 1984 som tittel på den ene delen av boken, men hos henne er det kun *tittelen* til en kjent roman som opptrer i utgivelsen, ikke den faktiske romanen.

I Norge ser det ut til at de fleste dobbeltbøkene forut for *KYKA / 1984* var innenfor sjangrene kriminal-, krigs- og western-litteratur og romanser, og at de kom ut på 1960 og -70 tallet. Blant annet ble en serie med oversatte romaner kalt *Dobbeltkriminalene* utgitt av Forlaget For Alle.¹⁵ De fleste dobbeltbøkene inneholder to tekster innenfor samme sjanger, men av ulike forfattere. Oftest vil også cover-bildet understreke at boken inneholder to ulike fortellinger som er satt sammen.

Det skjer imidlertid en del forskyvinger og transformasjoner av formatet hos Moe. I motsetning til de bøkene som vanligvis hadde blitt publisert som dobbeltbøker, fremstiller *KYKA / 1984* en forestilling om kontinuitet. Samtidig gjør paratekstene, sammen med innholdet, det klart at den vanlige to-romaner-av-samme-sjanger-strukturen, altså den indre sjangermessige sammenhengen i dobbeltbøkene, er forlatt. På tross av felles coverbilde og samme forfatter, er de to delene i *KYKA / 1984* mer ulike enn de vanligvis er i en dobbeltbok. Coverbildet refererer til Pop art og er av lettere pornografisk valør – som tilfellet også er i mange av de tidligere dobbeltbøkene. Figuren er imidlertid lett abstrahert hos Moe, og den fremtrer stilren sammenlignet med foreleggene. Den ikke-naturalistiske fargebruken og det faktum at navnet til omslagsdesigneren oppgis signaliserer en transformasjon av formatet til kunst. Størrelsen på *KYKA / 1984* bidrar også til transformasjonen, for formatet er blåst opp i forhold til pocket-formatet slik vi vanligvis tenker oss det, fra 10,5 × 16 cm. i Ace Double-bøkene til 12,5 × 20 cm. i *KYKA / 1984*.

Det er også mer direkte kommenterende aspekter ved *KYKA / 1984*. Flere av Moes paratekster får interessante merbetydninger hvis vi ser dem på bakgrunn av Ace double-bøkene. Dette gjelder for eksempel epigrafene fra *Maru* i *KYKA / 1984* som jo i likhet med tittelen *1984* peker utover mot et annet litterært univers. I *Conan the Conqueror* er epigrafen hentet fra «The Nemedian Chronicles» og Nemediana er et sted i Howards eget litterære univers. Epigrafen representerer dermed hos Howard en forsterkning av universets autonomi og lukkethet, noe som også forsterker tekstens eskapistiske potensial. Moe åpner på sin side, gjennom referansene til Orwell og Head, opp for et større perspektiv på temaene og maktrelasjonene som undersøkes i teksten, når det gjelder spørsmål på både individ- og

¹⁵ Noen av disse bøkene er digitalisert, og man kan se nærmere på *Pistoler til alle* (Richard S. Prather, overs. Ulf Gleditsch) / *Rent bord* (Larry Kent, overs. Tor Sole) og *Levende skyteskive* (James McKimmey, overs. Reidar Berg) / *Mord og modeller* (Larry Kent, overs. Ulf Gleditsch), begge fra 1972, på Nasjonalbibliotekets digitale bokhylle: *Pistoler til alle / Rent bord* [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011012520003] og *Levende skyteskive / Mord og modeller* [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011012520002].

samfunnsnivå. Et annet interessant eksempel er undertittelen til 1984, *Niklas Eggers aborterte skrifter*. Her påpekes det ufullstendige ved teksten, og det var nettopp ufullstendige, forkortede fortellinger som ofte ble utgitt i Ace Double-serien (jf. Jackson 2015). Parateksten «Complete and Unabridged» på forsiden av *Conan the Conqueror* er et resultat av at denne praksisen var så utbredt, og skal fungere som en forsikring om at det i dette tilfellet er snakk om en gjengivelse av Howards kjente roman i sin helhet. Benevnelsen «aborterte skrifter» hos Moe vil altså virke motsatt ved snarere å understreke det ufullstendige, og som helhet vil undertittelen også understreke at det er snakk om en helt annen tekst enn den klassiske romanen som hovedtittelen 1984 alluderer til.

Deler av den litterære tematikken i *KYKA / 1984* ligger imidlertid tett på den vi finner i mange av dobbeltbøkene – sex, vold og mord – den er bare presentert fra helt andre perspektiver. Ulike forbindelser, referanser og korrespondanser bidrar til en uvanlig mengde av meningsproduksjon i Moes verk. Ved å bruke dobbeltbokformatet og den seksuelt ladede forsideillustrasjonen, har hun likevel et godt utgangspunkt for å kommentere kommersiell litteratur og da særlig de ofte spekulative fremstillingene som gis av kvinner i denne litteraturen.

Nettopp kritikk mot fremstillingen av kvinner er blant faktorene som preger ettermålet til Ace Double-bøkene (Fahnestalk 2016), og også i de norske «avleggerne» kan vi se at kjønnsstereotypene florerer, mest iøynefallende i forsideillustrasjonene.¹⁶ Vi finner imidlertid også interessante eksempler på kjønnsdelt markedsføring i paratekstene: På en av forsidenene til Dobbeltkriminalen *Levende skyteskive / Mord og modeller*, rett under tittelen, står det «I Reno er det tillatt å spille, men ikke la kvinnene få for mye å si». Dette utsagnet blir dermed en del av det paratekstuelle apparatet som møter leseren som inngang til verket, og det blir ganske tydelig at boken retter seg mot et mannlig publikum. I Dobbeltkriminalen *Pistoler for alle / Rent bord* finner vi en reklame for V-bøkene (en serie med krigslitteratur) mellom bokens to deler. De karakteriseres slik: «Spennende underholdning for alle mannfolk». Dette er et enda mer direkte eksempel på kjønnsdelt markedsføring.

I lys av dette er Bergs (1992) observasjoner om margtekstene i *KYKA* interessante. Hun påpeker nemlig at reklameannonsene som finnes der nesten utelukkende henvender seg til kvinner, og at produktene som markedsføres er slike som bidrar til å holde den tradisjonelle kvinnerollen i hevd (s. 46). Vi kan se dette på s. 22–23 hos Moe hvor det er snakk om en annonse for en ny føljetong i *Allers*, om

¹⁶ Det er imidlertid på sin plass å bemerke at Fahnestalk argumenterer imot at dette skal være et grunnlag for å avfeie Ace Double-serien, først og fremst fordi det i seg selv er en stereotypisk oppfatning at perspektivet i bøkene er så ensidig.

en ung mor og hennes forsvunne barn, og på s. 24–25 hvor det er en annonse for margarin: «*Mange husmødre er meget flinke til å følge med i alt som gjelder mat – Gjestebu margarin – er margarinen som ikke skiller seg ved smelting*». Slik bidrar annonsene i *KYKA* også til å blottlegge den kollektive konservative kraften som preger samfunnets strukturer på 50-tallet. Dette underbygges av at «Mannen i huset» leser trivillitteratur som tradisjonelt var rettet mot menn. I tillegg til krim leser han western. Moe snur imidlertid også om på perspektivet, og i *1984* minnes leseren på at fremstillingen av menn også kan være ganske spekulativ, gjennom Niklas skrifter og hans hjelpeløshet i macho-rollen.

Det kjønnspolitiske aspektet er altså helt sentralt i Moes kommentar til populærlitteraturen og spesielt kriminalsjangeren. Sjanger er dermed ikke noe som opptrer nøytralt og uskyldig. Hennes appropriering og «kunstnerliggjøring» gjør *KYKA / 1984* til noe helt annet enn den sjangeren eller det konseptet hun «kopierer». Moe kommenterer det populærkulturelle formatet, og stiller samtidig spørsmål ved ulike mediers rolle på flere ulike nivå i teksten, i tillegg til å problematisere selve begrepet om litterær sjanger gjennom transformasjonen.¹⁷

Marjorie Perloffs begrep om «writing through» (Perloff 2010, s. 12) kan være anvendelig i forbindelse med *KYKA / 1984*, selv om det i Moes tilfelle vil være snakk om å «skrive gjennom» en sjanger, ikke et enkeltverk.¹⁸ Denne praksisen innebærer ifølge Perloff «complex uses of citation and constraint, intertext and intermedia» (ibid.). Materialet for poetens «writing through», altså det han eller hun skriver gjennom, er ofte hentet fra populærlitteratur; Perloff nevner film, tegneseriestriper, avisspalter og bruksanvisninger (s. 14). Hos Moe ser vi at hovedgrepet er at det skrives gjennom en populærlitterær form, men at mange andre former også kobles inn underveis. Perloff skriver:

[A]t its best, the constrained text never just replicates source material; rather, the submission to a chosen rule becomes, as Baetens says, a way of freeing oneself «from the bruden of the stereotypes of one's own culture,» of calling one's own identity «radically in to question». (s. 16)

De andre formene som kobles inn hos Moe bidrar som vi har sett i analysen i dekonstruksjonen av kriminalromanen og også til å påpeke sjangerens begrensninger.

¹⁷ Dette med å problematisere begrepet om litterær sjanger er også en gjenklang av Barthes «De l'œuvre au texte».

¹⁸ Perloff viser til Jan Baetens *Vivre sa vie* (2005) som er en poetisering av Jean-Luc Godards kjente film ved samme navn fra 1962 (Perloff 2010, s. 14).

Stemmer og språk

En konsekvens av alle de ulike sjangrene og referansene – og ikke minst kommentarene til disse – som påkalles i *KYKA / 1984*, er at boken representerer flere diskurser og flere ulike typer språk. At språk (i vid forstand) er et viktig tema signaliseres gjennom språkleken i titlene og undertitlene og ikke minst, gjennom at *KYKA* faktisk er en tekst med flere stemmer («for ei stemma og kor/kai»). Språkets fremtredende posisjon underbygges også gjennom sitatene fra *Maru*, som Moe har valgt ut til å innlede bokens to deler. Epigrafen til *KYKA* lyder som følger:

Ingen seinare i livet nølte med å fortelja henne at ho var ein buskmann, blanda rase, lågrase eller bastard. Det blei derfor full forvirring då ho opna munnen og snakka... det kunne knapt kallast afrikansk eingong, men klang *nytt og allment, eit personlig språk som ikkje passa inn i definisjonar* av noko så smalt som stamme eller rase eller nasjon... (Head etter Moe, 1984a, upaginert, min utheving)

Læreren Margaret Cadmore (den mest sentrale karakteren i *Maru*) representerer i kraft av sin tale noe utenfor eller over (utover) nasjon og rase. Det er dette som poengteres i sitatet over. Det er et sentralt poeng at språkets fornyende kraft utøves av en minoritet, eller en «Andre». Cadmore er Masarwa (en folkegruppe som tidligere ble kalt «buskmenn»), og hun kommenterer og gjør opprør mot fastlåste strukturer gjennom språket. En slik praksis er noe Moe stadig etterstreber i sitt kunstnerskap.

