

Johanne Stokland

En kvinne i New York.

En analyse av *My Year of Rest and Relaxation* av
Ottessa Moshfegh (2018).

Bacheloroppgave i ALIT2900

Veileder: Sofie Anker-Møller Damgaard

Juni 2024



Portrait of a Young Woman in White, Jacques-Louis David

Johanne Stokland

En kvinne i New York.

En analyse av *My Year of Rest and Relaxation* av
Ottessa Moshfegh (2018).

Bacheloroppgave i ALIT2900
Veileder: Sofie Anker-Møller Damgaard
Juni 2024

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



Kunnskap for en bedre verden

En kvinne i New York.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
Finansens økende makt	3
Finansens rolle i <i>My Year</i>	7
En feministisk tolkning	10
En narratologisk tolkning	14
Underbevissthetens rolle i <i>My Year</i>	16
Kvinnen som bare ville sove	19
Konklusjon	20
Litteraturliste	21

Innledning.

I 2018 kom den amerikanske forfatteren Ottessa Moshfegh ut med hennes fjerde roman *My Year of Rest and Relaxation*¹. Planen, i følge Moshfegh selv, var å lage en usmakelig, kvinnelig protagonist som samtidig var utrolig vakker (Cutter, 2018). Resultatet ble en upålitelig forteller og en feministisk finansfiksjon.

Protagonistens navn blir leseren aldri kjent med, men gjennom en førstepersonsfortellerstemme får man vite alle tankene til kvinnen i 20-årene. Leseren blir kjent med denne foreldreløse, unge kvinnen som bor i New York. Hun jobbet tidligere på et fancy kunstgalleri og hadde en kjæreste på Wall Street. Fremdeles var livet meningsløst i hennes øyne, og livets redning ble da å sove et helt år (Moshfegh, 2018, s. 7). Romanen er en reise hvor man får være med på hennes restituerende og søvnfulle år fra sommeren 2000 til september 2001.

Hennes søvnfulle år har ført til flere tolkninger av romanen². Den tverrvitenskapelige akademikeren Isabel Sykes studerer nyliberalismens klasser, kjønn og arbeid. Hun trekker frem

¹ Romanens tittel vil i løpet av denne oppgaven forkortes som *My Year*.

² Andre har også sett på det spennende tidsaspektet i *My Year*, som for eksempel Greenbers «Losing Track of Time» (2021). Jeg er bevisst på at slike tolkninger kan gjøres av romanen, men vil ikke gå inn på det i denne analysen.

i en analyse hvordan nyliberalismen, spesifikt dens feminisme, settes lys på i *My Year*. Nyliberalismen, ifølge Det Norske Akademis Ordbok, er en styringsform som sikter mot å bli styrt av markedsøkonomien («nyliberalisme») og en økonomisk ideologi man ofte ser i finansfiksjon.

Problemstillingen til denne oppgaven er å se på hvordan *My Year* (2018) av Ottessa Mosfegh kan defineres som en feministisk form for finansfiksjon. Finansfiksjon er fremdeles et nytt fagfelt og inneholder en god del litteratur skrevet av mannlige forfattere med mannlige fokalisatorer, altså «ein person, som hendingane i historia blir sedde og oppfatta frå» (Loethe, 2003, s. 70). Ettersom det er en sjanger som skildrer finansverdenen, en verden som ikke alltid har vært kvinnevennlig, så kan dette være en grunn til at finansfiksjon domineres av det mannlige kjønn. Av denne grunn kan finansfiksjon trenge et feministisk litteraturteoretisk perspektiv.

Ottessa Mosfegh kritiserer tydelig noen kvinners væremåter i *My Year*. Dette kommer frem gjennom fortellerteknikken til Mosfegh: en upålitelig, homodiegetisk fortellerstemme. Samtidig befinner hun seg i New York, finansverdenens hovedstad (Sassen, 2016, s. 100). Feminisme og finansfiksjon blir altså blandet sammen i Mosfeghs roman og det er interessant å se hvordan de to samarbeider. Gjennom lesning av tidligere resepsjon har jeg ikke kommet over noen som har knyttet *My Year* til finansfiksjon.

Finansfiksjon er en nyere sjanger som vil bli forklart nøyere ved bruk av Andreasens, Eliassens og Tygstrups tekst «Fremtidshandel: Fiktionen i den finansielle spekulations tidsalder» (2017). Denne artikkelen, samt Andreasens, Frantzens og Tygstrups «Finance Fiction» (2020) gir en grunnleggende forståelse for hva finansfiksjon er. De sistnevntes artikkel går også inn på hvilke troper³ denne typen litteratur inneholder, som også Toral Gajarawala diskuterer i hennes «The Fictions of Finance» (2015). De sistnevnte artiklene beskriver også utviklingen til finansfiksjon, noe som også vil bli forklart senere.

For å svare på problemstillingen vil feministisk litteraturteori bli tatt i bruk. Judith Butler diskuterer i «Imitation and Gender Insubordination» (2017) at skjønn er performativt, noe som passer bra med Isabel Sykes' begrep nyliberalistisk feminisme fra hennes artikkel «Leaning in and Bouncing Back: Neoliberal Feminism and the Work of Self-Transformation in Ottessa Mosfegh's *My Year of Rest and Relaxation* (2018) and Halle Butler's *The New Me* (2019)». Det vil også bli sett på hvordan Gayatri Chakravorty Spivaks tekst «Tre kvinners tekster og en kritikk av imperialismen» kan minne om det man ser i *My Year*.

³ «fellesbetegnelse på språklige bilder» («trope», Den Norske Akademis Ordbok).

Det vil argumenteres for at mye av jeg-ets egentlige stemme og kvinnesyn kommer frem i hennes narratologiske valg. Av den grunn vil Marion Gymnichs «Gender and Narratology» (2013) bli tatt i bruk i analysen av *My Year* for å vise romanen fra et feministisk narratologisk perspektiv. For et mer grunnleggende narratologisk syn på fortellerstemmen vil James Phelan og Mary Patricia Martins «“Weymouths” lektioner: homodiegesis, upålitelighet, etik og resten av dagen» (2004) anvendes.

Finansens økende makt.

Litteraturens fokus på penger er ikke noe som har oppstått i nyere tid. Jane Austens *Pride and Prejudice* (2008) og Charles Dickens *A Christmas Carol* (2020) viser hvordan litteraturen i lengre tid har tematisert og interessert seg for penger. Det som har endret seg etter Dickens og Austens tid er at finans har fått en enda større makt. Torstein Andreasen, Knut Ove Eliassen og Frederik Tygstrup, tre litteraturvitenskapelige finansforskere, skriver at «[h]vor det finansielle marked tradisjonelt har vært et sekundært marked i forhold til varehandel og produktion, representerer handel med gældsposter, “finansielle produkter”, i dag langt den største handelsmessige volumen» (Andreasen et al., 2017, s. 258). Handel av penger, og ikke produkter, har tatt over deler av verdens handel. Finansens makt vokser også utenfor handelens grenser og med den nyere sjangeren *finansfiksjon* kan man vise et breiere aspekt ved finansverdenen. Den voksende makten kan forklares med begrepet *finansialisering*. Professor Max Haiven beskriver dette begrepet som

a term which refers to the increased power of the financial sector in the economy, in politics, in social life and in culture writ large. More expansively, the idea of financialization speaks to the way financial measurements, ideas, processes, techniques, metaphors, narratives, values and tropes migrate beyond the financial sector and transform other areas of society. (Haiven, 2014, s. 1)

Slik Haiven forklarer kan altså finansens utbrodering i samfunnet kalles finansialisering. Grunnen til at finans blir fremhevet i finansfiksjon er for å vise hvor mektig den har blitt og hvordan den har infiltrert og overtatt segmenter av samfunnet hvor den tidligere ikke har hatt innflytelse. Førsteamanuensis i litteraturvitenskap ved New York University Toral Gajarawala skriver at «fiction has stepped into the gap» som eksisterer mellom finansverdenen og hverdagslivet, noe som kan være med på å avdekke finansialiseringen av samfunnet (2015). En sjanger som eksisterer for dette formålet, er finansfiksjon.

