

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Fakultet for humanistiske fag
Høgskolen i Agder - Våren 2007

Ei biologisk ulykke

Maskulinitetskonstruksjoner og
kjønnsideologi i Grethe Nestors roman *Kryp*

Magnus Thunes Jensen

Magnus Thunes Jensen

Ei biologisk ulykke

Maskulinitetskonstruksjoner og kjønnsideologi
i Grethe Nestors roman *Kryp*

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Høgskolen i Agder

Fakultet for humanistiske fag

2007

Forord

Det teoretiske høyspenningsfeltet kjønn er ei minelagt hengemyr, men også en bunnløs kilde til innsikt i spørsmål som angår oss alle - alltid. Arbeidet med denne avhandlinga har følgelig tidvis vært en prøvelse, men for det meste en vederkvegelse. Jeg tror jeg har kommet styrka ut av det.

Det ville være utidig å ikke takke Marius, Paul Johan og Tomas for medmusisering og tradisjonell maskulin atspredelse med mjuke og ømme tilsnitt. Takksigelser går også til Even og Mona for lån av bøker, og til Jon Edvard for travesti.

Unni Langås har vært en suverren coach, som det heter i den vonde delen av næringslivet. Tusen hjertelig takk for kyndig, myndig, innsiktsfull og kunnskapsrik veiledning, og for en misunnelsesverdige evne til å gjøre vanskelig stoff tilgjengelig som skribent og foreleser.

Kristiansand 26. mars 2007

Magnus Thunes Jensen

Innhold

Forord	1
Del I. Innledning	
Utgangspunkt	4
Metoden: Noen grunnleggende teoretiske anliggender	5
Mistenksomt mannsblikk	5
Diskurs, intertekstualitet, forfatter- og lesersubjekt	9
Mannen: Den humanvitenskapelige mannsforskningas muligheter og begrensninger	11
Ideologien: Strategiske nedslag i Nestors <i>Feministhåndboka</i>	15
Del II. Analysen	
1. <i>Innledning</i>	
In medias res	20
Mottakelsen	21
2. <i>Estetiske betraktninger</i>	
Komposisjon, form og språk	23
Den feminine groteske kroppen – en mørk, lummer sump - som struktur	23
Kjønnas diskurser	28
Sjanger I: Menippeisk (kjønns)satire	31
Sjanger II: Chick lit	34
Den nye kvinnelitteraturen	34
En norsk, burlesk Bridget Jones?	37
Flere intertekstuelle ekskurser	44
William Burroughs' <i>Naken lunsj</i> : En surrealistisk syreestetikk	44
Charles Bukowskis <i>Factotum</i> : Hvorfor skal djevelen ha all den gode litteraturen?	46
En postfeministisk estetikk? – Pornografi i kvinnekampens tjeneste	51
3. <i>Mennene</i>	
Innledning – Lises seksuelle cv	57
Relieff: Valerie Solanas' SCUM-Manifest	59
Maskulinitetens nedrige essens	61
Mannens kropp	67
Den mannlige seksualiteten	70
Spesialiserte seksuelle praksiser, aggresjon, vold og undertematisert psykopati	78

Sammenstillinga vold – maskulinitet: En parodisk voldsetetikk?	78
I Herrens vold	81
Maskulinitet, psykopati og patriarkat: Et knippe induktive generaliseringer	84
En parade av typer - Nestor, feminismen og mannssjablongene	87
<i>4. Kjønnsideologi</i>	
Innledning - En politisk roman?	92
Den gjennomsyrende metaforikken	95
”Mannfolk er noen kryp”	95
Den metaforiske kjønnskrigen	97
Sjukdomsmetaforen	101
Eventuelt: ”Begge kjønn høster som de sår”	103
Moderne dekadanse	108
Romanen som fin de siècle	108
Krvlende kryp og ei hedensk nonne	110
Del III. Avslutning	
Ironi, humor, undertekst og ideologisk norm	114
Lises pålitelighet	114
Ironi og humor: På den kollektive maskulinitetens bekostning	119
Oppsummering: Avhandlingsforfatterens nye innsikt	122
Litteratur	125
Sammendrag	130

Del I. Innledning

Utgangspunkt

Dersom det eksisterer et samtidig forfatterskap i Norge som i sin helhet kan la seg kondensere ned til å dreie seg om temaet *kjønn*, er det mitt argument at den profilerte feministen Grethe Nestors prosa er noe av det nærmeste man kommer.