Bjarne Buset (1985) påpeker at nettopp denne praksisen kommer til uttrykk i *KYKA*. Han beskriver vesle Kykas språk som en formidler «av barnets friske syn på verden, før det reduseres av de voksnes kategorier» (Buset 1985, s. 39). Kykas språk er et uregulert språk; nettopp som en form for motspråk som stiller andre aspekter ved en situasjon til skue. Kyka gjør opprør mot de voksne, men aller mest mot ulike former for konvensjoner, både i samfunnet og i litteraturen. Her kommenterer hun for eksempel fremstillingen av menn og kvinner i western-litteraturen når faren leser om pistoldueller og salooner i *Hevneren fra Rio Grande*:

Eg synes det var tregt med dei trege damene, alltid med ripskjolar, ferdige til å dåna. Dei var aldri skikkelig med. At dei ville! Viss eg var dama i dei bøkene ville eg vore mann eller, nei, for dei gjorde bestandig det samme, opp igjen og opp igjen og opp igjen. (Moe 1984a, s. 22)

Det veslevoksne barneperspektivet retter på en direkte måte oppmerksomheten mot det problematiske ved kjønnsrollene i denne litteraturen, og også mot sjangerens repetitivitet.

Sitatet som innleder 1984-delen handler også om språk, men i dette tilfellet om språk som redskap for undertrykkelse:

Kor allment språket for undertrykking er! Om buskmennene hadde dei sagt det same som den kvite mannen sa om den svarte: «Han kan ikkje tenkja sjøl. Han veit ingenting.» Men det blei aldri med det. Den sterkare fekk tak i den svakare og gjorde han til eit sirkusdyr, reduserte han til å bli fattig, underkasta og umenneskelig. (Head etter Moe 1984b, upaginert, min utheving)

Her fremheves, i motsetning til i det andre sitatet fra Head, språkets undertrykkende strukturer og de hierarkiene språket bidrar til å opprettholde; de svarte sier det samme om Masarwaene som de hvite sier om de svarte (språket er kolonisert).¹⁹ Slik er bevisst og ubevisst maktutøvelse gjennom språk og benevnelser tematisert. Dette er en påpekning av at språket er et kraftfullt redskap, som kan opprettholde uheldige strukturer.

Språket i 1984-delen kan gi assosiasjoner til det sterkt forenklede språket «newspeak» som utvikles av «Partiet» i Orwells 1984 for å gjøre de underordnede medlemmenes tenkning mindre avansert. Rent konkret kan Niklas Eggers språk se ut til å være temmelig betvunget. Det er preget av innskrenkede tanker og innskrenkende stimuli, formidlet gjennom media og pornografi som utgjør eller representerer undertrykkende strukturer. Arbeidsledigheten er også med på å gjøre maktesløsheten nærmest altomfattende for Niklas, særlig i relasjonen til kjæresten Eldrid. Niklas kjemper for å komme ut av strukturene han er fanget i og for å få uttrykke seg. Det er noe vi kan se flere steder i teksten, som her hvor han nettopp prøver å benevne håpløsheten i få formidlet *sin* historie: «Alle har ein historie. Eller historien har alle. Eller historien er der alltid. Eg får aldri min heilt ut» (Moe 1984b, s. 43). Han får heller ikke gehør for *sitt* språk: «Prøver eg å snakke på språket mitt, ler ho og seier: Ikkje kitl meg så» (s. 52). Ved å sammenligne språket hans med kiling fratar kjæresten ham muligheten til å uttrykke seg om og få gehør for det som er viktig for ham. Dette undergraver hans autoritet og demonstrerer hennes overlegne posisjon. Måten hun snakker til ham på kan tyde på at Eldrid ubevisst setter Niklas under seg selv i hierarkiet fordi han ikke som henne har en rolle ute i samfunnet. Slik kan hans posisjon fungere som en speiling av den som kvinnen har vært tildelt i store deler av vår historie. Relasjo-

¹⁹ Andersen (2012) kommer ikke inn på innholdet i sitatene fra Head, men han nevner likheten mellom språkkrigen mot det patriarkalske samfunnets strukturer som foregår i Moes forfatter-skap og den som fremkommer hos forfattere som motarbeider strukturer som er konsekvenser av koloniseringen: «Det er en vanlig oppfatning at Bessie Heads forfatterskap særlig utforsker kolonialismens virkninger på de afrikanske folk. En form for kolonialisme kan man også tenke seg at Moe ser i de mannlige diskursenes makt over kvinner i vår del av verden» (s. 596). I forbindelse med dette er han også inne på at Moe foretar en form for mimicry av kriminalsjangeren i *KYKA / 1984*, og at dekonstruksjon av strukturer og maktspråk er en viktig bestanddel i denne.

nen mellom kjønnene undersøkes på både privat og samfunnsmessig basis i både *KYKA / 1984* og *Maru*.

Berg (1992) påpeker at bruken av navnet Eldrid på Niklas kjæreste i 1984, kan være en referanse til Eldrid Lunden og hennes *Essays* fra 1982. Lunden er i denne samlingen opptatt av forholdet mellom språk og kvinnefrigjøring og også av «å avlive myten om den allment undertrykkende / valdelege mannen» (s. 68). Dette virker som en fruktbar tilnærming til å lese særlig 1984, men også *KYKA* som en kommentar til klisjémessige fremstillinger av både kvinner og menn, og også som et innlegg i kampen for den egne stemmen og språket som har blitt undertrykt av dominerende strukturer (Berg 1992, s. 75–77).

Referansene til *Maru* i *KYKA / 1984* fungerer altså i første rekke som en lansering av språkproblematikken: Språket er ikke nøytralt og uskyldig; mestring og bevissthet knyttet til språk er avgjørende. Buset (1985) mener at relasjonen til språk faktisk bidrar til å plassere *KYKA / 1984* innenfor modernismen snarere enn postmodernismen, siden modernismen står for en mistanke mot språket som uavhengig redskap (s. 35–36). Han hevder at Moe står i motsetning til Profil-generasjonen som går i retning av postmodernismen på 80-tallet, ved at hun ikke representerer en dreining bort fra engasjementet, men en dreining *av* engasjementet, «til en kamp mot de mindre synlige strukturene som bestemmer vårt samfunns organisering» (s. 35). Nettopp dette tydelige engasjementet er bakgrunnen for at Wenche Larsens (2011) mener at hverken postmodernismen eller høymodernismen er en riktig plassering for Moes praksis. Hun kaller sitt bidrag om forfatteren i *Norsk avantgarde* for «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning», og her hevder hun at Moe, på grunn av sitt engasjement for poesien, kvinnen og kroppen snarere er i slekt med den historiske avantgarden (s. 630).

At Moe velger å innlede med sitater som indikerer et språkpolitisk perspektiv er langt fra tilfeldig; for en leser som kjenner forfatterskapet hennes godt, vil det lede tankene til ideene om feminin skrift og «kjønnskrift», som undersøkes i debutsamlingen (Omdal 2016 og under publisering), og til hennes tanker om nynorskens fremragende egenskaper, slik disse presenteres for eksempel i «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk», en artikkel Moe publiserte i *Syn og segn* i 1992.

Gjennom referansene går også Bessie Head, en av Botswanas mest kjente forfattere, inn i en rekke av kvinnelige aktivister og eksperimentelle kunstnere fra ulike deler av verden som Moe forholder seg til gjennom referanser i sitt tidlige forfatterskap. Per Thomas Andersen (2012) nevner performance-kunstnerne Shigeo Kubota og Carolee Schneemann i forbindelse med *Kjønnskrift* (s. 595), og vi kan utvide listen herfra med Gertrude Stein (Moe 1980, s. 20) og den aktivistiske poeten Nadira Surruri (s. 46). Man kan si at Moe skaper en form for tradisjon av alternative stemmer og uttrykk som hun selv skriver seg inn i, gjennom referansene.

Er det dette som utgjør det mindre ståstedet og den enkle komplikasjonen som Moe refererer til i omtalen av *KYKA / 1984* i den tidligere gjengitte uttalelsen om den komposisjonsorienterte litteraturen fra «Nye former i norsk romankunst» (Moe 1986, s. 250)? Moe viser i hvert fall til seg selv som et eksempel i den samme uttalelsen.²⁰ De kvinnelige eksperimentelle kunstnerne befinner seg ofte i en dobbel posisjon gjennom at de både skriver seg inn i ett «etablert» opprør mot tradisjonell litteratur og tradisjonelle former, og at de så igjen gjør opprør mot opprøret (det vil si de mannlige forfatterne som representerer det), innenfra.

Begrepet «et mindre ståsted» leder tankene hen til Gilles Deleuze og Félix Guattari og *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Vi gjenkjenner tanken om å skrive innenfor et majoritetsspråk eller en majoritetsdiskurs som ikke egentlig representerer det man selv står for.

En mindre litteratur er ikke det samme som et mindre språks litteratur, men snarere den litteratur en minoritet skaper i et større språk. Men det som først og fremst karakteriserer den mindre litteraturen, er uansett at språket er påvirket av en høy deterritorialiseringskoeffisient. (Deleuze og Guattari 1994, s. 39)

Den mindre litteraturen trenger imidlertid ikke å være skrevet av marginaliserte forfattere eller egentlig minoriteter, og Knut Stene-Johansen skriver følgende i forordet til sin norske oversettelse av Deleuze og Guattaris bok:

den mindre litteraturen og det mindre språket er vår alles sak, ikke bare forbeholdt immigranter, minoriteter og marginaler: Hvordan kan man fravriste sitt eget språk en mindre litteratur, en litteratur som er i stand til å utdype språket og få det til å fare av sted langs en edruelig, revolusjonær linje? (Stene-Johansen i Deleuze og Guattari 1994, s. 21)

Dette er et spørsmål som kan synes å være et viktig utgangspunkt for Moes arbeid, ikke bare innenfor den komposisjonsorienterte litteraturen – som hun lar Kjærstad stå som representant for, men også innenfor det større samtidslitteraturfeltet. Selv om edruelig kanskje ikke alltid er det mest betegnende adjektivet for hennes verk, sikter Moe seg ofte inn på en revolusjonær linje. Kjennetegnene for den mindre litteraturen, slik Deleuze og Guattari ser det, er foruten språkets deterritorialisering, også det individuelle kobling til det umiddelbart politiske og den kollektive oppstillingen av utsigelsen (s. 42), og begge disse faktorene kommer frem ganske bokstavelig hos Moe. Eksperimentet er politisk og leken med komposisjonen er alvorlig.

²⁰ Hennes appropriasjon av surrealismen i f.eks. *MORDATTER* (1985b) og uttalelsene hun kommer med om surrealismen i essayet «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk» (1992) er også eksempler på at hun skriver fra et mindre ståsted.