Finansverdenen er en fremmedgjort og ukjent verden for majoriteten av befolkningen. Samtidig påvirker den i stor grad vår hverdag. Ved bruk av «vår» og «vår verden» refereres det i hovedsak til den vestlige verdenen, og muligens spesielt USA og New York. Finansfiksjon, sammen med filmer, serier og dokumentarer, er med på å vise deler av hvordan finansverdenen opererer og påvirker vår hverdag (Andreasen et al., 2020, u.p.). De litteraturvitenskapelige finansforskerne Torstein Andreasen, Mikkel Krause Frantzen og Frederik Tygstrup skriver at litteraturen, i større grad enn de andre mediene, kan

contribute to understanding finance and financialization. Understanding, here, is not about getting one's head around that particular scientific object constructed by economists, but about properly envisaging finance as a matter that reverberates in social life at large, not by setting the conditions for what we can and cannot do – as individuals, societies, and nation states – but also increasingly impregnating the imaginaries, emotions and propensities of our social and individual lives. (Andreasen et al., 2020, u.p.)

Finansfiksjon kan altså være med på å vise hvordan finansverdenen penetrerer resten av samfunnet og vår levemåte. En film kan handle om hvordan finanskrisen i 2008 fant sted, men da kan det hende at seeren sitter igjen med en følelse av at krisen kun var et engangstilfelle og at finans vanligvis ikke påvirker livene våre. Finanskrisen var en ekstrem situasjon og en slik film ville ikke vist hvordan finans inntreer i hverdagen. Gjennom litterære verk, hvor man aktivt velger hvilke ord som skal brukes og hvilke deler av hverdagen man skal skildre, fremhever man finansverdens aktive rolle i samfunnet. Ved å vise korte scener av finansialiseringen av ulike deler av samfunnet, kan man vise et større bilde av finansialiseringens påvirkning. Områdene i samfunnet hvor finansverdenen inntreer er kanskje ubevist for de utenfor finansverdenen, men ved å påpeke finansialiseringen av samfunnet kan litteratur opplyse lesere. I dag kan for eksempel forfattere få forskudd fra et forlag på en idé til en roman, og kan beholde pengene dersom de skriver ut denne ideen. Forlaget gir altså penger til forfatterens fremtidige arbeid, som gjør at de på ett vis kjøper hans fremtid. Ved å skildre et forlags kjøp av en forfatters fremtid, ser leseren hvordan litteraturverdenen har blitt *finansialisert*⁴. Litterære verk som oppnår å vise hvordan samfunnet er finansialisert defineres som finansfiksjon.

Finansfiksjon er en sjanger innenfor litteratur som sprer seg fra flere forskjellige litterære former, som romaner og noveller, samt representeres i flere andre sjangre. I spesielt thrillerer finner man finansfiksjons grunnleggelse. I 1973 ble Bretton Woods avskaffet, noe som skulle ha en stor innflytelse på finansverdenen. Litteraturprofessoren Joseph Vogl forklarer Bretton Woods og dens avskaffelse slik:

⁴ Dette eksempelet kommer fra Ben Lerner's roman *10:04* (2014).

Alle valutaer ble forpliktet til et fast eller trinnvist forhold til reservevalutaen, amerikanske dollar, som igjen hadde en fast kurs til gull. [...] [Etter avskaffelsen] så man en langsom, men endegyldig overgang fra varepenger til kredittpenger, fra bundne til frie valutasystemer [...] som drev [økonomien] mot et turbulent og ustabil system av fleksible og «flytende» valutakurser, mot et regime av vektløse signifikanter uten anker og målestokk, uten sikring i et transcendentalt signifikat. (Vogl, 2018, s. 111-114)

Samme år som avskaffelsen, i 1973, skrev tidligere økonom og bankmann Paul Erdman det som skulle bli den første romanen innenfor sjangeren finanstriller; en sjanger som ble populær blant flere forfattere og tidligere handelsmenn (Andreasen et al., 2020, u.p.). Sjangeren oppsto med Erdmans roman, samme år hvor en oljekrise herjet og Bretton Woods ble avskaffet. Dette året var det altså mye som skjedde innenfor finansverdenen, men etter året var omme holdt finans seg fremdeles relevant innenfor litteraturen og det ble skrevet flere finanstrillere (ibid.). Senere beveget finansfiksjonen seg fra thrillere til alle slags romaner.

På 80-tallet ble lesere introdusert til tropene som finnes innen finansverdenen. Finansfiksjon kan forsøke å 'forklare' Wall Street gjennom «finansielle aktører, deres karaktertræk og [...] livet i ufattelig rigdom» (Andreasen et al., 2017, s. 256). De finansielle aktørene er på denne tiden fremdeles hovedsakelig menn. Derfor er tropene man finner også hovedsakelig representert av mannlige karakterer som Gordon Gekko (*Wall street* av Oliver Stone) og Patrick Bateman (*American Psycho* av Bret Easton Ellis), som begge representerer tropen *Master of the Universe*. Tropen er en form for en Ikaros, med «[1]limitless accumulation of capital through the technologically mediated and thus immediate exchange of paper» (Andreasen et al., 2020, u.p.). De tror at ettersom de regjerer i finansverdenen, så eier de hele verden og kan aldri mislykkes. Stones Gordon Gekko er et eksempel på den arketypiske *Master of the Universe*, mens Ellis' Patrick Bateman kan vise hvordan tropen utviklet seg videre på 90-tallet (ibid.) Ellis' Patrick Bateman er, som også romanens tittel tilsier, en psykopat. På tross av denne personlighetsforstyrrelsen er Bateman en vellykket finansmann. Dette kan vise til hvordan mangel på empati og sympati fungerer bra i finansverdenen, og slik utvikler finansfiksjonens troper seg også.

Årtusenskiftet fører oss til en mindre følsom verden, med en ny trope som kalles *Big Swinging Dick*. Gajarawala skriver at finansverdenen i litteratur «now appears less morally bankrupt than morally indifferent» (Gajarawala, 2015). Andreasen et al. definerer Eric Packer fra *Cosmopolis* (DeLillo, 2003) som et eksempel på denne tropen, ettersom de begge fremviser «an immaterial connection to the market and the future as such» (Andreasen et al., 2020, u.p.). *Big Swinging Dicks* opererer på ett vis som en datamaskin innenfor markedet, og personen ser

ned på dens følsomme og menneskelige sider. En slik mangel på menneskelighet, sympati og en ekstrem likegyldighet, i en verden som vanlige mennesker ikke klarer å forstå, kan være skadelig med tanke på hvor stor makt finans har i dagens samfunn.

Sjangeren finansfiksjon ble mer populær etter finanskrisen i 2008, da det vokste en ny nysgjerrighet for finansverdenen. Andreassen, Frantzen og Tygstrup skriver at «[t]he crisis suddenly made it clear that the new order of the financial sector [...] had immense and immediate consequences for the lives of ordinary citizens» (ibid.). Finansverdenen hadde før 2008 blitt skildret som en verden av psykopater som Patrick Bateman og usympatiske Eric Packer. Tropene er såpass ekstreme at for en utenforstående kan disse to litterære karakterene virke som engangstilfeller. Disse arketypiske mennene i finansverdenen kan ha gjort deres verden enda mer distansert fra resten av samfunnet. Da finanskrisen rammet hele USA, økte nysgjerrigheten for hva som egentlig skjer på Wall Street. Det var vanskelig for borgere utenfor finansverdenen å forstå dens væremåte, ettersom «handel med penge er blevet så komplisert» (Andreassen et al., 2017, s. 256). For å skape en bedre forståelse for finansverdenen kan man da ty til finansfiksjon, men en sjanger som kan skape et større bilde av finansverdenen er finanseposet.