I den grad Nestor er kjent i den norske offentligheten, er det sannsynligvis først og fremst som forfatter av *Feministhåndboka* (2005) og som spaltist i Klassekampen under fanen ”Feminist, ja visst”. Men forfatterens tre romaner, *Kryp*, *Happy* og *Barbiegenet* (Kolon 01, 02 og 03) er også i høyeste grad kjønnskrift. Det er debutromanen, *Kryp*, som er denne avhandlingas primære gjenstand. Som feministisk roman betrakta, er den nemlig interessant ikke bare fordi den viderefører noen av ingrediensene fra tidligere tiårs feministiske romankunst, men kanskje særlig fordi den rommer nye elementer som bryter med fordums litterære kvinnekamp. Hva handler så den feministiske romanen anno 2001 om? Hvordan ser den ut? Mitt fokus vil først og fremst konsentreres rundt kjønnsideologien romanen målbærer – dens påstander om hva som konstituerer mannlighet, kvinnelighet og relasjonen mellom kjønna – med særlig interesse for romanens representasjoner av maskulinitet og det mannlige:

- Hvordan framstilles mannen i en samtidsroman som forventelig eksponerer feministiske tendenser?

Spørsmålet baserer seg på en mistanke om at mannen framstilles sjablongaktig gjennom politisk motiverte stereotyper. Mitt hovedanliggende er derimot ikke bare å identifisere eventuelle flate mannskarakteristikk, først er det nødvendig å studere de kulturelle og ideologiske rammene mannsbildene forholder seg til. Dernest blir det avgjørende å undersøke hva slags funksjon mannsrepresentasjonene tjener i teksten, estetisk/litterært og ideologisk. Hva kan romanen fortelle oss om forholdet mellom kjønn, estetikk og politikk? Avhandlinga vil vie et grundig blick på romanens forhold til sjangerkonvensjoner, på bruken og virkningen av ironi, allusjoner, metaforikk og intertekstuelle forbindelser.

Som sjølerklært og profilert feminist, innbyr forfatteren til at romanene hennes leses med kjønnsideologiske briller. Dermed ligger det for Nestor en fare i å bli oppfatta primært som feministisk forfatter, der første ledd betones på bekostning av det andre. Kjønnsanalytiske lese måter vil egentlig alltid være like reduksjonistiske som de er universelle: Langt de fleste tekster handler i større eller mindre grad om kjønn, og alle handler om mer enn kjønn. Dette er derfor ikke et forsøk på en helhetlig analyse av romanen. Men så blir det kanskje likevel et arbeid som innbefatter det meste; Nestors romandebut er nemlig til de grader infisert av akutt kjønnsstatikk.

Metoden: Noen grunnleggende teoretiske anliggender

Mistenksomt mannsblikk

Leserholdningen i analysen er tenkt som en sirkelbevegelse fra det sympatisk åpne og lyttende, via en mer skeptisk og mistenksom tilnærming, og, forhåpentligvis, tilbake til en posisjon der de to møtes. Bevegelsen innebærer et skifte i fokus; fra det spesifikt litterære ved tekstens estetiske uttrykk - dens form, språk og sjangertilhørighet - via de ideologiske implikasjonene i romanens mannsfigurasjoner og behandling av kjønnsrelasjonen, til et forsøk på sammenfattende helhetsvurderinger. Slik blir *form* like viktig som *innhold*, skjønt avhandlingas argument vil være at dette er størrelser som ikke lar seg atskille, at måten ting sies på er ikke underordna det som sies i Nestors debutroman. Analysedelens organisering er derfor vel så mye praktisk som strengt logisk motivert, det er ikke vanntette skott mellom kategoriene "estetiske vurderinger", "mannen" og "kjønnsideologi". Slik vil granskinger av mannsyn og kjønnsideologiske implikasjoner gjennomsyre også den delen av avhandlinga som er rubisert under "estetiske vurderinger".