KYKA / 1984 og den virtuelle dimensjonen

Når vi til slutt skal gå tilbake til det Moe gjør med det kommersielle dobbeltbokformatet og trekke dette opp på et noe mer litteraturfilosofisk nivå, kan vi ta utgangspunkt i den prosessen som Wolfgang Iser gjør rede for i «The Reading Process: A Phenomenological Approach» (1974), når det gjelder hvordan noe en leser eller har lest blir til et minne.²¹ Denne minneproduksjonen er noe som ifølge Iser skjer i en prosess hvor den litterære teksten aktiverer våre evner og gjør det mulig å gjenskape den verdenen som teksten presenterer. I *KYKA / 1984* motarbeider utformingen av verket at leseren skal kunne skaffe seg et oversiktlig bilde av og memorere tekstens verden. Vi får en utfordring knyttet til det Iser kaller den virtuelle dimensjonen til teksten. «This virtual dimension is not the text itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination» (Iser 1974, s. 279). Når møtet mellom leserens forestillingsevne og teksten kompliseres, blir den virtuelle dimensjonen svekket eller svært komplisert. En annen konsekvens som henger sammen med dette er at tekstens potensial for innlevelse blir lite, og dens eskapistiske potensial blir aktivt motarbeidet.

Iser skriver om tekster som i for høy grad bygger på illusjon og eskapisme og dermed blir trivielle, og dette er interessant i forbindelse med Moes arbeid med den kommersielle litteraturen og dobbeltbokformatet. Han påpeker nemlig at en veldig sterk sammenheng i et verk kan bidra til trivialisering:

there are some texts which offer nothing but a harmonious world, purified of all contradiction and deliberately excluding anything that might disturb the illusion once established, and these are the texts that we generally do not like to classify as literary. (Iser 1974, s. 284)

Kriminalfortellinger nevnes som eksempel på dette, og det foregår, slik Iser ser det, en bevisst ekskludering av potensielle illusjonsbrudd i denne typen tekster.

Hos Moe kan man argumentere for at tilfellet er det stikk motsatte. Hun skriver en «kriminell roman» som motarbeider sammenheng og illusjonsdannelse på flere plan, og hun foretar en kunstnerliggjøring; hun omdanner det populærkulturelle formatet (og det det representerer av sjangerforventninger) til et kunstverk. Selv skriver Moe om de fysiske aspektene ved boken *KYKA / 1984* i «Nye former i norsk romankunst»: «Den ser på seg sjølv som medium, som objektet og vareobjektet 'bok' og nektar med det å vera ei gjennomskinlig form for eit innhald» (Moe 1986, s. 252). Bokens materialitet og materielle tilstedeværelse forsterkes gjennom

²¹ Denne teksten er ikke med i den tyske versjonen av *Der implizite Leser (Den implisitte leser)* fra 1972. Den er derimot med i den engelske utgaven *The Implied Reader* fra 1974, hvor den er hentet fra *New Literary History* 3 (1972), s. 279–299.

alle eksperimentene Moe foretar med mediet. Iser skriver at tekster som er inntendert motsigelsesfylte og som trekker oppmerksomheten mot årsaken til at de gjør motstand mot illusjonen har en polysemantisk natur, altså har de betydninger som motsier hverandre. Dette vil stå i veien for leserens danning av illusjoner.

I *KYKA / 1984* finner vi en pågående vekselvirkning av mening og ikke-mening («sense» og nonsens) og av sammenheng og mangel på sammenheng. Med Iser kan vi si at teksten både stimulerer og frustrerer vårt behov for å skape helhetlige erindringsbilder og at den hele tiden sørger for at den fiksjonsverdenen vi forestiller oss går i oppløsning. Dette utfordrer tanken om bokmediets funksjon som en beholder fylt med et spesifikt innhold som ligger klart til å bli realisert. Samtidig understreker *KYKA / 1984* i hvor stor grad et litterært verk kan ta kontroll over leserens kognitive prosesser, gjennom at det består av en viss mengde av tekster og referanser som man oppfordres til å forholde seg til. Siden *KYKA / 1984* er et montasjeverk, kan man si at leseren blir gitt puslespillbiter til å arbeide med, men ingen bruksanvisning.²² Leserens må selv reflektere og bruke sin intellektuelle kapasitet, noe som vil gjøre vedkommende til en aktiv deltager i meningsproduksjonen, snarere enn en passiv konsument som mister det egne initiativet. *KYKA / 1984* blir altså stående i sterk kontrast til den kommersielle litteraturen og dens automatiserende «driv», samtidig som boken altså også etablerer en motsetning til Barthes idé om at verket bare er en beholder.

Litteratur

Andersen, Per Thomas ²2012: *Norsk litteraturhistorie*. Oslo. 595–598.

Barthes, Roland [1971]: «De l'œuvre au texte». I: *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris 1984. 69–77.

Berg, Linda Beate 1992: *Medvit og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i forfatterskapen til Karin Moe*. Hovedfagsoppgåve. Oslo.

Berg, Linda Beate 1993: «Frå harme til heimløyse». I: *Norsk Litterær Årbok*. Oslo. 193–209.

Buset, Bjarne 1985: «Virkelighetens nullpunkt. En tendens i nyere norsk prosa avlest i tre romaner fra 1984». I: *Vinduet* 1. 34–40.

²² Dette innebærer også en kritikk av realismen, noe som er karakteristisk for Moes forfatterkap på 1980-tallet. Etter hennes mening har realismen overlevd seg selv ut i det absurde i Norge og nærmest blitt altomfattende, se f.eks. «Nye former i norsk romankunst» (Moe 1986). Nymoen (1991) skriver at Moe gjennom *KYKA* river i stykker den enhetlige realistiske romanen, «for så å syne fram dei enkelte byggesteinane i dette sjanger-byggverket. For å lage ein tradisjonell realistisk roman, fortel komposisjonen i *KYKA*, treng forfattaren éin porsjon individuell biografi, éin porsjon sosial kontekst, ei forteljarstemme og ein konflikt å arbeide med» (s. 35).

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix 1994: *Kafka – for en mindre litteratur* (oversatt av Knut Stene-Johansen). Oslo.
- Head, Bessie 1971: *Maru*. London et al.
- Howard, Robert E. / Brackett, Leigh 1953: *Conan the Conqueror / The Sword of Rhiannon*. New York.
- Iser, Wolfgang 1974: «The Reading Process: A Phenomenological Approach». I: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore/London. 274–294.
- Larsen, Wenche 2011: «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning». I: Per Bäckström/Bodil Børset (red.): *Norsk avantgarde*. Oslo. 629–652.
- Moe, Karin 1976: *Å lesa Rousseau. Mellom farlege supplement*. Hovudfagsoppgåve. Oslo.
- Moe, Karin 1980: *Kjønnskraft. Skrifter frå 70-åra*. Oslo.
- Moe, Karin 1983: *39 Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringar & andre spekulum*. Oslo.
- Moe, Karin 1984a/1984b: *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter*. Oslo.
- Moe, Karin 1985a: «Ein sjølvbevisst barrikadeforfattar. Karin Moe.». Intervju med *Kritikkjournalen*. 73–74.
- Moe, Karin 1985b: *MORDATTER. Opp(dikt) frå datterskapet*. Oslo.
- Moe, Karin 1986: «Nye former i norsk romankunst». I: *Sjanger*. Oslo. 246–254.
- Moe, Karin 1992: «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk.». I: *Syn og segn* 1. 3–9.
- Moe, Karin ²2012: *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter*. Oslo.
- Nymo, Ingrid 1991: «Mellom skrifa og forteljinga. Mellom kroppen og historia». I: *Kritikkjournalen* 1. 26–37.
- Omdal, Gerd Karin 2016: «Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskraft* (1980)». I: Steinar Gimnes (red.) *Ad Libitum. Festskrift til Gunnar Foss*. Oslo. 203–221.
- Omdal, Gerd Karin (under publisering): «French Feminist Theory and Surrealism in Karin Moe's *Kjønnskraft* ('Sextext')». I: Tania Ørum (red. for serien), Benedikt Hjartarson et al, (red.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries bind 4 1975–2000*. Leiden/Boston.
- Orwell, George [1949]: *1984*. London 2008.
- Perloff, Marjorie 2010: *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago/London.
- Rottem, Øystein [1985]: «Karin Moe: KYKA/1984. Poetens undrende skrift». I: *Fantasiens tiår. Tekstens illusjoner og desillusjonens tekster. Et utvalg litteraturkritikk 1980–89*. Oslo 1990. 248–251.
- Rottem, Øystein 1998: «Karin Moe – rå ordklyser mot patriarkatet. Postmoderne feminisme/feministisk postmodernisme». I: *Etterkrigs litteraturen, Bind 3, Vår egen tid 1980–1998*. Oslo. 439–448.
- Simonhjell, Nora 2006: «'Restene av ordene løser seg opp'. Tilståingar – mellomord – basketak: Karin Moe.». I: *Kraftsentrum* 2, mai. 18–23.
- Young, Timoty 2011: «Introduction». I: Gertrude Stein [1957]: *To Do. A Book of Alphabets and Birthdays*. New Haven/London. 5–8.

Nettkilder

- Fahnestalk, Steve 2016: «Double, Double, What's the Trouble?». I: *Amazing Stories*, 2. desember [<https://amazingstories.com/2016/12/double-double-whats-trouble/>] 20.07.2020.
- Jackson, M. D. 2015: «Ace Double Novels. Double your Pleasure, Double your fun!». I: *Amazing Stories*, 27. november [<https://amazingstories.com/2015/11/ace-double-novels-double-pleasure-double-fun/>] 20.07.2020.
- McKimmey, James / Kent, Larry 1972: *Levende skyteskive / Mord og modeller* (oversatt av Reidar Berg / Ulf Gleditsch). Oslo [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011012520002] 20.07.2020.
- Prather, Richard S. / Kent, Larry 1972: *Pistoler til alle / Rent bord* (oversatt av Ulf Gleditsch / Tor Sole). Oslo [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011012520003] 20.07.2020.
- Collins English Dictionary* [<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/tete-beche>] 20.07.2020.

Artikkel IV



Surrealismens nye stemme

Karin Moes MORDATTER. (Opp)dikt frå datterskapet

The New Voice of Surrealism

Karin Moe's MORDATTER. (Opp)dikt frå datterskapet

Gerd Karin Omdal

Universitetslektor i nordisk litteraturvitenskap ved NTNU.