Med et epos kan man bruke god tid på å skildre omgivelser, samtidig som handlingene ofte strekker seg over en lengre periode, som blant annet gjennom en reise. Et epos kan altså skildre en persons personlige reise gjennom en del av dens liv, et liv hvor finans er over alt.

Narratives of the post-crisis era tend to revert from a *novelistic* focus on interesting individuals and their actions to an *epic* focus on the larger forces that determine the way of the world, and thus also the subjection of mundane lives to larger prerogatives. (Andreassen et al., 2020, u.p.)

I slike finansepos trengs det ikke en spenningsfull historie. For eksempel kan man skildre en kvinnes forsøk på å sove et helt år, en historie som inneholder mye søvn og indre monologer. Det rolige tempoet gir plass til å vise hvordan romanens verden speiler leserens. Ved å skrive om et samfunn som ligner ens eget og dermed påpeke finansialiseringen av samfunnet, kan finansfiksjon ha en innflytelse på leserens egen oppfattelse av dens egne omgivelser. Gajarawala skriver at finansfiksjons «ultimate achievement is to draw a circle around our ignorance» (2015). Uvitenheten er vår uvitenhet om finansialiseringen av samfunnet. Gjennom å skildre et vanlig eller/og lite spenningsfylt liv, kan en slik finansfiksjon åpne øynene til leseren slik at den ser all makten finans har fått over samfunnet og våre individuelle liv.

Finansens rolle i *My Year*.

Romanen starter med en skildring av rutinen til jeg-et etter at hun har våknet. Tidspunktet kan være morgen eller kveld, men hun starter alltid med å «shuffle through the bright marble foyer of my building» (Moshfegh, 2018, s. 1). Beskrivelsen av foajeen, som finner sted i romanens første setning, henter til den rikdommen jeg-et i *My Year* besitter. Hun beskriver dagen hennes videre, hvor hun blant annet må kansellere spatimer som hun har booket i søvne (ibid.). Hennes ukontrollerbare shopping, som blir gjort i søvne, er kontinuerlig gjennom hele romanen og vil bli tatt opp senere. Først skal vi nå se på hvordan Moshfeghs roman viser finansens makt i samfunnet.

I løpet av romanen prøver jeg-et konstant å sovne og kan dermed våkne til alle døgnets tider. Bodegaen, som ligger rett rundt hjørnet, passer henne da perfekt ettersom det aldri stenger (ibid.). Andre grunner til at hun akkurat velger en bodega og ikke en annen butikk er fordi

It was close, and the coffee was consistently bad, and I didn't have to confront anyone ordering a brioche bun or no-foam latte. No children with runny noses or Swedish au pairs. No sterilized professionals, no people on dates. The bodega coffee was working-class coffee (ibid., s. 5)

Jeg-et velger dårlig kaffe for å ikke møte det som virker som typisk Upper East Side kafébesøkende, som er nabolaget hun bor i. Det er også spennende hvordan hun spesifikt nevner at kaffen er typisk arbeiderklasse-kaffe. Selv er hun åpenbart ikke arbeiderklasse ettersom penger ikke er et problem i løpet av hennes år med søvn (ibid., s. 3), men kanskje hun prøver å ta avstand fra sin egen klasse for å være med i arbeidernes. En annen strategi hun benytter for å nå dette målet, kan være hennes innsats for å sikre arbeidsledighetstrygd. Hver uke ringer hun arbeidsledighetskontoret for å få litt ekstra penger, selv om det ikke er noe hun trenger (ibid., s. 2-3). I de få våkne timene jeg-et har bruker hun altså til å be om arbeidsledighetstrygd og kjøper «working-class coffee». En kan se for seg at denne prioriteringen ikke er slik en vanlig kvinne på Upper East Side velger. I løpet av hele romanen tar hun avstand fra det livet hun 'burde' leve med tanke på hennes rikdom.

En av grunnene til at jeg-et er omringet av rike kommer også av at hun i fortiden prøvde å være en del av dem i New York, noe hun oppnådde og derav fortsatt er en del av. Hun kjøper kanskje arbeiderkaffe, men hun bor også på Upper East Side som er kjent for å være et av de mest eksklusive områdene i New York (Millar, 2023, u.p.). Innledningsvis ble det nevnt at foajeen i hennes bygning er utsmykket i marmor, som allerede peker til en viss rikdom. Hun beskriver selv at beboerne i hennes bygning og område

were uptight. [...] My building was eight stories high, concrete with burgundy awnings, an anonymous facade on a block [...] Men took hired cars to work downtown, and women got Botox and boob jobs and vaginal «cinches» to keep their pussies tight for their husbands and personal trainers (Moshfegh, 2018, s. 27-28)

Selv klarer ikke jeg-et å leve dette livet, og hennes omgivelser kan være en av grunnene til at hun må ta avstand fra dem gjennom ett års søvn. Man ser gjennom hennes beskrivelse av Upper East Side at dette ikke er en livsstil hun nødvendigvis ser opp til. Samtidig er det klart at hennes økonomi passer inn ettersom hun har råd til å bo i denne leiligheten, selv når hun ikke jobber. Pengene hun bruker på å betale for leiligheten kommer fra arven hennes (ibid., s. 70). Dette er også en leilighet som hun flyttet inn i like etter hun fullførte utdanningen sin innen kunsthistorie på Ivy League⁵ skolen Columbia University (Moshfegh, 2018, s. 27). Kanskje dagens boligmarked farger denne tolkningen, men nok en gang bevises det hvordan jeg-et må være rikere enn de andre stamkundene på bodegaen. Det er ingenting galt i å ha en slik rikdom, men hun kunne ha valgt å gi vekk arvepengene om hun ikke trengte dem. Hun velger heller å bruke det selv på å bo i det rike strøket. Hun bruker pengene slik en rik jente i 20-årene i New York 'skal' bruke pengene; hun *braker* dem, selv på ting hun egentlig ikke bryr seg om som beliggenheten til leiligheten. Hun gjør det som er normen i det pengedrevne samfunnet som er New York.

En grunn til at *My Year* er en finansfiksjon er fordi jeg-et skildrer finansialisering av det å ta hånd om et dødsfall. Man får tidlig i romanen vite at jeg-et er foreldreløst. Faren døde av kreft og moren av overdose seks måneder senere. Det som sto igjen etter dem, var familiehuset som ligger utenfor storbyen. Jeg-et studerte på dette tidspunktet i New York, så en kan se for seg at det ikke var relevant for henne å bo alene i det store huset. Den nylige foreldreløse jenta, i starten av tjuårene, måtte da bestemme hva hun skulle gjøre med det svære familiehuset. Trevor, som var kjæresten hennes på dette tidspunktet, anbefalte henne å «[d]on't sell until the market improves» (ibid., s. 63). Som en som jobber innenfor finansverdenen er det ikke overraskende at Trevor ser på det tomme familiehuset som en god investering. Selv brydde hun seg ikke om hvor mye penger hun kunne få for huset, hun ønsket bare å «hold on to the house the way you'd hold on to a love letter. It was proof that I had not always been completely alone in this world» (ibid., s. 64). Det virker som om jeg-et ikke fikk noe tid til å sørge over dødsfallene før finansverdenen trådte inn. Et dødsfall handler ikke lenger om å sørge, men handler om investering som inkarneres i familiehuset i *My Year*. Når moren til jeg-ets bestevenn

⁵ «en gruppe høyt ansatte colleger og universiteter» («Ivy League»), 14.03.19).