Inntrykket av en kritisk holdning til forskningsobjektet vil unektelig dominere. Den kritiske tilnærminga er ikke bare produktet av estetiske vurderinger av romanen, vel så mye handler det om en skepsis overfor tekstens mannsyn, samt innslag av polemikk retta mot en viss inkonsistens i forfatterens kjønnsideologi. Egentlig er det tale om en ny tilnærming til studiet av mannsrepresentasjoner i kunsten, idet avhandlinga blir ført i pennen av noe så umandig som en lettere indignert masterkandidat som forsøker å avsløre symbolsk og metaforisk vold mot mannen gjennom negative generaliseringer og virkelighetsfjerne stereotypier.

Kritiske analyser av den feministiske kunstens mannssyn er rett og slett upløyd mark. Det er feminismen sjøl som har besørget den ideologiske overbygginga for de fleste litterære kjønnsstudier, og, kanskje paradoksalt, er det den feministiske kritikken egen metodetilnærming jeg anlegger på Grethe Nestors roman. Det nærmeste jeg kommer et potensielt metodisk forelegg, er Kate Milletts epokegjørende *Sexual Politics*, første gang utgitt i 1969. Milletts metode representerte et befriende brudd med alle analytiske tilnærminger som ser arbeid med litteratur som et hierarkisk system der forfatteren gis guddommelig status. Ifølge henne behøver ikke litterært analysearbeid nødvendigvis ha form av ærbødig lovprising, det er også fullt mulig å nyttiggjøre seg de innblikka litteraturen gir i den virkeligheten den skildrer, tolker og forvrenger:

It has been my conviction that the adventure of literary criticism is not restricted to a dutiful round of admiration, but is capable of seizing upon the larger insights which literature affords into the life it describes, or interprets, or even distorts (forordet i Millett 70).

I tillegg til en betydelig teori- og begrepsdannelse, har feministisk litteraturteori satt seg fore å trekke fram usynliggjorte kvinnelige litterære stemmer i en patriarkalsk kanon. Viktigere i vår sammenheng er det at feminismens analysepraksis har bidratt til å avsløre samfunnets kjønnsstrukturer slik de har gjenspeila seg i litteraturen, enten i form av bekreftelse og opprettholdelse av kvinneundertrykkende, patriarkalske strukturer, eller som opprør mot tilsvarende. Slik har den feministiske kritikken dels tatt form av hyllest til de tekstene som - gjennom ulike former for subversive og kvinneemansipatoriske strategier - har problematisert og kritisert patriarkalsk ideologi, dels har den målbåret en kritikk av den patriarkalske kunstens symbolske kvinneundertrykking.

Sentralt i Kate Milletts feministiske analysepraksis var slike granskinger av måten kvinnekjønnen presenteres på i mannlige forfatteres (for eksempel Henry Millers) litteratur. Flere andre arbeider har hatt en kritisk brodd mot mannlige forfatteres suspekke kvinnesyn og sjablongaktige kvinnebilder. Mannsrollen har også blitt belyst, men mest som avsløringer av måten mannlige forfattere framsetter kvinneundertrykkende mannsnormer på som ideal.¹ Jeg tror det er riktig å kalle tilnærminga for en form for mistankens hermeneutikk, en metode som søker mot å avsløre og analysere samfunnets ideologier i kunsten og kunstens ideologier i

¹ For eksempel Torunn Ystaas Sandborns *Mannsrolle og kvinnesyn hjå Agnar Mykle* og Ottil Tharalsens *Kvinnesyn og mannsrolle i fire romaner av Jens Bjørneboe* (begge 1977).

samfunnet, basert på vissheten om at begge deler kan virke frigjørende eller undertrykkende. En slik litteratursosiologisk praksis framstår kanskje i dag som et metodisk gufs fra 70-åra, men sjøl om ideologikritiske analyser virker passé, har slik praksis vært en nødvendig strategi i kvinnebevegelsens frigjøringskamp. Kanskje er det også en nødvendig øvelse i en eventuell mannlig frigjøring. For like mye som mannlige forfattere kan anklages for tvilsomt kvinnesyn, er det vel ingen uhørt tanke at enkelte kvinnelige forfattere kan anklages for ditto mannssyn? Feminismens krav om sammensatte og virkelighetsnære medierte kjønnsrepresentasjoner gjelder vel også for menn? Finnes det kanskje ikke kunstuttrykk der menn kategorisk behandles som "Den marginale Andre"?