Forskningsinteressene hennes inkluderer avantgardestudier, post- og dekoloniale studier, drama fra sent 1700-tall til tidlig 1900-tall, fantasy-litteratur, Ibsen-studier, og norske skillingviser. Siste publikasjoner: «French Feminist Theory and Surrealism in Karin Moe's *Kjømskrift* (Sextext)» i *A Cultural History of the Avant Garde in the Nordic Countries Since 1975* (2022), «Den kriminelle romanen og leseren. Karin Moes KYKA. *Kriminell roman for ei stemma og kor/kai* / 1984. Niklas Eggers aborterte skrifter» i *European Journal of Scandinavian Studies* (2021) og «Forestillinger om 'Den andre' i skillingstrykk» i *Skillingvisene i Norge 1550–1850. Studier i en forsømt kulturarv* (2021).

gerd.omdal@ntnu.no

Sammendrag

I Karin Moes fjerde bok MORDATTER er det en rekke referanser og allusjoner til psykoanalyse og surrealisme. I denne artikkelen vil to korte tekster fra samlingen, begge skrevet i dialogform, bli undersøkt med utgangspunkt i disse referansene og allusjonene. I begge dialogene er ei ung jente en av talerne, og hun kommenterer blant annet odi-puskomplekset. Artikkelenes tese er at Moe med utgangspunkt i påpekning, parodiering, overskridelse og vulgarisering av noen av Freuds mest fundamentale ideer om det ubevisste også produserer en ny form for surrealisme, hvor kjernen er en kunstnerisk bearbeidelse av den «mannlige» surrealismens tilnærming til psykoanalysen. Analysen demonstrerer hvordan noen elementer fra den «klassiske» surrealismen og dens kontekst gjennomgår en form for transformasjon og kritisk bearbeidelse i Moes arbeid, med et feministisk perspektiv som utgangspunkt og den unge jenta som talerør og reflekterende subjekt. Tekstene kan leses som eksempler på en subversiv surrealisme, som Moe selv i et essay kaller vestlandssurrealisme.

Nøkkelord

Karin Moe, psykoanalyse, feminisme, surrealisme, vestlandssurrealisme

Abstract

Karin Moe's fourth book MORDATTER [MOTHERDAUGHTER] includes several references and allusions to psychoanalysis and surrealism. In this article, two short texts from the collection, both written in dialogue form, are studied with these references and allusions as a point of departure. In both dialogues, a young girl is one of the speakers and she comments, among other things, on the Oedipus complex. The article argues that through exposure, parody, transgression and vulgarisation of some of Freud's most fundamental ideas about the unconscious, Moe also produces a new kind of surrealism in which the core is an artistic reworking of "male" surrealism's approach to psychoanalysis. The article will demonstrate how some elements from "classic" surrealism and its context are put through a form of transformation and critical reworking in Moe's texts, with a feminist perspective as a point of departure, and with the young girl as mouthpiece and reflecting subject. The texts can be interpreted as examples of a subversive kind of surrealism, which in an essay Moe herself entitles West Coast surrealism.

Keywords

Karin Moe, psychoanalysis, feminism, surrealism, West Coast surrealism

Karin Moes fjerde bok *MORDATTER. (Opp)dikt frå datterskapet* ble publisert i 1985. Omslaget er dekket av et stort bilde av ei jente som sover på en seng. Jentas nattkjole har glidd opp, slik at kroppen er blottlagt fra navlen og ned. Fotografiet ble tatt i Paris i 1930 av den tysk-amerikanske avantgardefotografen Ilse Bing. Gjennom omslaget introduseres noen nøkkelelementer i samlingen: (kvinnelig) barndom, drøm (det ubevisste) og seksualitet. Det peker også mot den sentrale jentefiguren, og resirkuleringen av et avantgardistisk kunstverk signaliserer et neoavantgardistisk utgangspunkt. Samlingen består av korte tekster med ulike sjangerreferanser, strukturert i åtte deler.

Hovedtittelen, *MORDATTER*, er et nykonstruert ord som endrer betydning etter hvor det deles, henholdsvis mor/datter og mord/atter. Tittelen inneholder også ordene ord/atter, noe som kan peke mot flere ting, for eksempel at det romantiske originalitetsidealet her er forlatt.¹ Det kan også spille på Derridas tanke om at det som finnes bak språket, er mer språk (jf. særlig *La dissémination*, 1972). Forholdet mellom mor og datter er et sentralt tema i samlingen, og mor/datter-tolkningen peker også på den dobbelte og delvis motsetningsfylte identiteten kvinner ofte har, som mor og datter. Den mulige mord/atter-tolkningen spilles videre på ved at titteldiktet «MORDATTER» i samlingens fjerde del, titulert «hat & andre», blant annet handler om å «eta mor» (Moe 1985, 46). Slik knyttes også de to alternative betydningene sammen. Siden det er en rekke åpenbare referanser til Freud i boken, kan det tenkes at mord/atter viser til Oidipus' mord på faren, og at det nå skal skje et nytt mord. Men på hvem?² Undertittelen, *(Opp)dikt frå datterskapet*, setter leseren på sporet av hovedperspektivet i samlingen, nemlig datterens, og også på at det fremstilte er fiksjon. Mor/datter-temaet berøres også i Moes debutsamling *Kjønnskraft. Skrifter frå 70-åra* (1980) og i 39 *Fyk. Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer & andre spekulum* (1983); også i *KYKA*-delen av dobbeltboken *KYKA. Kriminal roman for ei stemma og kor/kai / 1984*. *Niklas Eggers aborterte skrifter / 1984* (1984) er hovedpersonen Kykas forhold til foreldrene et sentralt tema.

MORDATTER peker gjennom intertekstuelle referanser både utover til kulturhistorien og samtidskulturen og innover i Moes eget forfatterskap. Selv om det også er intratekstuelle referanser frem og tilbake i boken, gir imidlertid samlingen som helhet et ganske fragmentert inntrykk. Noen mulige hovedtema er datterperspektivet, byens egenart og refleksjoner over samfunn og kultur.³ Det som vil bli undersøkt i denne artikkelen, er datterperspektivet, nærmere bestemt hvordan dette perspektivet er utgangspunkt for en kritikk og bearbeidelse av den tidlige surrealismen og dens relasjon til psykoanalysen, og videre også av strukturer i familien og samfunnet.

At Moe ønsket å revidere surrealismen, kan underbygges av de tankene om denne strømmingen som kom frem da hun senere skrev om surrealisme i essayet «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk» (1992). Her lar hun seg både inspirere og irritere av den historiske avantgardens surrealisme. Refleksjonene i essayet går tilbake til 1970-tallet i norsk kontekst og til årene rundt 1920 i fransk kontekst. Moe plasserer blant andre sine

1. Jf. Hal Foster (1994) og hans tanker om neoavantgarde, og Marjorie Perloff (2010) og hennes tanker om retrogarde. De undersøker begge tilbakekomster av avantgarden fra 1950-tallet og senere. Selv om begrepsbruken til de to er ulik, handler dette i høy grad om samme fenomen.
2. Berg (1992, 87) påpeker i sin hovedfagsoppgave om Moe at mord/atter-tolkningen kan være en intertekstuell referanse til Moes *KYKA / 1984*, blant annet fordi mord er et tema i *KYKA*-delen. Det er en rekke referanser til *KYKA / 1984* i *MORDATTER*.
3. Jan Erik Volds diktsamling *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968, dedisert til hans mor) kan se ut til å være en sentral referanse, særlig gjennom titlene på samlingene kombinert med fokuset på byen hos begge. Byen er sentral i mye av Volds bok, og i andre del av *MORDATTER* har sju dikt tittelen «By». Del 3 av *MORDATTER* heter «By, meir», og en av delene i Volds samling heter *Byen H*. Det er dessuten mye snakk om vår i Volds «glade versjon», mens det i Moes samling er et dikt om vår i delen «Ufordragelige dikt».

egne verker innenfor en bestemt type norsk surrealisme, nærmere bestemt «vestlandssurrealisme med avdeling Lofoten» (Moe 1992, 6–7).⁴ Dette er en spesifikk form, influert av dekonstruksjon og feminisme.⁵ Manifestene hun nevner fra den tidlige surrealismen, *Les Champs magnétiques* (1919), *Manifeste Dada* (1918) og *Manifeste du Surréalisme* (1924), har vært avgjørende for hennes forståelse av den, som i dette sitatet:

I våken drøm skrivest det [...] direkte frå dei under/ubevisste kjeldene [...]. Automatskrift under hypnose eller i våken drømmetilstand og spel med tilfeldighet som styrande prinsipp, 'le hazard objectif, skal gi tilgang til ei ny livskjensle, nye livsfakta, bevisstheitars umiddelbare kjensgjerningar, 'les données immédiates de la conscience' eller direkte tilgang til det relle; [...]. (Moe 1992, 3)

Avslutningsvis peker hun ut faktorer som gjør det attraktivt for kvinner å skrive i fortsettelsen av den surrealistiske tradisjonen: fokuset på kroppen, det sanselige som den primære tilnærmingen, opprøret mot autoritetene, det handlende i språket og den svarte humoren (8). Men hun er kritisk når det gjelder kjønnsperspektivet i den tidlige surrealismen og til dens grunnlag i psykoanalysen. Hun beskriver den slik:

Eit gutteprosjekt, attpå, med kvinneligheita som reservoar og kjelde/sansing [...] med kvinneligheit som opphøgd og samtidig bortvist realitet!? Ingen kvinner figurerer som leiande ånder; dei kjem og går som maskotar, kjærrestar, muser, kunstnarar. Surrealistane feira 50-årsdagen for hysteriet i 1928. Freud grunnla psykoanalysen på hysteriet, kvinners kroppsmakt og kroppsavmakt. (4)

Vestlandssurrealismen er imidlertid, slik Moe presenterer den, sterkt kvinnedominert. Den dekonstruerer på et vis den historiske avantgardens surrealisme, for så å rekonstruere den med et kvinnelig fortegn. Geografisk er den knyttet til områder utenfor det sentrale Østlandet med de store litterære institusjonene, og nynorsk og dialekt er fremtredende på det språklige området (jf. Omdal 2022, 867–868).

Flere anmeldere har påpekt Moes språkbevissthet, for eksempel Herdis Eggen, som i sin anmeldelse av *MORDATTER* i *Vinduet* kommenterer fire kjennetegn ved Moes forfatterskap: Det motsier et syn på språket som et uskyldig og nøytralt redskap, det representerer et forsøk på å etablere en kvinnespesifikk type skrift, det benytter allusjoner og litteraturteori på en svært bevisst måte, og bruken av litterære virkemidler er omfattende (Eggen 1985, 63). Kjennetegnene understreker både det metalitterære og det aktivistiske aspektet ved forfatterskapet. Disse aspektene tvinnes sammen med eksperimenter, humor og lekenhet, i et forsøk på å påpeke og endre språk og strukturer i litteratur, kunst og samfunn. Linda Beate Berg har også språket som hovedinnfallsvinkel i sin hovedfagsoppgave «Medvitet og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i forfatterskapen til Karin Moe» (1992). Det språkfilosofiske aspektet utforskes i oppgaven, og Julia Kristeva er den aller mest sentrale referansen, selv om Berg også viser til Roland Barthes, Luce Irigaray og Hélène Cixous.