Reva dør, ser man en annen side av en families dødsfall. Reva kommer fra en familie med mindre rikdom, og faren hennes har bestemt at moren skal kremeres allerede før begravelsen. Begrunnelsen til dette valget var ikke av religiøse grunner, men fordi faren prøvde å spare penger (ibid., s. 123). Selve kremeringen gikk sterkt inn på Reva, ettersom valget ble gjort av økonomiske årsaker og ikke kjærlighet. For henne er krematoriet det siste stedet hun noen gang kunne ønsket å sørge (ibid., s. 125). Reva må ikke bestemme seg for om hun skal selge hennes familiehus eller vente, men hun erfarer at morens begravelse går på bekostning av økonomi. Avskjeden med moren blir hindret av det faktum at det er for dyrt å ha en tradisjonell begravelse. Selv ender jeg-et opp med å selge familiehuset, fordi det lønte seg «[f]inancially speaking» (ibid., s. 220). Hun leide det ut de siste årene, slik Trevor ville, men til slutt blir hun anbefalt å selge huset av advokaten. *Finansialiseringen* av dødsfallsprosessen har altså gjort det vanskeligere for de pårørende å sørge og krever at man gjør finansielle valg i en periode hvor man heller kun vil sørge den avdøde.

Hvor finansialisering kommer sterkest frem i romanen er gjennom jobben til jeg-et i kunstbransjen. Kunst er et av områdene i samfunnet som burde la seg bli styrt av kunsten og ikke penger, men i New York oppfører kunstverdenen seg i likhet med finansens verden⁶. Som nyutdannet innenfor kunsthistorie var fremdeles hennes «amazing wardrobe, my main professional asset as a new college graduate. I easily landed the job as a gallery girl at Ducat, one of a dozen “fine art” galleries on West Twenty-first Street» (ibid., s. 35). Kunstverdenen er mer opptatt av det overfladiske og fokuserer på at de skal ha en kul fasade enn nødvendigvis god kunst. Finansverdenens vokabular blir også brukt i den forstand at kunstnere er «good investments» og «“[t]he market is moving away from emotion. Now it’s all about process and ideas and branding. Masculinity is hot right now”» (ibid., s. 37). Det siste sitatet er jeg-ets sjefs egne ord. Måten hun snakker om kunsten på får henne til å virke som en fanatisk finansmann på Wall Street. Markedets bevegelse og det populære er noe galleriet *må* følge, og investeringer må bli gjort i kunstnere, selv de som skyter med pistol på gallerier i California (ibid.). Det virker som om kunstverdenen beskrevet i *My Year* har lagt fra seg alle tanker om hva kunst er for heller å bare følge eller forsøke å være i forkant av strømmen. Selv ser jeg-et denne likheten:

The art world had turned out to be like the stock market, a reflection of political trends and the persuasion of capitalism, fueled by greed and gossip and cocaine. I might as well have worked on Wall Street. Speculation and opinions drove not only the market but the products, sadly, the values of which were hinged not to the ineffable quality of art as a sacred human ritual – a value

⁶ Et annet eksempel på finansialisering ser man i Ben Lernalers finansfiksjon *10:04* hvor litteraturbransjens finansialisering kommer tydelig frem.

impossible to measure, anyway – but to what a bunch of rich assholes thought would “elevate” their portfolios and inspire jealousy and, delusional as they all were, respect. (ibid., s. 182-183)

Jeg-et gjør en åpenbar sammenligning mellom finansverdenen og kunstverdenen. Kunstverdenen er blitt såpass finansialisert at de to verdenene speiler hverandre. Ordrett sier hun at spekulasjoner er med på å styre kunstmarkedet og produktene. Vogl mener at «speculation is a particular form of contract that refers to uncertain futures [...] – a contractual obligation that refers to uncertain future events» (Ekardt & Vogl, 2014). Spekulasjoner kan med å se inn i fremtiden også være med på å konstruere hvordan fremtiden skal være. Jeg-ets sjef sier at markedet alltid er i bevegelse, noe som kan minne om finansmarkedet. Finansverdenen har stor kontroll over samfunnet, og dens væremåte har blitt det nye populære innad andre deler av samfunnet også. I New York virker det som om alt må bevege seg like raskt som finanssen. Hvis ikke henger man ikke med i markedets bølger og man faller ut av kappløpet. Selv ender jeg-et opp med å la sin egen kropp bli brukt som et kunstobjekt av den aktuelle kunstneren Ping Xi. Det er delvis for å passe på henne mens hun er bevisstløs med tre dagers intervaller, en del av hennes soveprosjekt, samtidig som han får bruke henne til sitt nye kunstprosjekt. Da dette skal gå i gang tar Xi med seg en kontrakt «[i]n case something goes wrong, or in case you change your mind» (Moshfegh, 2018, s. 262). Kunstverdenen har blitt et sted for kontrakter og spekulasjoner. I *My Year* ser man hvordan både kunstverdenen og dødsfall er finansialisert og kan dermed defineres som en finansfiksjon.

Det er tidligere blitt sett på hvordan tropene kan lage en oss-dem-mentalitet, ettersom de virker ekstreme og er for det meste utelukkende å finne i finansverdenen. Ved å da la jeg-et være en utenforstående, *samtidig* som hun lever i finansialiseringen av kunstverdenen, klarer Moshfegh å vise «that ‘big canvas’» som Andreasen et al. refererer til i sammenheng med finansepikken (2020, u.p.). Ifølge disse teoretikerne er en stor del av finansepikken at det ikke kun handler om ett individs liv. Av den grunn kan man ikke definere *My Year* som et finansepos, ettersom romanen handler for det meste om jeg-ets liv, men romanen maler et bredt bilde av finansialiseringen av samfunnet.

En feministisk tolkning.

Den første personen som jeg-et nevner i romanen er Trevor. Dette skjer på romanens andre side, men han blir ikke introdusert før side 29. Hans introduksjon lyder slik: «a romantic urge surfaced now and then with Trevor, a recurring ex-boyfriend, my first and only» (Moshfegh,

2018, s. 29). Han var 33 år da han møtte det 18 år gamle jeg-et, jobber i skreddersydde dresser på World Trade Center, og «asked for head with no shame in the back of cabs he charged to the company account» (ibid., s. 30). De hadde et av-og-på-forhold i åtte år, og dette er altså den første personen jeg-et nevner i hele romanen; mannen som var «afraid of fucking me “too passionately” because he didn’t want to break my heart» (ibid., s. 31). Første gang Trevor blir nevnt er det bare i forbifarten i forbindelse med noen gamle truser som minnet om han. Det virker som om jeg-et underbevisst hele tiden tenker på han, men ved å vente med hans introduksjon, og heller ta bestevenninnen Reva og psykologen Dr. Tuttles først, fremstår det som om hun prøver å ikke la han ta så mye plass i hjernen hennes som han gjør.

Jeg-et viser tydelig hennes mening ovenfor Trevor er i en samtale med Reva. Der beskriver jeg-et Trevors utseende «like any other corporate asshole» (ibid., s. 208). Trevor, som tidligere nevnt, jobber i finansnæringen. Jeg-et bruker altså beskrivelsen «asshole» om denne typen menn, noe man trygt kan tolke som at hun misliker dem. Menn innenfor finansverdenen er muligens kjent for å ikke være de største feministene i samfunnet, som man blant annet ser i Don DeLillos *Cosmopolis* (2003). I DeLillos finansfiksjonen følger man den finansielle aktøren Eric Packer og ser blant annet at alle hans møter med kvinner, enten det er kollegaer eller en tilfeldig kvinne, ender med at de har sex (DeLillo, 2003, s. 25 & 51-52). Den eneste kvinnen han ikke ligger med i boken, og kanskje den eneste han egentlig burde ligge med, er hans kone. Packer representerer et syn på kvinner som kun sexobjekt, noe man også ser tendenser til i Trevors væremåte. Likt Eric Packer jobber også Trevor på Wall Street og de liker også begge å ha sex i en bil, enten oralt eller vanlig (Moshfegh, 2018, s. 30) (DeLillo, 2003, s. 51-52). Samtidig virker det som om Packer-kvalitetene var noe av det jeg-et likte ved Trevor. Selv jobber hun i New Yorks kunstverden hvor menn er «“alternative” to the mainstream frat boys and premed straight and narrow guys, these scholarly, charmless, intellectual brats dominated the more creative departments. As an art history major, I couldn’t escape them» (ibid., s. 32). For å da prøve å komme unna dem, kan det være at hun så på Trevor som løsningen. Selv om en av kunstguttene kanskje hadde vært mer positiv til feminisme enn menn som jobber i finansnæringen, så takler hun ikke deres væremåte og går heller for en som åpenbart ikke er feminist. Det er hvert fall tydelig at Trevor bryr seg mest om sin egen nytelse, da han heller prissetter å bli sugd over det å ha sex (ibid., s. 31-32). Trevor representerer den typiske finansielle aktøren som man finner i finansfiksjon. Jeg-et i *My Year* valgte denne mannen bevist for å unngå de andre alternativene. Hun vet at han er en drittsekk, men velger hans ærlighet over de andre mennene som finnes i New York. Dette kan være en kommentar til feminismen ved at det kan være overfladisk og at det er nesten like greit å gå for en som åpenbart ikke er

det. Hvem som helst kan si at de er en feminist og bryr seg om kvinner. Moshfegh viser her en kvinne som heller aktivt går for en som åpenlyst ikke er feminist enn å la seg selv bli lurt av en av de «alternative»-guttene.