Det er for så vidt ikke nødvendig å ideologisere mitt eget prosjekt i mannsemansipatoriske termer, sjøl om vi bør erkjenne det sjølsagte i at kunsten spiller en formativ rolle også for menns kjønnsnormer og sjøloppfatning. Egentlig trenger ikke nødvendigvis alle humanistiske kjønnsanalyser å ha noen normativ motivasjon. For jeg mener det ligger en egenverdi i å forsøke å vinne tilgang til "den andres" bilde av "oss", om ikke annet, så av rein nysgjerrighet. Derfor vil prosjektet mitt handle om et forsøk på å grave fram, forstå og forklare de feministiske diskursenes oppfatning av mannligheten. Det er en utenfra-posisjon mot en utenfra-posisjon, og forhåpentligvis kan det åpne for interessante perspektiver.

Erfaringer med 60- 70-tallets kvinnelitteratur fører til at jeg a priori møter ny feministisk litteratur med et seigt ensemble av før-dommer og negative forskansinger (hvis berettigelse ikke nødvendigvis er tilstedeværende når det gjelder Nestors - presumpativt feministiske - roman fra 2001). Kvinnespesifikke problemer har dessverre en tendens til å være nettopp det, og den appellative sosialrealistiske formen som prega den litterære feminismen fra tidligere tiår oppleves som mer paradisk enn relevant i dag. Til tross for fraværet av grundig dokumentasjon, synes det også å råde en viss enighet om at den politiske og litterære feminismen tidvis har lagt for dagen en ganske konsekvent mistenkeliggjøring av alle menn og en tilsvarende idealisering av det kvinnelige. Når den feministiske romankunsten har henfalt til politisk motiverte myter om og generaliseringer over mannens biologi, atferd og holdninger, er dette for det første i konflikt med mine oppfatninger om hva som konstituerer god litteratur. Videre kan det anklages for å fastholde en altfor streng kjønnsdualitet som er grunnleggende i utakt med nyere kjønnssteori. Norges mest profilerte mannsforsker i humaniora, Jørgen Lorentzen, peker på at også den litterære kvinneforskninga har bidratt til å opprettholde problematiske oppfatninger av kjønnsforskjeller:

Mens det for kvinneforskningen, av politiske hensyn, var viktig å etablere og opprettholde kvinnekategorien som noe forskjellig fra "mannen", er de nyere tilskuddene til kjønnsforskningen mer opptatt av å påpeke at disse begrepene fastholder en dualisme, som i mange tilfeller er svært problematisk (Lorentzen 04, 12)

Min egen oppfatning av kjønnsforskjeller er - med noen forbehold² - i det vesentligste i overensstemmelse med "de nyere tilskuddene til kjønnsforskningen", det man med en samlebetegnelse kan kalles poststrukturalisme. Grovt forenkla kan posisjonen oppsummeres gjennom floskler som at kjønnskategoriene er ustabile, kjønnsdualismen en ideologisk konstruksjon, at kjønn er diskursivt, skapt og opprettholdt av kulturelle og sosiale tegn og symboler, at kjønn ikke er essens, men estetikk, iscenesettelser og siteringer. Det er egentlig ikke nødvendig å gi noen grundigere redegjørelse, det er nemlig bare av akademisk relevans for det som er mitt anliggende. For det første funderer jeg på om man ikke bare bør gi opp kampen for å sprengre den psykososiale og biologiske kjønnsdualismen. Jeg har i hvert fall til gode å se en moderne, poststrukturalistisk influert kjønnsanalyse som ikke på et eller annet plan behandler en eller annen form for kjønnsdualisme og tradisjonell dikotomitenking. Det er symptomatisk at eksponentene for det skeive perspektivet - som framfor noen hevder kjønnets bevegelighet og ustabilitet - gjennomført klamrer seg til kategoriene "homse" og "lesbe".