Hva så med surrealismeperspektivet? Øystein Rottem beskriver Moes prosjekt i *MORDATTER* som neoavantgardistisk i sin litteraturhistorie, særlig med utgangspunkt i typografien. Han skriver: «Her leker Moe seg ikke bare med språk og komposisjon, men også med det typografiske oppsettet – på ekte neoavantgardistisk vis» (Rottem 1998, 446). Wenche Larsen setter *MORDATTER* direkte i sammenheng med surrealismen i oversiktsartikelen «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning». Mer spesifikt refererer hun til diktet «IKKJE?» (Moe 1985, 33) fra den andre delen av samlingen. Hun bruker begrepet «grafisk

4. Moe bruker betegnelsen «postsurrealister» når hun refererer til de norske surrealistene i essayet (1992, 6), og hun knytter dem til ulike faser i den franske surrealismen, som forsinkede representanter (5–8).

5. Se Omdal 2022 for mer om Moes forhold til feministisk teori og Hélène Cixous.

skulptur» for å beskrive diktet, og hun skriver at samlingen representerer «den surrealistiske blandinga av høy- og lavkultur, teori, humor og livspraksis forankra i et kvinnepolitisk etos» som er typisk for Moes forfatterskap på 1980-tallet (Larsen 2011, 631). Ifølge Larsen er Moe inspirert av den kombinasjonen av kunst, seksualitet og politikk som er karakteristisk for surrealismen. Men ingen av de to kommer mer spesifikt inn på *hvordan* revisjonsarbeidet til Moe foregår.

Hvilke konsekvenser får den kvinnepolitiske forankringen og fokuset på språkets potensial for endring for Moes fornyelse av surrealismen? Dette er i liten grad belyst i sekundærlitteraturen, selv om både Rottem og Larsen er inne på avantgardeperspektivet. Det som mer spesifikt vil bli undersøkt her, er hvordan Moe viderefører sentrale trekk fra surrealismen, samtidig som hun kommenterer dens relasjon til psykoanalysen og kritiserer den fra et feministisk perspektiv. Jentefiguren, datteren, vil være utgangspunktet for undersøkelsen. Berg (1992, 82) og Rottem (1998, 446) hevder at subjektet er oppløst i *MORDATTER*, og at det ikke er noen utskillbar, sammenføyende stemme i samlingen. Men jenta kan leses som en gjennomgangsfigur, og hun vil her bli undersøkt som en *ny type subjekt*, et kritisk subjekt som representerer forskjell og dekonstruksjon av etablerte strukturer. Hva er jentas rolle i Moes resepsjon av psykoanalysen og i hennes resepsjon og fornyelse av surrealismen?

Repetisjon og variasjon

Alle tekstene i første del av *MORDATTER* (Moe 1985, 7–24) har titler relatert til tittelen på samlingen, og de tar i bruk de samme ordene i samme rekkefølge: «VILLE IKKJE VERA DATTER». Slik blir det repetitive etablert som et fremtredende trekk ved samlingen. Titlene indikerer også opposisjon, og denne er knyttet til rollen som datter. Parenteser blir imidlertid brukt til å omslutte ulike ord eller ordkombinasjoner, og slik fremheves språket og betydningenes spill på en leken måte: «VILLE (IKKJE) VERA DATTER» og «VILLE (IKKJE VERA) DATTER» og så videre. Titlene blir ikke like selv om de består av de samme ordene; de blir til og med helt motstridende i noen tilfeller. De tre avsluttende tekstene er unntak fra mønsteret, da deres titler til sammen utgjør den gjentagende linjen: «VILLE IKKJE VERA DATTER». Det er flere både verbale og visuelle referanser til den første delen senere i samlingen.⁶

Repetisjonene fremhever, sammen med den visuelle fremstillingen, det materielle aspektet ved *MORDATTER*. Hele den første delen ser ut som en sammenhengende figurativ bevegelse, som fra begynnelsen er avrundet og minner om en bølge, før den går over i skarpe og kantete former. Praksisen med å mime visuelle figurer i skrift (kaligrammet) har ofte blitt brukt av avantgardeforfattere, siden den står i motsetning til den vanemessige måten å lese på og forstyrrer persepsjonsprosessen (Sacks-Galey 1988, 5). Repetisjonene i titlene og variasjonene i disse vil også kunne bidra til desautomatisering.

De to tekstene fra den første delen av *MORDATTER* som blir undersøkt her, er dialoger mellom jenta og henholdsvis hennes far (i den første teksten) og hennes mor (i den andre teksten). I den første dialogen uttrykker jenta en ødipal morsbinding og opposisjon mot faren, mens hun i den andre dialogen uttrykker frykt for å følge moren og gå inn i en tradisjonell kvinneverole.

6. Den repetitive stilen kan være en referanse til Gertrude Stein og hennes velkjente praksis med repetitiv skrift, siden et viktig prinsipp hos Stein er at repetisjoner er noe mer og annet enn rene gjentakelser (jf. Stein 1988 og Omdal 2016, 214).

Freuds død

I åpningsteksten til *MORDATTER*, «VILLE (IKKJE) VERA DATTER», forteller jenta sin far at hun vil gifte seg med sin mor:

pappa & eg & ødipusens sørgelige død:

- Eg vil gifta meg med mamma, så!
- Veldig. *Eg* er gift med dama, dumma!
- Det er berre fordi eg ikkje var her *då*.
- Du kan vel ikkje gifta deg med ei dama, dumma!
- Jammen *du*.
- Ka i honen er det mor di gjør deg med?
- Når du har pengar sjøl kan du gifta deg med kem du vil, vel!
- Og du har? Pengar?
- Det er jo berre å få seg eit arbeid, det. Sånn så du. Eller eg kan laga skule, butikk, sykehus fabrikk, film, oppfinningsverft, passekontor for triste manna...
- Men ska du ikkje gifta deg då?
- Jo, med mamma.
- Og du trur hu vil gifta seg med deg!
- Ja, men du må dø først.
- Og koss fiksar du den, smartaguri?
- Du kan dø sjøl eller noken kan drepa deg.
- Noken?
- Ja, for eksempel vegvaktaren, for han får ikkje sprit.
- Ka med deg sjøl, lataguri?
- Men *eg* likar deg, jo. Du kan få vera ungen vår. For to damer kan ikkje laga sjøl. Og du har det sølet. Så du kan godt vera med!
- Jaggu på tide at skulen begynner. Gå her heima og kokra med mor di og kattane...
- Har du vore inni mor mi, heilt?
- Du meiner å antyda at...?
- Eg har. Heilt. Og så kom eg ut. Hu likar meg, for hu likar vel seg sjøl!
- Meg då? Du vil ikkje gifta deg med meg då?
- Deg! Du kysser på andre. Du kan ta bror min og så kan du vera søster til mor mi og eg kan gå på arbeid og...
- Her! Var det 5 kroner til krans til Freud du ville ha?
- Ja! Ikkje tyn meg. Eg må ut! Kjetta har fått nye, det er Lacan, Irigaray, Selvini og pitle-Einstein.

(*Moe 1985, 7–8*)

Utgangspunktet for samtalen er at jenta kaster ut en provokasjon til faren, tilsynelatende for å få i gang en diskusjon. Han tar agnet, og fantasien til jenta får utløp i den videre samtalen. Rammet inn som en tøysekrangel mellom far og datter kommer imidlertid flere momenter som peker ut fra en slik sammenheng, særlig referansene til Freud, Lacan, Irigaray, Selvini og Einstein. Fantasien til jenta tar dessuten utgangspunkt i ødipuskomplekset, slik dette ble

formulert av Sigmund Freud i 1899 i *Die Traumdeutung*, med bakgrunn i den aller mest kjente av de greske mytene. Referansene til psykoanalysen er gjennomgående, og blir introdusert allerede i den første linjen: «pappa & eg & ødipusens sørgelige død:».⁷

Jenta konstaterer altså at hun vil gifte seg med moren (linje 2–3), og for at dette skal kunne skje, må faren dø (linje 18). Men siden jenta ikke vil drepe ham, foreslår hun at han i stedet kan bli et barn i familien (linje 24). Når Freud skriver om ødipuskomplekset, hevder han som kjent at barnet i den ødipale fasen ønsker å ta farens plass, fordi dets begjær er rettet mot moren (Freud 2000, særlig 226–228). Når jenta så tar Oidipus' plass, endres den kjønnsstereotypiske forestillingen om at det da må være snakk om et barn med penis (eller et barn som ennå ikke har oppdaget at det ikke har det). Gjennom jentas redefinering av farens rolle foretas dessuten også en tydelig eksponering av kjønnsstrukturene som ligger til grunn for Freuds teori.

Samtalen blir snart mer provoserende, siden jenta på en direkte måte konstaterer at faren kan bidra i familien med «sølet», som man ut fra konteksten kan anta at er sæd (linje 25 og 26). Måten hun trekker oppmerksomheten mot farens seksualitet på, bidrar til å understreke det incestuøse aspektet ved Freuds tilnærming til barns utvikling og kompleks. Ødipuskomplekset, som skulle være en del av de ubevisste strukturene, og som Freud sluttet seg frem til gjennom å analysere pasientenes underbevissthet gjennom drømmer, blir omskrevet til noe som er både bevisst og konkret i denne teksten. I linje 29 til 32 er det enda mer uttalte referanser til de seksuelle og biologiske aspektene ved ødipuskomplekset. Slik blir de strukturene som var henvist til det ubevisste nivået, tatt opp til overflaten, diskutert og opplyst, i en kontekst som er veldig «nede på jorden», med ei jente som ifølge faren lar fantasien løpe av med seg fordi hun kjeder seg i ferien (linje 27). Han antyder også at hun kan ha fått merkelige ideer av å være for mye sammen med moren og kattene (linje 27–28). Kattenes betydning vil bli undersøkt nærmere om litt, men hva med koblingen mellom psykoanalysen og surrealismen?

Freuds *Die Traumdeutung* var av avgjørende betydning for André Breton og hans tenkning om imaginasjon, kunst og litteratur. I «Manifeste du surréalisme» (1924) beskriver han Freuds arbeid med det ubevisste som forutsetningen for en gjenoppdagelse av menneskets forestillingsevner:

It was, apparently, by pure chance that a part of our mental world which we have pretended not to be concerned with any longer – and, in my opinion by far the most important part – has been brought back to light. For this we must give thanks to the discoveries of Sigmund Freud. On the basis of these discoveries a current of opinion is finally forming by means of which the human explorer will be able to carry his investigation much further, authorized as he will henceforth be not to confine himself solely to the most summary realities. The imagination is perhaps on the point of reasserting itself, of reclaiming its rights. If the depths of our mind contain within it strange forces capable of augmenting those on the surface, or waging a victorious battle against them, there is every reason to seize them [...]. (Breton [1924], 6)⁸

Å kunne få tilgang til og å være i stand til å utforske det ubevisste, uavhengig av regler og restriksjoner etablert av samfunnet, kulturen og institusjonene, var et ideal for den tidlige surrealismen. Ut fra måten Breton presenterer Freuds tilnærming til det ubevisste på i

7. Freud blir også nevnt flere andre steder i *MORDATTER*: I «SOLGULL» (45): sol + Freud; i «BY» (27): sol + den døende psykoanalytiker (en åpenbar referanse til «VILLE (IKKJE) VERA DATTER»); i et utitult kvadratdikt (29): sol + Marx + Freud. Både Ingrid Nymoen (1991) og Berg (1992) kommenterer referansene til Freud og psykoanalysen i «VILLE (IKKJE) VERA DATTER». Berg observerer også at Moe refererer til både ødipus- og elektrakomplekset i denne teksten. Ingen av de to kommenterer dette perspektivet i sammenheng med surrealismen.