Den amerikanske filosofen Judith Butler endret feministisk litteraturvitenskap da hun sa at kjønn ikke var noe håndfast, men performative handlinger i hennes bok *Gender Trouble* (1982). Der argumenterer hun for at «gender identity is fabricated through identification with cultural ideas of masculinity and femininity that are repetitively performed into being» (Butler, 2017, s. 955). I artikkelen hennes «Imitation and Gender Insubordination» går hun videre inn på hvordan kjønn er performativt. Hun skriver at «gender is a kind of imitation for which there is no original [...], the “reality” of heterosexual identities is performatively constituted through an imitation that sets itself up as the origin and the ground of all imitations» (ibid., s. 956). Alle kjønn er altså bygget på etterligninger som igjen er bygget på etterligninger. På et vis blir da alle kjønnene overfladiske. Muligens har jeg-et knekt denne koden og velger da heller Trevor som åpenlyst ikke er feminist enn en av mennene i kunstmiljøet som kan ta på seg en fasade og opptre som feminist. Trevors «performance», eller ‘fremførelse’, av hans kjønn er ikke noe overflatefiksert, som kan være grunnen til at jeg-et foretrekker han fremfor andre menn.

Samtidig er ikke kjønn performativt kun med tanke på at den kan skjule ens egen usikkerhet. Det handler heller om at kjønn ikke er noe konkret, men bare en mengde med handlinger som man har satt et kjønn på. En som klarer å utføre det kvinnelige kjønnets handlinger utmerket er Reva. Hun er en «slave to vanity and status. [...] She was so obsessed with brand names, conformity, “fitting in”» (ibid., s. 9). Hun prøver å opprettholde et pent utseende, har en god jobb, er oppmerksom på vennene hennes, og holder seg oppdatert på moten. Reva gjør det som ‘passer en kvinne’. Med jeg-et som kommentator på Revas handlinger blir alle disse handlingene latterliggjort. Gjennom jeg-ets skildring av Reva klarer Moshfegh å kritisere de handlingene som utgjør den kvinnelige ‘fremførelsen’.

Ved å kritisere den kvinnelige performansen og dermed skape avstand mellom henne og de andre kvinnene i New York, klarer jeg-et å få et kritisk blikk på alle kvinnene rundt seg, kvinner som er dypt inni den nyliberalistiske feminismen. Isabel Sykes skriver i hennes artikkel «Leaning in and Bouncing Back»⁷ at nyliberalistisk feminisme «incites women to turn their critical gaze within and transform themselves into resilient citizens and workers» (Sykes, 2023, s. 1). Reva er tydelig påvirket av denne formen for feminisme, noe man får se gjennom

⁷ Full tittel på artikkelen er «Leaning in and Bouncing Back: Neoliberal Feminism and the Work of Self-Transformation in Ottessa Moshfegh’s *My Year of Rest and Relaxation* (2018) and Judith Butler’s *The New Me* (2019)»

perspektivet til jeg-et. Sykes beskriver hennes rolle i romanen som «an object of pity and ridicule for both narrator and reader in her obsession with self-transformation, aided by self-help books with overly neoliberal feminist titles» (ibid., s. 7). Det virker som om jeg-et misliker denne delen ved Reva, som snakker blant annet om å «preplan your outfits for the workweek on Sunday evenings. “That way you won’t be second-guessing yourself in the morning”» (Moshfegh, 2018, s. 15). Revas lesestoff går ut på å effektivisere jobbhverdagen og Sykes skriver at dette kan minne om

the oppressive work culture that neoliberal feminism endorse. [...] Within neoliberal work culture, therefore, people must labor unceasingly to increase their economic value, but they must also consistently work on the marketable value of themselves as an object of “enterprise”. (Sykes, 2023, s. 2-3).

Nyliberalismen får altså kvinner til å se på seg selv som et forbedringspotensiale og kaller det for feminisme. Kvinner har nå friheten til å jobbe med hva som helst, og derfor må de prestere i arbeidslivet samtidig som resten av livet skal være perfekt. Postfeminismen var opptatt av at kvinner nå kunne leve og lage sitt eget liv (ibid., s. 3), noe nyliberalismen tok i bruk for å gjøre dem til undertrykte arbeidsmaskiner. Man kan alltid bli bedre i den jobben man gjør, som også gjelder det forbedringsobjektet man selv er. Her kommer trangen til å forandre seg selv frem.

En nyliberalistisk feministisk tanke er å forbedre seg selv slik at man kan akselerere i arbeidslivet. Litteratur som kvinner kunne få tak i på 90-tallet handlet blant annet om «what [they] can change themselves” in order to advance in their careers» (ibid., s. 4). Sykes peker videre på hvordan hele *My Year* handler om ønsket etter å forandre seg selv. Selv om jeg-et ikke har et like åpenbart nyliberalistisk feministisk syn på verden som Reva, så ønsker hun i bunn og grunn å sove i et helt år slik at hun kan bli ett nytt menneske (Moshfegh, 2018, s. 51). Det er kanskje ikke lignende forandring som Reva leser i hennes selvhjelps bøker, men bygger på den nyliberalistisk feministiske tanken om at en selvforandring kan gjøre deg til et bedre menneske og være en ny start på livet. Jeg-et innrømmer også selv at «[s]leep felt productive» (ibid.). Denne setningen kan oppfattes som en form for rettferdiggjørelse av hennes beslutning om å sove i et helt år. Følelsen av produktivitet kan også stamme fra tanken om at etter dette året skal hun igjen bli mer produktiv. Det blir en investering i hennes nye produktive fremtid. Denne tanken om produktivitet er en del av den nyliberalistiske feminismen, og man kan med dette definere jeg-et i *My Year* også som en nyliberalistisk feminist.

I Butlers artikkel snakker hun videre om den *andre*. Hun bruker det i hovedsak til å vise hvordan de homofile har blitt «det andre» i form av seksualitet. Med grunnlag i at det homofile

er det andre, vil dermed det heterofile vær det originale (Butler, 2017, s. 955). Uten det andre ville ikke det originale vært 'originalt'.

In my view, the self only becomes a self on the condition that it has suffered a separation [...], a loss which is suspended and provisionally resolved through a melancholic incorporation of some "Other". That "Other" installed in the self thus establishes the permanent incapacity of that itself to achieve self-identity; it is as it were always already disrupted by that Other; the disruption of the Other at the heart of the self is the very condition of that self's possibility. (ibid., s. 960).