Dessuten egner ikke poststrukturalismens begrepsapparater og analyseredskaper seg til å belyse alle typer tekster eller alle former for kulturelle kjønnsrepresentasjoner. Det skal vanskelig gjøres å dekonstruere en sosialt, historisk og kulturelt skapt kjønnsbinaritet dersom man forholder seg til et forskningsobjekt som tviholder på nettopp en slik dualisme. Det gjør på mange vis *Kryp*. Så sjøl om avhandlinga ikke vil være dominert av henvisninger til en Michel Foucault eller en Judith Butler, så er altså intensjonen at poststrukturalismens teorier om kjønn og kjønnsforskjeller vil tjene som et underliggende, mer eller mindre uutalt, premiss, et kontrasterende bakteppe.

² Jeg er enig med Toril Moi når hun skriver at poststrukturalistisk kjønnsteori fører oss ut i et visst uføre når det gjelder forholdet mellom kjønn og kropp, at den "ikke kan gi oss noen overbevisende forståelse av hvordan det individuelle menneskets kropp er kjønnnet" (Moi 98, s. 10)

Diskurs, intertekstualitet, forfatter – og lesersubjekt

Sjøl om avhandlinga først og fremst får form av kjønnsideologisk diskursanalyse, er det likevel nødvendig med en minimal refleksjon over noen mer generelle litteraturteoretiske problemfelt. For eksempel vil forfatterintensjonen i flere tilfeller bli dratt inn i romananalysen. Grethe Nestors ekstratekstuelle ytringer vil behandles på minst to forskjellige plan; antydningssvis i forbindelse med romanestetisk poetikk, viktigere i spørsmål om intertekstuelle forbindelser og forfatterens litterære forelegg (hvilke tekster har hun lest?), men i det vesentligste i tilknytting til analysen av romanens kjønnsideologi og mannsfigurasjoner. Hermeneutiske intensjonsspørsmål er aldri helt uproblematisk, og tanken om subjektet som stabilt, styrende og meningsgaranterende blir problematisert både i poststrukturalistisk litteratur- og kjønns teori. Den akademiske rottweileren Camille Paglia, som skal få sitt eget kapittel i denne avhandlinga, deler ikke moderne (fransk) litteraturteoris suspensjon av forfattersubjektet i litterært analysearbeid. Hun besitter den unyanserte spissformuleringas nådegave sterkere enn de fleste:

Den mest fordervelige av den franske (teoretiske) import er forestillingen om at det ikke er noen person bak teksten Finnes det *noe* mer jålete, aggressivt og uforsonlig konkret enn en parisisk intellektuell bak sin oppstyltede tekst? (...) Bak hver bok står det en bestemt person med en bestemt historie (Paglia 00, s82f.).

Sjøl om jeg ikke nødvendigvis står inne for Paglias ampre utfall mot poststrukturalistiske tenkeres postulat om forfatterens påståtte død, vil denne analysen støtte seg til tanken om at en litterær ytring forutsetter et styrende og skapende agens. Det litterære verket er ikke bare en rein estetisk størrelse, løsrevet fra et ansvarlig forfattersubjekt, skapt og lest i et sosialt vakuum. For dersom forfattersubjektet suspenderes fullstendig som tolkningsinstans, marginaliseres ikke da samtidig kunstens potensial som en progressiv kraft i samfunnsutviklinga, dens politiske og aktivistiske funksjon? Strategien min handler likevel ikke om et forsøk på å redusere teksten til en samlende, underliggende intensjon eller et stabilt budskap. Snarere vil analysen ha det til felles med en dekonstruktiv nærlesing at dens hensikt ligger i å problematisere forfatterintensjonen gjennom å peke på fravær av intensjonssammenfall mellom primærtekst og forfatterens politiske sakprosa, på tekstinterne brudd og paradokser, samt å antyde og utforske et knippe - muligens kontradiktoriske - tolkningstilnæringer. Det er nå i hvert fall idealet mitt. (Litteratur)teori og (analyse)praksis er ikke alltid gjensidig utbyttable størrelser, og litt for ofte er det litt for lett å falle i fristelse for

å tvinge kabalen til å gå opp. Dessuten leser jeg romanen som nokså utvetydig ideologibærende. Det er en tekst det er umulig å forholde seg til på verdinøytral grunn, og den setter ens egen objektivitet på en hard prøve.