8. Den amerikanske multikunstneren Kenneth Goldsmith står bak UbuWeb, som oversettelsen er hentet fra, men oversettelsen er anonym og udatert.

manifestet, er det opplagt at psykoanalysen, slik han ser det, er av fundamental betydning for surrealismen. Når drømmer og det ubevisste blir det sentrale, er man ikke lenger forpliktet overfor den synlige og overfladiske virkeligheten som Breton her viser til at har stått i sentrum, og den kan overskrides.

Moe utforsker konsekvensene av denne overskridelsen, men hun utforsker også grensene for overskridelsen. Det uregulerte og ubegrensede er Bretons ideal. Men når for eksempel ødipuskomplekset blir kommentert fra det synspunktet som leseren er invitert til å innta i «VILLE (IKKJE) VERA DATTER», blir begrensningene tydelige. Moe viser at sementerte oppfatninger, særlig når det gjelder kjønn og familie, også manifesterer seg i forestillingen om det ubevisste. Slik fremkommer det at forestillingen om det ubevisste faktisk kan begrense forestillingsevnenes utfoldelse. Det alternative kjønnsperspektivet i *MOR-DATTER* blir dermed viktig også fordi det kan representere en ny frihet. Fokuset på det ubevisste omdannes i høy grad fra psykologi til filosofi i Bretons tilnærming, men det er fortsatt abstrakt, og det er fortsatt underlagt de samme lovene og de samme strukturene; Moes konkrete kommentar på sin side understreker at tradisjonelle kjønnsstrukturer og forestillingen om biologisk skjebne er fundamentale for Freuds idé og forestilling om det ubevisste. Gjennom denne påpekningen er muligheten for overskridelse åpnet opp.

De(t) nyes fødsel

Det går frem av teksten at jenta har spurt faren om fem kroner for å kunne kjøpe en begravelseskrans til «Freud», som ser ut til å være navnet på en katt som nå er død (linje 37–38).⁹ I de siste linjene sier så jenta at «kjetta», altså kattermoren, har «fått nye», altså nye kattunger. Det er «Irigaray», «Lacan», «Selvini» og «pitle-Ein-stein».¹⁰ Denne informasjonen gir ikke så mye mening på et bokstavelig nivå, men likevel bærer navngivingen et potensial for tolkning og symbolsk betydning som det er verdt å se nærmere på. Kattene kan leses som en form for representasjoner av ideer.

Luce Irigaray er, særlig i «Retour sur la théorie psychanalytique» i *Ce sexe qui n'en est pas un*, opptatt av hvordan Freuds teori om ødipuskomplekset bygger på en fallosentrisk oppfatning av seksualitet, og at jenters seksualitet undersøkes med utgangspunkt i gutters, med penis som selve opphavet for begjær, og med klitoris som en utilstrekkelig utgave av penis (Irigaray 1977, 36). Irigaray kommenterer her også hvordan den feminine seksualiteten tilhører «mørkets domene» i Freuds teori, og at den nærmest avfeies som et prehistorisk og gåtefullt fenomen (47).¹¹ Det er imidlertid ikke bare ignoransen for det kvinnelige perspektivet hos Freud som er under angrep hos Moe, men også en heteronormativ og kjønnsstereotypisk tilnærming, noe som igjen er i tråd med Irigaray (43). Jenta i «VILLE (IKKJE) VERA DATTER» forkaster Freuds tese om at datteren konkurrerer med moren om farens kjærlighet, fra det øyeblikket hun oppdager at hun mangler penis (Freud 2000, 221–224).¹²

9. Her spiller Moe antagelig også på at katten er et av symbolene for genitalier, som Freud skriver om i *Drømmetydning*, nærmere bestemt i underkapittelet «Fremstilling ved hjelp av symboler i drømmer – flere typiske drømmer»: «Flere av de dyr som blir anvendt som genitalsymboler i mytene og folkloren, spiller også en rolle i drømmen: fisken, sneglen, katten, musen (på grunn av pubesbehåringen), [...]» (Freud 2000, 304–305).

10. Som følge av linjeskiftet er «stein» det eneste ordet i dialogens siste linje. Dette er nok en referanse som underbygger Gertrude Steins betydning i Moes forfatterskap.

11. Irigaray skriver (oversatt av Catherine Porter): «He insists that he has not gotten beyond the 'prehistory of women' [...], allowing in another connection that the pre-Oedipal period itself 'comes to us as a surprise, like the discovery, in another field, of the Minoan-Mycenean civilization behind the civilization of Greece' [...]. Whatever he may have said or written on the sexual development of women, that development remains quite enigmatic to him, and he makes no claim to have gotten to the bottom of it» (Irigaray, 1985, 48).

12. Selve elektrakomplekset ble formulert av Carl Gustav Jung (1915, 69).

Hun erklærer eksplisitt at hun ikke vil gifte seg med faren; i stedet kan han ta broren og bli søsteren til moren (linje 34–35). Den tradisjonelle, kjønnsstereotypiske tilnærmingen er representert ved faren, som både spør datteren om hun ikke vil gifte seg med ham (linje 33), og eksplisitt sier at hun ikke kan gifte seg med en dame (linje 5). Berg (1992) leser «VILLE (IKKJE) VERA DATTER» i sin helhet som en kritikk av Freud, inspirert av Irigaray (85).

Referansen til Jacques Lacan kan være med fordi han kastet nytt lys over kvinnelig seksualitet og de kvinnelige seksualorganene (Irigaray 1977, 57), og fordi han primært fokuserte på en kvinnelig pasient i doktoravhandlingen *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* fra 1932. Lacan studerte og rekonstruerte familiehistorien og familierelasjonene til denne kvinnen, og slik kan perspektiv og tema relateres til Moes dialog. Han hadde også en sterk tilknytning til surrealismen, som bemerket av Sascha Bru når han skriver om surrealismens betydning for 1900-tallets teoretiske hovedstrømninger. Han skriver blant annet at Lacans møte med Salvador Dalí i 1930 var avgjørende for hans tidlige arbeider (Bru 2009, 100). Lacan forholder seg altså i likhet med Moe bevisst til både tidlig psykoanalyse og tidlig surrealisme, selv om hans arbeid ligger nært opp til disse i tid.

Kattungene «Selvini» har navn fra den italienske psykiateren Mara Selvini Palazzoli, noe som kan kaste ytterligere lys over den eksperimentelle familiekonstellasjonen som jenta fantasierer om. Palazzoli var i 1971 en av grunnleggerne for «the Milan System». Dette systemet er basert på en systemisk og konstruktivistisk tilnærming til familierapi, og primærfokusert er på konstruksjon av nye relasjoner innenfor familien, for å unngå destruktive mønstre.¹³ En av strategiene til Palazzoli og teamet hennes kan oppsummeres slik:

The therapists aim at a radical reshuffling of the relational forces operating in these families: they shake the family out of its destructive clinch, as it were, and try to give all members a new chance to pursue their own individuation and separation. (Stierlin i Selvini Palazzoli 1981, ix)

Konstruksjonsaspektet er altså sentralt. Terapisten skulle gå inn for en bevisst endring av strukturene innenfor familiene som var under behandling, og slik gi individene nye muligheter. Selv om Moe presenterer utopiske relasjoner, er jentas foreslåtte omkalfatring av familiestrukturene og utforskningen av alternative identiteter og relasjoner innenfor familien trolig et tankeeksperiment inspirert av Palazzoli. Forestillingene uttrykkes som et barns fantasi, men selv om «VILLE (IKKJE) VERA DATTER» med sin humoristiske tone kan virke løsrevet fra den dypere, seriøse konteksten som psykoterapi utgjør, understreker referansen verdien av et alternativ til vanemessige tilnærminger, fundert på sementerte (kjønns)strukturer.

Den siste av referansene peker mot fysikeren Albert Einstein, som Moe nevner sammen med blant andre Freud i den historiske konteksten for den tidlige surrealismen (Moe 1992, 4–5).¹⁴ Einstein er mest kjent for relativitetsteoriene, hvor han blant annet er opptatt av forholdet mellom bølger og partikler. Dette har en visuell gjenklang i dialogen, som har en myk, bølgeaktig form i motsetning til alle de andre tekstene i denne delen av *MORDATTER*. Det er neppe tilfeldig at «lille Einstein» dukker opp i en tekst med bølgeform, og slik

13. Se *Paradosso e controparadosso. Un nuovo modello nella terapia della famiglia a transazione schizofrenica*, 1975. En engelsk oversettelse ble publisert i 1978, *Paradox and Counterparadox. A New Model in the Therapy of the Family in Schizophrenic Transaction*.

14. Einsteins refleksjoner over den fysiske betydningen og funksjonen til rom, tid og gravitasjon, og over lysets og elektromagnetismens oppbygning, bevegelser og egenskaper, ble publisert i en rekke viktige tekster fra de to første tiårene av 1900-tallet. Kjente eksempler er «Zur Elektrodynamik bewegter Körper», *Annalen der Physik* 322 (1905): 891–921, <https://doi.org/10.1002/andp.19053221004>, og «Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie», *Annalen der Physik* 354 (1916): 769–822, <https://doi.org/10.1002/andp.19163540702>.

påpekes forbindelsen mellom den eksperimentelle vitenskapen og den eksperimentelle kunsten i hans samtid. Ved nærmere ettersyn kan teksten imidlertid visuelt sett også forestille midterste del av en gravid kvinnekropp, altså noe mer konkret enn bølgene og partikkelene som Einstein reflekterte over. Den blir dermed også en representasjon av det rommet som jenta selv påpeker at hun har vært i. «Lille Einstein» blir også omsluttet av dette kvinnelige rommet, som dialogen kan sies å representere. Slik tydeliggjøres det at det Moe presenterer, er en ny kontekst, en ny form for eksperimentell kunst, med et annet utgangspunkt.

Moes forhold til Freuds psykoanalyse er eksplisitt (i likhet med Bretons), men det er subversivt; ved å nærme seg saken på en konkret måte, slik hun gjør i dialogen, latterliggjør, parodierer, overskrider og forskyver hun Freuds tanker, og gjennom dette plasserer hun seg i en annen relasjon til ham enn Breton gjorde. I stedet for å anerkjenne potensialet for en utvidelse av menneskesinnets muligheter som konsekvens av Freuds tenkning, gjør hun begrensningene i Freuds tilnærming synlige. «Freud»s død impliserer dermed at noen av de mest grunnleggende tankene i den tidlige surrealismen også er passé. I stedet kommer muligheten for ulike tilnærminger til kjønn, identitet og psykologi til syne i et mulig kvinnelig rom. Gjennom eksperimentet med endringen av fundamentale mønstre er Moe allerede fra begynnelsen av *MORDATTER* i gang med å legge til rette for sin egen surrealisme.

