

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 skillingsviser. Siste publikasjoner: «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* (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 skillingsstrykk» i *Skillingsvisene 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 ødipuskomplekset. 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 nøkkelementer 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/ubeviste kjeldene [...]. Automatskrift under hypnose eller i våken drømmetilstand og spel med tilfeldigheit 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, kjærestar, 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 «Medvit og makten. 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 gjentakende 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 kvinnerolle.

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 åpningssteksten 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 komplekser. 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 utitulert kvadratdikt (29): sol + Marx + Freud. Både Ingrid Nymo (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 påpekingen 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 begravelsskrans 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 fantaserer 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 primærfokuset 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 partiklene 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 mønster 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
 berrføtte 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 prefigurering 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 opptre 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 opptre 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 blick / 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 navngivningen 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 fra *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. «Medvitnet 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. *Kjønnskraft. 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 Eggers 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 skrifta 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 *Kjønnskraft* (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 *Kjønnskraft* (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 *Etterkrigslitteraturen. 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.