Butler skriver altså at det andre funker som en midlertidig løsning for selvet etter at det har gjennomgått noe traumatisk, men det andre vil alltid hindre selvet i selvrealisering. En kan si at Reva er jeg-ets andre og at sistnevnte bruker venninnen for å oppfatte seg selv som mer fornuftig. Reva fremstår som irrasjonell og ved å plassere de to kvinnene ved siden av hverandre fremstår jeg-et mer fornuftig enn hun egentlig er. En teoretiker som har et lignende syn, er litteraturteoretikeren Gayatri Chakravorty Spivak. I hennes tekst «Tre kvinners tekster og en kritikk av imperialismen» trekker hun frem *Jane Eyre* (2012) av Charlotte Brontë. Haarberg et al. skriver at «Rochesters første kone [...] må dø for at det nye ekteskapet skal bli mulig» (Haarberg et al., 2007, s. 377), mens Spivak fordypet seg i hvordan Bertha Mason/Rochester, den andre, må spille sin rolle som gal slik at Jane Eyre, den første, «kan bli den feministiske individualistiske heltinnen i britisk litteratur» (Spivak, 2002, s. 287). På et vis har Reva og jeg-et i *My Year* et lignende forhold som Bertha Mason og Jane Eyre. Blant annet gjør Revas tydelige 'fremførelse' av den nyliberalistiske feminismen at jeg-et sine egne nyliberalistiske feministiske tanker blir overdøvet. Hele Revas oppførsel får jeg-et til å virke mer moden og som om hun har kontroll på livet hennes. Leseren får en slags tiltro til jeg-et og ser på hennes valg i å sove i et helt år som noe fornuftig.

En narratologisk tolkning.

My Year er fortalt med en homodiegetisk forteller, som vil si en førstepersonsfortellerstemme som samtidig er med i historien som den forteller. Litteraturviteren Jakob Lothe skriver at det er typisk å kombinere funksjonene som forteller og person (2003, s. 35). Ettersom Moshfeqh bruker en enkeltperson som forteller, som også har vært med på det som fortelles, er det ikke vanskelig å se for seg at fortellerens egne meninger farger gjenfortellingen av historien. Fortelleren er ikke allvitende og forteller med dens bakgrunn samt fordommer i møte med dens

fortid. Litteraturviterne James Phelan og Mary Patricia Martin skriver i deres artikkel «“Weymouths” Leksjoner»⁸ om hvilke ulike stadier en upålitelig fortellerstemme kan eksistere på. De skriver blant annet at «[e]n homodiegetisk fortæller er “upålitelig”, når han eller hun giver en fremstilling af en eller anden begivenhed, person, tanke, ting eller andet objekt i den narrative verden, der afviger fra den fremstilling, som den implicitte forfatter ville give» (Phelan & Martin, 2004, 147). En homodiegetisk fortæller er altså upålitelig når den skildrer noe på en mindre objektiv måte enn en allvitende ville gjort. Phelan og Martin beskriver også de homodiegetiske fortellerne som «rapportører, ved deres vurderinger, og som læsere eller fortolkere» (ibid., s. 148). Jeg-et skal altså rapportere hendelsene som fant sted i løpet av hennes år med søvn, men Phelan og Martin er også bevisst på at fortelleren *selv* er en fortolker av handlingene som utspiller seg rundt dem. Jeg-et prøver heller ikke å skjule sine egne meninger og fremstår ikke objektiv i hennes fremvisning av hennes år med søvn. I møtet med mennesker som jeg-et da ikke liker, må leseren selv prøve å se vekk i fra jeg-ets sterke meninger om personene. En av de hun kritiserer mest er bestevenninna Reva. Gjennom hele romanen er hun opptatt av de tingene ved Reva som hun hater, men noe av det siste hun sier til bestevennen før hun dør under 9/11 er «I love you» (Moshfegh, 2018, s. 283). Dette kan vise til en usikkerhet i hennes egne meninger og tanker rundt personene i hennes liv. Alt man da har fått vite om Reva fra før av, altså alt jeg-et hater ved henne, står da på et svakt grunnlag og det kan virke som om alle disse meningene kun var en feilbedømming fra jeg-ets side. Jeg-et har sterke meninger som også er store deler av romanens innhold. Fortellerens meninger, som er hele omverdenens grunnlag i romanen, viser seg å være feilaktige og dermed fremstår fortelleren i *My Year* enda mer upålitelig.

Phelan og Martin skriver videre om hvordan en forteller kan defineres som upålitelig ved ulike anledninger. En forteller kan feilrapportere, feilfortolke og feilbetrikte, samt underrapportere, underfortolke og underbetrikte (Phelan & Marin, 2004, s. 150). De seks ulike måtene en forteller kan være upålitelig på kan man oppsummere som at fortellingen enten blir fortalt uriktig eller i for liten detalj. Jeg-ets meninger kan være en del av det å feil- eller underfortolke fortellingen, og utgjør dermed denne delen av hennes narrativ upålitelig. En annen måte fortelleren fremstår upålitelig på er ved å underrapportere store deler av romanen. *My Years* handling går ut over at jeg-et skal sove i et helt år, som fører til at dette årets skildring er fullt av minnetap og perioder hvor jeg-et er ubevisst. En kan trygt si at *My Year* lider av mye underrapportering. Det å skulle skildre et helt år hvor man store deler av tiden enten sover eller

⁸ Full tittel på artikkel er «Weymouths” leksjoner: homodiegesis, upålitelighet, etik og resten av dagen»

er i en ubevisst tilstand, hinter allerede til en detaljesvak skildring av året. En allvitende forteller hadde fortalt leseren til *My Year* om hva jeg-et gjorde i hennes ubevisste tidsrom. I stedet for sitter både jeg-et og leseren med et svart hull i minnet med kun informasjonen som: «Last night, you bought seven ice creams.” “I did?”» (Moshfegh, 2018, s. 113). Jeg-ets skildring av året har flere hull ettersom hukommelsen hennes ikke strekker til på hennes ubevisste tidsrom. Ved å da ikke ha muligheten til å fortelle om hele hennes år med søvn, samt påvirke fortellingen med hennes subjektive meninger, fremstår fortelleren i *My Year* svært upålitelig.

Underbevissthetens rolle i *My Year*.

Selv om hun prøver å skille seg vekk i fra resten av Upper East Sides stil, har ikke jeg-et kontroll på den ubevisste delen ved seg selv. En av sovemedisinene gjør at hun «black»-er ut i tre dager (Moshfegh, 2018, s. 85). I den ubevisste tilstanden er hun våken, men husker ingenting av de tre dagene når hun ‘våkner’ igjen. Det er i denne tilstanden at hennes shoppemaniker våkner. Tidligere er det blitt nevnt at jeg-et har en tendens til å shoppe og å bestille spatimer i hennes ubevisste tilstand. Hun er hvert fall bevist på at hun kanskje har en overfladisk side ved seg selv som

was taking aim at a life of beauty and sex appeal. I made appointments to get waxed. I booked time at a spa that offered infrared treatments and colonics and facials. One day, I cancelled my credit card in the hope that doing so might deter me from filling my nonexistent datebook with the frills of someone I used to think I was supposed to be. A week later, a new credit card showed up in the mail. I cut it in half (ibid., s. 86).

Hun har ikke kontroll på hennes ubevissthets trang til å følge moten i New York. I våken tilstand er hun kanskje imot den overfladiske væremåten, men det virker som om hun har en underliggende trang til å være en del av de flotte, overflatefikserte, New York kvinnene. På denne måten virker det som om hun lyver til leseren og til seg selv, som gjør hele narrativ upålitelig. Ved bruk av Phelan og Martins begrep kan man si at den ubevisste tilstanden fører til underrapportering samt underfortolkning, som da nok en gang viser til hvordan jeg-et er upålitelig på flere nivå. Selv om hun tydelig kritiserer Reva for hvordan hun lever, så har hun en underbevissthet som ønsker å leve på akkurat samme måte. Hennes underbevissthet ønsker å være en nyliberalistisk feminist, noe hun også sterkt kritiserer Reva for. Det er tidligere blitt sett på hvordan hennes narrativ er upålitelig, men dersom hun også lyver til seg selv, så blir hennes grad av upålitelighet enda større. Hun fremstår som en hykler, samtidig som hun ikke

har kontakt med det hun egentlig vil og mener. Hennes ubevisste trang til å følge den nyliberalistiske feminismen gjør henne enda mer upålitelig, og leseren kan se på hennes ubevisste tilstand som et tidsrom hvor hun gjør det hun egentlig vil.

