

Gerd Karin Omdal*

Den kriminelle romanen og leseren

Karin Moes *KYKA. Kriminell roman for ei stemma og kor/kai / 1984. Niklas Eggerts 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 Eggerts 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 Fahnestalk (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 Héléne Cixous' ideer om den feminine skriften, som først utforskes i debutsamlingen *Kjønnskraft. Skrifter frå 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 Kjørstad kjem komposisjonsdelen endå meir i fokus, samman med vekta på meta-litterært stoff. EDB koplast inn som miksebord, datamaskina blir mata med stoff frå andre, tilgjengelige kjelder, skjønnlitterære bøker, aviser etc og miksa med forfattarens eigne 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 *Kjønnskraft. 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), Rottem ([1985] og 1998), Simonhjell (2006), Larsen (2011) og Andersen (2012).

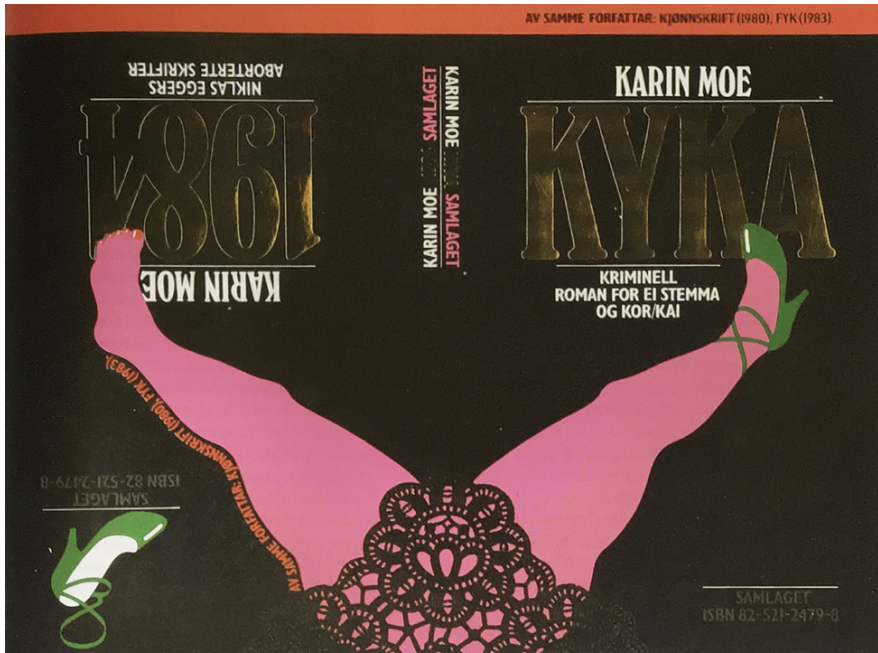
fattarskapen til Karin Moe (1992). Bergs prosjekt går ut på å påvise en bevegelse fra en språkfeministisk målsetning til et rent språkfilosofisk skrive driv hos Moe (1993, s. 193). Når det gjelder *KYKA / 1984*, er Bergs hovedkonklusjon at boken, som representerer en oppløsning av det tradisjonelle verket, 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 Isters 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, løserevet 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-åras 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 Eggers aborterte skrifter», signaliserer gjennom bruk av egennavn at det er snakk om Eggers 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 framandgjeri», 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 sjangermessig 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 stave 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 utsettelsespraksisen 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 koret, 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 pornomagasiner 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, begynnelse 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. *Kjønnskraft* 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 uhåndgripelige 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 Nemedier 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 bokhyll: *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 kjønnsstereotypiene florerer, mest iøynefallende i forsideillustrasjonene.¹⁶ Vi finner imidlertid også interessante eksempler på kjønnsdelt markedsføring i paratekstene: På en av forsidene 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 triviallitteratur 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 vesle voksne 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 forfatterskap 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 lanse- ring av språkproblematikken: Språket er ikke nøytralt og uskyldig; mestring og be- vissthet knyttet til språk er avgjørende. Buset (1985) mener at relasjonen til språk faktisk bidrar til å plassere *KYKA / 1984* innenfor modernismen snarere enn post- modernismen, siden modernismen står for en mistanke mot språket som uavhen- gig 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 represente- rer en dreining bort fra engasjementet, men en dreining av engasjementet, «til en kamp mot de mindre synlige strukturene som bestemmer vårt samfunns organi- sering» (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 perspek- tiv 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 ny- norskens 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 for- fattere, 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 for- fatterskap. Per Thomas Andersen (2012) nevner performance-kunstnerne Shigeko Kubota og Carolee Schneemann i forbindelse med *Kjønnskrift* (s. 595), og vi kan ut- vide 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 selv som medium, som objektet og vareobjektet 'bok' og nektar med det å vera ei gjennomskinnlig 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 dannelse 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 Leseren 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: *Medvitet og maktene. Ein studie av dei fire første bøkene i forfatterskapen til Karin Moe*. Hovudfagsoppgåve. 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). Nymoens (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 ein porsjon individuell biografi, ein 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: *Kjønnskrift. 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 Eggerts 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 Eggerts aborterte skrifter*. Oslo.
- Nymoen, Ingrid 1991: «Mellom skrifter og forteljninga. Mellom kroppen og historia». I: *Kritikkjournalen* 1. 26–37.
- Omdal, Gerd Karin 2016: «Eksperiment og repetisjon i Karin Moes *Kjønnskrift* (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 *Kjønnskrift* ('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: *Etterkrigslitteraturen, Bind 3, Vår egen tid 1980–1998*. Oslo. 439–448.
- Simönhjell, 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.