Ambivalensens estetikk

De mer genuint estetiske referansene til surrealisme og psykoanalyse i første del av *MORDATTER* vil nå bli undersøkt med utgangspunkt i et utdrag fra tekst nummer tre, «(VILLE IKKJE) VERA DATTER». Bare første del av teksten er sitert her, og utformingen av den andre delen er en inversjon av den første. Visuelt sett er spisse kanter karakteristisk for teksten. Dialogen har korte passasjer med indre monolog mellom linjene med direkte tale. Dialogen er en samtale mellom jenta og moren. Moren oppmuntrer henne til å bli med i et selskap. I samtalen med moren er jenta nølende og usikker, noe som står i kontrast til den bråkjekke tonen i samtalen med faren. Opposisjonen mot moren er mer komplisert.

Det sentrale objektet i denne teksten er en parfymeflakong, og hvis tekstens to deler settes sammen, ser det ut som flakongens omriss speiles i det hvite tomrommet mellom dem. Parfymeflakongen fremstår som både fascinerende og skremmende fra jentas perspektiv. I tekstens åpningslinjer vil moren at jenta skal ta på seg litt parfyme: «-vil du ikkje ta litt på deg? / -kan eg...? / -ta sjøl» (Moe 1985, 9). Teksten fortsetter:

[...]

Berre å sjå er nifst! Ville lys opp frå
 silken i etuiet dunkar i panna. Og denne
 berrfotte varmen opp, opp magen. Kvasse
 dråpar varmt regn som ikkje vil gi seg i
 salte, kalde sjøen. Den som fekk springa ein
 heil dag etter ei einaste slik lukt ytst på vingen
 til ein sommarfugl og – stå stille!
 -men så ta litt på deg då.
 -kan eg...?
 -men så skund deg då!
 -må eg ... så fort?

Det er flakongen. Eit hardt flytande fang brune
 sommarfuglar sikkert kjenner igjen og klyser
 døde ned frå med god lukt som englar.
 -men så skund deg då, lita!
 -vil eg...?

Flakongens kne åpner seg og det virvlar
 opp kolossale ting, glatte, gliete, glip-
 pete.

Eg fingrar mot og grip etter den store
 sjøen opp flaskemunningen nesten
 borti neven. Eg tar, tar ... nesten!
 -så skund deg!
 -men tenk om eg knuser alt!
 -her! eg held og du tar.

(*Moe 1985, 9*)

Flakongen trigger jentas angst, og den indre monologen mellom replikkene avslører tankene og assosiasjonene hun får når hun ser på den. Språket er mer poetisk og mer fragmentert i den indre monologen enn i replikkene. Bildene som beveger seg gjennom jentas hode, er manifeste og fysiske, samtidig som sanseinntrykkene blandes i en form for synestesi. De skarpe kantene som formes typografisk i teksten, blir gjentatt og understreket semantisk av enkeltord som «kvasse» (linje 6) og «hardt» (linje 15), men de blir også kontrastert av den rennende, flytende og sleipe fornemmelsen som dominerer. Både de skrape kantene og den sleipe fornemmelsen bidrar til en følelse av ubehag. Ideen om mykt kontra hardt utfordres gjennom motsigelsesfylte beskrivelser som «kvasse dråpar» (linje 6–7) og «Eit hardt flytande fang» (linje 15). Som en konsekvens av dette er materialiteten i teksten enda mer fremtredende enn i den første dialogen i samlingen.

Bildenes materialitet

Forestillingene som passerer gjennom jentas hode i «(VILLE IKKJE) VERA DATTER», tar form av poetiske bilder kjennetegnet av en tvetydig materialitet. De er påfallende fysiske og gir assosiasjoner til billedkunsten. Blant surrealistene er Dalí spesielt kjent for sine eksperimenter med materialitet. I hans arbeider blir harde objekter ofte representert som myke og vice versa. Et eksempel er hans representasjon av skyer i et av de tidligste verkene, *Crepus-*

cular *Old Man* (1917–1918). Skyene er bevisst laget av et hardt materiale, og Dalí skriver selv om sin teknikk at «[b]y covering with glue and paint the sugared almonds of the Playa Confitera of my childhood, I have rendered the clouds of the sunset as hard as everlasting rocks in the evening twilight» (Dalí i Descharnes 1968, 132).¹⁵ Et annet eksempel er Dalís velkjente myke klokker. Dalí viser selv til et bestemt bilde, *Still Life by the Light of the Moon* (1926), som prefigurasjon for sine myke klokker.¹⁶ Han skriver om bildet, hvor en gitar er det sentrale objektet: «In contrast to the guitar as a dry object, I have painted a guitar soft and viscous as fish. The painting directly influenced by Picasso is the clear prefiguration of my soft watches» (Dalí i Descharnes 1968, 144). Det er også en fisk på bildet, så sammenligningen med fisken blir helt bokstavelig. Denne eksperimenteringen med tekstur er et redskap for underliggjøring både hos Dalí og Moe; ting er ikke alltid det man tror de er, og de ser ikke alltid ut, føles og beveger seg slik som det, basert på erfaring, forventes.

Noen av motivene som Moe bruker i jentas indre monolog, sjøen og sommerfuglene – begge nært knyttet til det sentrale motivet, flakongen – forsterker også assosiasjonene til Dalís arbeider. Dalí bruker for eksempel vann og flakonger i sitt utitulerte portrett av Afrodite fra ca. 1981. Dette bildet ble presentert som en hyllest til alle kvinner, og det var inspirasjon for de nå berømte Dalí-parfymene.¹⁷ To objekter som ser ut som små glassflakonger, er plassert nederst i bildet, på en svevende, gjennomsiktig steinplate. Små innsjøer eller store vannbobler, noen av dem med vegetasjon i, kommer til syne i det ørkenaktige landskapet. Bildene som assosieres med flakongen i «(VILLE IKKJE) VERA DATTER», er til en viss grad beslektet med disse, men de fremstår som mye mer kaotiske. I jentas forestillingsverden stiger en stor sjø opp gjennom halsen på flakongen (linje 23–24); den etterfølger kolossale, glatte ting som virvler opp fra flakongens kne, som har åpnet seg (linje 20–22). Elementene som beskrives, er spunnet sammen, de er ikke plassert elegant i separate lag som de stiliserte elementene i Dalís portrett. I hans versjon er vannmassene temmet, og innsjøene eller vannboblene med vegetasjon kan symbolisere sjøens og havets livgivende kraft, som alle tings kilde. I Moes dialog representerer vannet snarere de truende aspektene ved sjøen og havet som symbol.¹⁸

Fremstillingen av flyvende vesener i Moes dialog har også en resonans i Dalís verk. I portrettet av Afrodite stikker vinger frem fra sprekker i det maskelignende ansiktet og fra en steinformasjon til høyre i bildet. Dette er ikke sommerfuglvinger, de ser mer ut som englevinger. Sommerfugler opptrer imidlertid i en rekke andre malerier av Dalí.¹⁹ Sommerfuglene i disse bildene er fargerike og vakre, og de er naturtro, selv om de ofte opptrer blant forvridde og forstyrrende elementer. Slik fremstår Dalís sommerfugler som noe som er ute av kontekst og symbolsk i sine ofte utflytende og røffe omgivelser; de er aldri ødelagt eller stygge.

I jentas forestillingsverden, slik den fremstilles i «(VILLE IKKJE) VERA DATTER», er sommerfuglen først noe lett og svevende som hun vil jage, og den bærer duft av parfyme

15. <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/1910-1929/14/old-man-at-the-twilight-hour>.

16. <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/1926/196/still-life-still-life-by-moonlight>.

17. <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/924/untitled-after-aphrodite-of-cnidus-by-praxiteles>. Den første parfymen ble introdusert i 1983, og duften til den ble valgt av Dalí og Gala: <https://www.fragrantica.com/designers/Salvador-Dali.html>. Maleriet reproduseres fortsatt på eskene til Dalí-parfymene.

18. I kontekst av mor–datter-tematikken kan flaskehalsen som blir nevnt i den indre monologen, også assosieres med vaginaen, og sjøen som kommer ut av den, med vannet som går når en kvinne føder.

19. *Portrait of Katharina Cornell* (1951), *The Queen of Butterflies* (1951), *Fancy Costumes* (1956), Uten tittel (landskap med sommerfugler) (1956), *Butterfly Landscape. The Great Masturbator in a Surrealist Landscape with D. N. A.* (1957), Uten tittel (surrealistisk landskap) (1957), *Easter Angel* (1959) og *Extravaganza* (1959). Se f.eks. <https://www.dalipaintings.com/landscape-with-butterflies.jsp>.

ytterst på vingen (linje 8–10). Men ettersom jentas motvilje mot å ta på seg parfymen øker, endrer også forestillingen om sommerfuglen seg. I linje 15–17 faller brune sommerfugler i klyser fra flakongen. De lukter som engler, men de er døde. Hva kan dette skiftet i billedbruken innebære? Forestillingen om sommerfuglene som noe som representerer letthet og frihet, snus om på etter som bildene beveger seg gjennom jentas hode, og det ser ut til at det er parfymen som transformerer dem.

Sommerfuglen er et tradisjonelt symbol for sjelen, en forbindelse som har filologiske røtter. Ordet *psyché* betyr både 'sjel' og 'sommerfugl' på gresk,²⁰ og den greske gudinnen Psyche har sommerfuglvinger. Sett opp mot denne billedverdenen kan sommerfuglene som dør hos Moe, symbolisere sjeler som dør. Det blir nærliggende å tolke sommerfuglene som kvinnesjeler, som mister sin frihet når de dekker seg med parfyme og blir kvinnelige objekter. Det frastøtende ved bildet av de døde sommerfuglene blir forsterket gjennom at beskrivelsen følges av de ubestemmelige glatte, glidende og glippete kolossene som kommer ut fra flakongens åpne kne (linje 20–22).²¹ Både Dalí og Moe kombinerer realistiske, gjenkjennbare elementer med det fantastiske, drømmeaktige og ofte forstyrrende. Theodore Rousseau, kurator på Metropolitan Museum of Art, New York, beskriver Dalís verk som følger:

These beautifully painted forms are treated in the most surprising way. Normal objects are found next to, or even growing out of, the fantastic creations of the artist's imagination – suggestive, erotic, and sometimes even repulsive. In some pictures, the eye suddenly discovers forms hidden within forms to which they are totally foreign, seemingly the accidental result of changes of color or the effect of shadows, but really deliberate and full of subtle and disturbing meaning. (Rousseau i Descharnes 1968, upag.)

Hos Moe vokser det surrealistiske bokstavelig talt ut av eller ekspanderer fra en dagligdags kontekst, som om det er den andre siden av virkeligheten; jentas indre (ubevisste?) persepsjon av en ganske normal situasjon. Slik viser Moe også frem og stiller til skue en konkret virkelighet fra jentas synspunkt, og det kritiske potensialet er åpenbart.