Reva har kanskje størst betydning på romanen og jeg-ets liv, ved å både være hennes beste venninne og deltakende i store deler av romanen. Gjennom jeg-ets kommentarer kommer forskjellen mellom de to kvinnene tydelig frem, og Reva fungerer nesten som et talerør for jeg-ets personlighet. Ettersom det er en homodiegetisk fortellerstemme blir ikke jeg-ets personlighet presentert på samme måte som de andre karakterene. Istedenfor må leseren bli kjent med hennes personlighet gjennom romanen og via hennes egne skildringer og tankestrømmer. Hennes personlighet kommer sterkt frem i sammenheng med Reva, en venn som hun har sterke tanker og meninger om. Det er blant annet tidligere blitt sett på hvordan bestevenninnen er en klar representasjon av den nyliberalistiske feminismen. Gjennom Reva blir man introdusert til denne livsstilen og forstår litt nærmere at jeg-et ønsker å leve slikt i hennes ubevisste tilstand. En annen funksjon Reva har er å vise jeg-ets mangel på sympati. Like etter begravelsen til Revas mor beskrives bestevennen slik:

Seeing Reva in full-blown Reva mode both delighted and disgusted me. Her repression, her transparent denial, her futile attempts to tap into the pain with me in the car, it all satisfied me somehow. [...] Watching her take what was deep and real and painful and ruin it by expressing it with such trite precision gave me reason to think Reva was an idiot, and therefore I could discount her pain, and with it, mine. Reva was like the pills I took. They turned everything, even hatred, even love, into fluff I could bat away. (ibid., s. 166)

Den sørgende Reva blir kalt for «full-blown», akkurat som om jeg-et mener Reva overdriver hennes reaksjon. Dette er delen av jeg-et som fremstår som usympatisk. Samtidig innrømmer jeg-et at hun utnytter Reva på ett vis for å tone ned hennes egne følelser. Jeg-et ser på Reva «like the pills I took», som kan vise til at jeg-et anser Reva som et objekt. Det virker ikke som om jeg-et engang ser på henne som en person ettersom hun tidligere forteller om bestevenninna slik:

She could look really pathetic when she was outraged. She got up and stood there holding her stupid knockoff Kate Spade bag or whatever it was, her hair pulled back into a ponytail and crowned with a useless, plastic, tortoiseshell headband. She was always getting her hair blown out, her eyebrows waxed into thin arched parentheses, her fingernails painted various shades of pink and purple, as though all of this made her a wonderful person (ibid., s. 59)

Her vises det tydelig at Revas overfladiskhet likner den nyliberalistiske feminismen. Spesielt kommer dette frem mot slutten av sitatet, ettersom Reva tror dette vil gjøre henne til en bedre

person. Samtidig kommer også jeg-ets egne meninger frem og viser hvordan hun har minimal respekt for bestevenninnen. Selv om Reva er rasende og oppspilt, så tar ikke jeg-et henne på alvor. Mangelen på den gjensidige respekten, samt det at hun ser på Reva som en slags smertestillende, viser hvordan jeg-et har svært lite sympati for henne. Samtidig møter leseren på et problem, da man kun får Reva beskrevet gjennom jeg-ets perspektiv og meninger. Selv om jeg-et forteller om Reva som om hun tror at «all this made her a wonderful person», så er det ikke noe direkte sitat eller noe leseren kan være sikker på at hun mener. Hele beskrivelsen av Reva er farget av jeg-ets fordommer, meninger og avsky mot bestevenninna. Narrative til jeg-et viser frem hennes mangel på sympati ovenfor bestevennen, som derav viser nok en gang hvordan man ikke kan stole på hennes meninger og følgelig hennes narrativ.

Samtidig som man ikke kan stole på hennes meninger, så har ikke leseren noe annet perspektiv å gå ut ifra. Jeg-et er både fortelleren og fokalisatoren, som gir henne all makten over historien. Engelskprofessoren Marion Gymnich skriver i hennes artikkel «Gender and Narratology» at «the textual arrangement of focaliser(s) and narrative voice(s) may challenge existing power structures by privileging the perspectives and voices of those narrators/characters whose views tend to be neglected in public discourse in a particular cultural context» (Gymnich, 2013, s. 708). Gymnich mener altså at å ha rollen som fokalisator eller forteller er et privilegium, som kan gi en stemme til dem som ellers ikke blir hørt i samfunnet. Denne makten har Moshfegh valgt å gi den allerede privilegerte kvinnen som er jeg-et i *My Year*. Gymnich skriver om feministisk narratologi, hvor hun viser hvordan kjønn har noe å si narratologisk sett, ettersom man blant annet bestemmer hvem som skal få lov til å fortelle sin historie eller hvem sin historie som blir fortalt. Ved å gi noen den makten, gjør man også andre mindreverdige. Gymnich trekker også frem Bertha Mason/Rochester fra *Jane Eyre* (Brontë, 2012) og går inn på hvordan hun er «deprived of every opportunity of expressing her voice» (Gymnich, 2013, s. 708). Jane Eyres stemme blir hørt ettersom hun er romanens hovedfokalisator, men dette går på bekostning av Bertha Mason. Det skal sies at Reva og Bertha ikke har en identisk mangel på frihet, men Revas prat er fullstendig kontrollert av jeg-ets gjenfortelling av hennes år med søvn. Reva er dog på ett vis *My Years* Bertha ettersom alt man vet om henne er farget av jeg-ets egne meninger om bestevenninna, og meningene er ikke noe jeg-et sier høyt *til* Reva slik at hun kan forsvare seg. Meningene kommer i jeg-ets tankestrømmer, som ikke gir Reva muligheten til å «express her voice» som Gymnich formulerer det i hennes analyse av Bertha Mason. Dette minner tydelig om Spivaks tolkning av Bertha og Jane Eyre, hvor den sistnevnte får sin frihet på bekostning av den andre kvinnen. Også Butlers bruk av *det andre* kan trekkes inn her, da jeg-et ikke hadde virket like fornuftig

dersom hun ikke hadde hatt Reva, den andre, og hennes irrasjonalitet. Moshfeqh gir mye makt til jeg-et ved å både gjøre henne til romanens eneste fokalisator samt forteller, som da gjør at de andre karakterene får mindre makt.

Kvinnen som bare ville sove.

Det er nå blitt sett på hvordan narratologien viser frem det feministiske aspektet ved romanen. Fokuset videre vil være å se på hvordan *My Year* kan defineres som en feministisk finansfiksjon. Tidligere ble det nevnt hvordan menn fra finansverdenen ser på kvinner som objekter og noe lignende kan man si at jeg-et i *My Year* gjør. Det er hvert fall tydelig at hun både utnytter Reva, men også psykologen Dr. Tuttle. Måten jeg-et bruker Dr. Tuttle på er ved å lyve seg til piller på resept (Moshfeqh, 2018, s. 21). Selv om jeg-et ikke ser på kvinnene som sexobjekt, så utnytter hun dem for egen vinning, akkurat som finansfiksjonstropene utnytter dem for egoistiske grunner. Det eneste jeg-et bryr seg om er ikke penger, slik som de likegyldige *Big Swinging Dicks*, men om å få sove. Hun tar til og med nytte av Reva for å bli enda mer likegyldig til resten av omverdenen, ved å utnytte henne som en smertestillende (ibid., s. 166). Jeg-et jobber ikke jobber i finansverdenen, virker hun som typen som kunne utmerket seg der. Selv om en del medikamenter må tas i bruk, så klarer hun å opprettholde en likegyldighet ovenfor samfunnet og dens finansialisering. Jeg-et oppfører seg nesten som en mannlig versjon av de likegyldige mennene som Gajarawala refererer til i hennes artikkel (2015). Jeg-et virker ikke som om hun har noe håp om å endre Reva, eller Trevor eller kunstverdenen for den saks skyld. Hun tror ikke på at kunstverdenen kan endres, tar et år for å slappe av, og kommer tilbake; klar til å jobbe videre med skylapper for å ikke se urettferdighetene eller kunstens kollaps. På selve 9/11 kjøper hun «a new TV/VCR at Best Buy so I could record the news coverage of the planes crashing into the Twin Towers» (Moshfeqh, 2018, s. 289). Hun ringer ikke de hun elsker eller sjekker om noen hun kjenner er død, men prioriterer først å kunne få best mulig opptak av klippene. Klippene ser hun på «usually on a lonely afternoon, or any other time I doubt that life was worth living, or when I needed courage, or when I am bored» (ibid.). Det skal sies at man ikke kan forvente at jeg-et skal kunne gjøre noe med at 9/11 hendte, men det virker som hun utnytter opptaket omtrent som et beroligende medikament. Grunnen til denne formen for beroligende får aldri leseren vite noe mer om ettersom dette er romanens avslutning. Denne likegyldigheten som jeg-et fortsetter med, selv etter at hennes år med søvn er fullført, kan minne om den som tropen *Big Swinging Dick* besitter. Med hennes privilegier har hun makt og kunne

ha gjort betydelig endringer for å forhindre finansialiseringen av samfunnet. Istedenfor sover hun i ett helt år slik at hun skal orke å leve i det finansialiserte samfunnet.

Konklusjon.

Jeg vil konkludere med at *My Year* er en finansfiksjon ettersom det tydelig vises hvor finansialisert samfunnet har blitt. Gjennom skildringen av dødsfall og kunstverdenen blir det vist hvordan andre deler av samfunnet begynner å ligne finansverdenen. Dette er definisjonen på finansfiksjon, som er blitt fastslått gjennom Andreasens, Frantzens og Tygstrups (2020) artikkel samt artiklene til Andreasens et al. (2017). Det ble også videre sett på tropen Big Swinging Dick som både Andreasen et al. (2020) og Gajarawala skriver om i deres artikler. Tropen handler om å legge vekk ens menneskelige egenskaper, noe som har likhetstrekk med det jeg-et gjør ved å bruke piller og Reva som beroligende medikamenter. På denne måten kan man si at jeg-et opprettholder sin likegyldighet omkring finansialiseringen og kan defineres som en kvinnelig Big Swinging Dick. Jeg-et setter seg selv opp mot Reva ved å konstant kritisere hennes væremåte. Dette gjør at Reva fremstår som det Butler ville kalt «den andre». Gjennom Moshfeghs narratologiske valg får ikke Reva si sin egen mening, slik som Gymnich henviser til med Bertha Mason. Reva gjør også at jeg-et fremstår fornuftig, selv om hun tydelig er upålitelig i forhold til Phelan og Martins definisjon på en upålitelig fortellerstemme. Revas funksjon i å gjøre at jeg-et fremstår mer fornuftig kan minne om Spivaks tolkning av forholdet til Bertha Mason og Jane Eyre. Ved å trekke inn et feministisk aspekt i en finansfiksjon viser også Moshfegh til en negativ utvikling innad i feminismen. Ifølge Butler er alle kjønn performative, noe jeg-et kritiserer i forbindelse med kunstverdenens menn og Reva. Sykes skriver om den nyliberalistiske feministen og hvordan den vil prestere i finansverdenen og dermed også de finansialiserte delene av samfunnet. Moshfegh kritiserer tydelig den rollen kvinner har tatt i det finansialiserte samfunnet ved å henvise til den nyliberalistiske feminismen og klarer dermed å trekke inn et feministisk perspektiv i finansfiksjon. Reva er åpenbart en nyliberalistisk feminist, men gjennom Moshfeghs narratologiske valg får leseren også vite at levestilen er jeg-ets underbevissthets ønske. Moshfegh viser gjennom **My Year** hvordan en kvinne underbevissthet har blitt infiltrert av nyliberalismen og hvordan hun må innta en likegyldighet for å overleve i det finansialiserte samfunnet.

Litteraturliste

- Andreasen, T., Eliassen, K. O. & Tygstrup, F. (2017). Fremtidshandel: Fiktionen i den finansielle spekulations tidsalder. *Kultur & Klasse: Handel*, s. 253-269:
<https://tidsskrift.dk/kok/article/view/103922/152869>
- Andreasen, T., Frantzen, M. K. & Tygstrup, F. (2020). Finance Fiction. *Routledge Handbook of Critical Finance Studies*, u.p.
- Austen, J. (2008). *Pride and Prejudice*. Penguin Classics.
- Brontë, C. (2012). *Jane Eyre*. Penguin Books.
- Butler, J. (2017). Imitation and Gender Indubordination [1991]. I Rivkin, J. & Ryan, M. (red.) *Literary Theory. An anthology*, 3. utg. Wiley Blackwell, s. 955-963.
- Cutter, K. (2018). Sleeping Beauty. *The Women's Review of Books*, 35(4), s. 6-7.
- DeLillo, D. (2003). *Cosmopolis*. Picador.
- Dickens, C. (2020). *A Christmas Carol*. Chiltern.
- Ellis, B. E. (1991). *American Psycho*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Gajarawala, T. (2015). The Fictions of Finance. *Dissent*. Hentet 10.04.24 fra
<https://www.dissentmagazine.org/article/finance-novel-zia-haider-rahman-in-light-what-we-know/>
- Greenberg, J. (2021). Losing Track of Time. *Daedalus*, 150(1), s. 188-203.
- Gyminch, M. (2013). Gender and Narratologi. *Literature Compass* 10(9), s. 705-715.
- Haarberg, J., Selboe, T. & Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen*. Universitetsforlaget.
- Haiven, M. (2014). Introduction: Cultures of Financialization. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life* (s. 1-14). Palegrave Macmillan UK.
- Ivy League (14.03.19). I *Store norske leksikon*. Hentet 20.05.2024 fra
https://snl.no/Ivy_League
- Lerner, B. (2014). *10:04*. Granta.
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og Film: Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Nyliberalisme (2024). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 07.05.24 fra
<https://naob.no/ordbok/nyliberalisme>
- Miller, S (2023). *New York Offbeat Walks*. Museyon.

- Moshfegh, O. (2018). *My Year of Rest and Relaxation*. Vintage.
- Phelan, J. & Martin, M. P. (2004). "Weymouths" lektioner: homodiegesis, upålitelighet, etik og resten av dagen. I Iversen, S. & Nielsen, H. S. (red.), *Narratologi*. Universitetsforlag, s. 137-165.
- Stone, O. (regissør) & Pressman, E. R. (produsent) (1987). *Wall Street* [Spillefilm]. Twentieth Century Fox.
- Sassen, S. (2016). The Global City: Enabling Economic Intermediation and Bearing Its Costs. *City & Community*, 15(2), s. 97-108.
- Spivak, G. C. (2002). Tre kvinners tekster og en kritikk av imperialismen [1987]. I Iversen, I. (red.), *Feministisk litteraturteori*. Pax forlag, s. 280-296.
- Sykes, I. (2023). Leaning in and Bouncing Back: Neoliberal Feminism and the Work of Self-Transformation in Ottessa Moshfegh's *My Year of Rest and Relaxation* (2018) and Halle Butler's *The New Me* (2019). *Journal of International Women's Studies*, 25(8), s. 1-13.
- Trope (2024). I Den Norske Akademis Ordbok. Hentet 30.05.24 fra https://naob.no/ordbok/trope_1
- Vogl, J. (2018). Markedets Idyll. I *Kapitalens spøkelser* (109-150). HOF Forlag
- Ekardt, P. & Vogl, J. (2014). In the Pull of Time: A Conversation between Joseph Vogl And Philipp Ekaradt on Speculation. *Texte Zur Kunst* (93), s. 108. Hentet 22.05.24 fra <https://www.textezurkunst.de/en/93/pull-time/>