Følelsen av angst og avsmak som er fremtredende i jentas indre monolog, blir med over i den andre delen av teksten, hvor jenta motvillig kommer til selskapet sammen med moren. En mann henvender seg til jenta, som nå har på seg parfymen, og kaller henne «lille dame» (linje 61). Gjennom dette definerer mannen henne, trolig ubevisst, inn i en tradisjonell kvinnelig kontekst og posisjon. Samtidig stirrer en annen mann på moren, og moren går inn i sin feminine rolle ved å føye seg etter reglene i mannens spill: «Mor / mi rykkjer litt bakover i salongen, pyntar / litt på ein frammand manns tjøra blikk / heilt likt far min kviler seg litt kastar / ein vill latter bakover og fører meg / føre seg» (Moe 1985, 10). Dette hintet til morens seksualitet kan representere en trussel for jenta, for det bringer moren inn i en annen kontekst som gjør henne fremmed. Det kan også øke jentas angst for å bli en kopi av moren som et kvinnelig objekt; jenta vil heller gå ut og hoppe tau (linje 34), ikke være damete og gå med perler (linje 51) eller bruke parfyme.

Forskjellens subjekt

Moe tar opp karakteristiske trekk som gjør at leseren kan identifisere det hun skriver, som surrealisme, og i og gjennom skriften tar hun del i Bretons opprør mot realismen, som

20. Liddell og Scott, *A Greek-English Lexicon*, s.v., <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aalphabetic+letter%3D%3Aentry+group%3D13%3Aentry%3Dyuxh%2F>.

21. Beskrivelsene av disse tingene som virvler opp, kan også assosieres med metamorfoser og med insekter som kommer ut av pupper.

kommer til uttrykk i «Manifeste du Surréalisme» ([1924], 3).²² Men samtidig underminerer hun kjente trekk ved surrealismen og psykoanalysen gjennom parodi, latterliggjøring, vulgarisering og feilrealisering. En dobbel opposisjon og en ambivalens kommer til syne i Moes skrift. Som surrealist deler hun den avstandstagen fra realismen som ble uttrykt av de tidlige surrealistene, men i neste omgang reviderer hun surrealismen fra innsiden ved å konkretisere den og legge til et uttalt kvinnelig perspektiv. Gjennom dette produserer hun en gjenoppfunnet eller revidert type surrealisme, bokstavelig talt ved å gå i dialog med den surrealistiske tradisjonen. Denne dialogen utspiller seg i tilfellet *MORDATTER* i det konkrete dagliglivet til ei ung jente.

Arbeidet Moe gjør med surrealismen, passer godt med det Hal Foster kaller «the second neo-avant-garde», og som han mener var fremtredende på 1980-tallet. Han beskriver den andre neoavantgarden som «a creative analysis of the limitations of both historical and first neo-avant-gardes» (Foster 1994, 23). Foster skriver også at «a form of critical mimicry of various discourses» (25) er karakteristisk for den andre neoavantgarden. En slik prosessiv tenkning truer forestillingen om at noe er essensielt avantgardistisk, og i Moes surrealisme blir også en essensialistisk forestilling om strukturene i familien og samfunnet truet. Faren blir gjort til objekt i «VILLE (IKKJE) VERA DATTER». Det er jenta som tar rollen som det definerende subjektet i dialogen, som er basert på hennes forestillinger, og hun degraderer faren fra posisjonen som «pater familias». Hun bidrar også til et skifte i etablerte tankemønstre ved å finne «Freud»s erstattere gjennom navngivingen av de nye kattungene. Hun gjør mannen til objekt i «(VILLE IKKJE) VERA DATTER», når hun ser på mannen som ser på moren, og tilskriver ham visse trekk, som likheten med faren. Jenta ser ut til å observere de voksnes verden med skepsis, og hun frykter å bli en repetisjon, en stereotypisk objektivisert kvinne. Hun er motvillig mot en del av det det innebærer å «VERA DATTER», og vil være noe annet – et forskjellens subjekt. Gjennom jentefiguren introduserer Moe nye perspektiver på forestillinger som de voksne (og samfunnet) tar for gitt.

Omslagsbildet og tittelen på *MORDATTER*. (*Opp*)dikt frå datterskapet peker begge på jenta som den sentrale karakteren. Hun blir stående i motsetning til de mannsdominerte institusjonene, og dette gir henne kraft som et symbol for opposisjon. Omslagsbildet refererer også til pornografi og den fetisjiserte kvinnen, men gjennom tekstene er jentas motstand mot å bli gjort til objekt tydelig. Berg (1992, 82) og Rottem (1998, 446) hevder som nevnt innledningsvis at subjektet er oppløst i *MORDATTER*, slik at det ikke finnes en utskillbar, sammenføyende stemme i samlingen. Men jenta kan være en ny type subjekt, subjektet til den fragmenterte stemmen, og kanskje også til den opposisjonen som surrealistene hadde lett etter. Selv om hun er mindre fremtredende etter den første delen, kan jenta finnes igjen flere steder også senere i samlingen. Den siste teksten før innholdsfortegnelsen (som er plassert i slutten av boken) er et sitat fra den kjente brasilianske forfatteren Lydia Fagundas Telles roman *As Meninas* fra 1973. «Ho klemmer hendene mine i sine, ein gest ho grip til når ho vil tala med meg *de femme à femme*: 'Du er strukturert no, jenta mi. Du er sjøl elskerinne over dine avgjerder'» (Moe 1985, upag.). Så både helt fra begynnelsen og helt til slutt i boken følges jentas perspektiv. Tittelen på Margaret A. Neves engelske oversettelse av Telles roman fra 1982 er dessuten *The Girl in the Photograph*, og på forsiden av denne er beina til ei jente liggende i en seng avbildet. Dermed ser bruken av Bings fotografi ut til å være nok en referanse til Fagundas/Neves.

22. Moes opposisjon mot realismen er uttalt for eksempel i det «orale essayet» «Nye former i norsk romankunst» i *Sjanger*, hvor hun kritiserer den tilsynelatende evigvarende innflytelsen til realismen i norsk litteratur (Moe 1986, 246–254).

Gjennom fokuset på jenta avskjærer Moe surrealismen fra dens opprinnelige kjerne, samtidig som verket hennes har dype røtter i en surrealistisk poetikk. Det resulterer i et dobbelt syn. Den marginaliserte tar del i diskursen, håndterer den på sin egen måte og utvider den. Jenta blir subjekt i produksjonen og representasjonen. Monopoliseringen av diskursen som det mannlige perspektivet har representert, blir utfordret i dialogene. Moe er opptatt av ideologi, ideer, historie, og ikke minst av identitet. Form og effekt er sentrale faktorer, estetisk og politisk, og hun skriver tilbake, i og imot surrealismen; hun tar del i diskursen.

Litteratur

- Berg, Linda Beate. 1992. «Medvit og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i forfatterskapen til Karin Moe». Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo.
- Breton, André. [1924]. «Manifesto of Surrealism». Anonym, udatert versjon. New York: UbuWeb Papers. http://www.ubu.com/papers/breton_surrealism_manifesto.html (sist besøkt 8. juni 2023).
- Bru, Sascha. 2009. «How we Look and Read. The European Avant-Garde's Imprint on 20th-Century Theory». I *Europa! Europa?*, redigert av Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Tania Ørum og Hubert Berg, 94–110. Berlin m.fl.: De Gruyter.
- Descharnes, Robert. 1968. *The World of Salvador Dali*. London & Melbourne: Macmillan.
- Eggen, Herdis. 1985. «Skriftens variasjoner». *Vinduet*, nr. 3: 63–64.
- Foster, Hal. 1994. «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?». *October 70* («The Duchamp Effect»): 5–32. <https://doi.org/10.2307/779051>
- Freud, Sigmund. 2000. *Drømmetydning*. Oversatt av Trond Winje. Oslo: J. W. Cappelens forlag og De norske Bokklubbene.
- Irigaray, Luce. 1977. «Retour sur la théorie psychanalytique». I *Ce sexe qui n'en est pas un*, 35–64. Paris: Éditions de Minuit.
- . 1985. «Psychoanalytic Theory: Another Look». I *This Sex Which Is Not One*. Oversatt av Catherine Porter, 34–67. Ithaca/New York: Cornell University Press.
- Jung, Carl Gustav. 1915. *The Theory of Psychoanalysis*. New York: Nervous and Mental Disease Publishing.
- Lacan, Jacques. (1932) 2015. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Larsen, Wenche. 2011. «Karin Moe – 80-tallets avantgardedronning». I *Norsk avantgarde*, redigert av Bodil Børset and Per Bäckström, 629–652. Oslo: Novus.
- Moe, Karin. 1980. *Kjønnskrift. Skrifter frå 70-åra*. Oslo: Aschehoug.
- . 1983. 39 Fyk. *Louise Labé den yngres ustyrtelige vandringer & andre spekulum. 24 kopiografier*. Oslo: Aschehoug.
- . 1984. KYKA. *Kriminell roman for ei stemme og kor/kai / 1984. Niklas Eggerts aborterte skrifter*. Oslo: Samlaget.
- . 1985. MORDATTER. *(Opp)dikt frå datterskapet*. Oslo: Aschehoug.
- . 1986. *Sjanger*. Oslo: Aschehoug.
- . 1992. «Bestille ørner for betrestilte...?! Surrealisme på norsk». *Syn & Segn* 98, nr. 1: 3–9.
- Nymoen, Ingrid. 1991. «Mellom skrifter og forteljinga, mellom kroppen og historia. Kvinneposisjonar i Karin Moe sin forfatterskap». *Kritikkjournalen*, nr. 1: 30–37.
- Omdal, Gerd Karin. 2016. «Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskrift* (1980)». I *Ad libitum. Festskrift til Gunnar Foss*, redigert av Steinar Gimnes, 203–21. Oslo: Novus.
- . 2022. «French Feminist Theory and Surrealism in Karin Moe's *Kjønnskrift* (Sextext)». I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*, redigert av Tania Ørum (redaktør for serien), Benedikt Hjartarson, Laura Luise Schultz og Camilla Skovbjerg Paldam, 865–879. Leiden: Brill/Rodopi.
- Perloff, Marjorie. 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Rottem, Øystein. 1998. «Karin Moe – rå ordklyser mot patriarkatet». I *Etterkrigs litteraturen. Vår egen tid 1980–1998*, 439–448. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Sacks-Galey, Pénélope. 1988. *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*. Paris: Éditions Gallimard.
- Selvini Palazzoli, Mara. (1978) 1981. *Paradox and Counterparadox. A New Model in the Therapy of the Family in Schizophrenic Transaction*. Oversatt av Elisabeth V. Burth. New York: Jason Aronson.
- Stein, Gertrude. 1988. «Portraits and Repetition». I *Lectures in America*, 165–208. London: Virago Press.

ISBN 978-82-326-7436-7 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-7435-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)