I tråd med et poststrukturalistisk analyseparadigme er også målet mitt om å skyve fokus og meningssøk ut fra primærverket og over på de verk-eksterne diskursene som dette skriver seg inn i eller ut fra. Jeg har alltid sett det som fruktbart å betrakte enkeltverk som tegn som bare gir relativ mening i relasjon til det tegnsystemet av andre tekster verket inngår i. Dels vil det handle om de offentlige kjønnspolitiske diskursene som teksten forholder seg mer eller mindre aktivt til, dels akter jeg å vise at romanen rommer et nokså komplekst spill med ulike estetiske diskurser - sjangrer, teksttyper, følelsesmodi osv - som, i hvert fall tilsynelatende, virker sjølmotsigende. I tillegg kommer en påtakelig ironisk og parodisk tekstpraksis som kan bidra til å gjøre meningsproduksjonen ganske skjør.

I dette polyfone koret inngår flere referanser til andre tekster. Analysens intertekstuelle ekskurser til så forskjelligarta uttrykk som Charles Bukowskis - presumptivt misogyne - liksom-sjølbiografier og den relativt nye (kvinne)sjangeren chick lit, er derfor tenkt som en åpning mot disse kunstneriske diskursene og som en synliggjøring av ulike kulturelle og symbolske konstruksjoner av kjønn og seksualitet til hvilke teksten forholder seg dels polemisk, dels bekreftende. Forfatterens ekstratekstuelle ytringer kan i dette perspektivet også betraktes som en slik tilhørende, ekstern stemme som dels motsier, dels bekrefter det som jeg forsøker å identifisere som romanens interne norm.³

Forfattersubjektets tilstedeværelse må ikke nødvendigvis betales med lesersubjektets endelikt. Tvert om vil denne analysen flere steder involvere *leseren*. Som regel kan denne leserinstansen oversettes med meg sjøl, avhandlingsforfatteren. Da skylder jeg å gjøre oppmerksom på at jeg som leser så å si er hundre prosent representativ for 27 år gamle, mannlige, heterofile, langhåra, politisk sentrum/venstre-orienterte mastergradsstudenter i nordisk ved Hia med gjennomsnittlig patriarkalsk middelklassebakgrunn fra Arendalsregionen. Poenget er at ingen tolkninger kan påberope seg autoritativ status i 2007, mest fordi

³I "The Death of the Author" framsetter Roland Barthes sin påstand om at teksten ikke lenger er å anse som et reint produkt av forfatterens styrende bevissthet, men derimot av et mangfold av andre tekster, stemmer og utsagn: "(...) a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation." (Barthes 1995, s. 170f) Intertekstbegrepet har for øvrig sitt opphav i et teoretisk samspill mellom tenkinga til Saussure, Bakhtin og Julia Kristeva, og i min forståelse handler det om verkets dialogiske forbindelser til ulike kulturelle og politiske kontekster og diskurser - samtidige og historiske.

all fortolkning ubønhørlig foregår på subjektivt grunnlag. Problemet med strukturalistiske analysetilnærminger er at forskeren stiller seg utafør de angivelig statiske strukturene denne forsøker å kartlegge, mens hun i virkeligheten befinner seg i de dynamiske strukturenes midte. Det er umulig å ikke involvere seg sjøl i det en ser og oppfatter, for det man ser er alltid et produkt av hvem man er, både politisk, kjønnsmessig, religiøst, seksuelt osv. Flere feministiske kritikere har på forbilledlig vis demonstrert at den beste måten å håndtere den iboende subjektiviteten på, ikke handler om å forsøke å undertrykke den eller å unngå den, men å være den bevisst og inkludere den i tolkningene (jf. Tyson 99, s. 93).

Mannen: Den humanvitenskapelige mannsforskings muligheter og begrensninger

Hva er en mann, og hvem avgjør hva mannen er? Eksisterer det noe arketypisk mannlighet? Ingen har krav på å inneha noen endegyldig sannhet i det høyspentfeltet som er spørsmål om maskulinitetens og mannlighetens innhold og uttrykk. Uansett er det uklokt å studere bilder av mannen i litteraturen uten å reflektere over hva maskulinitet egentlig handler om, hvorledes den har opptrådt konkret i historien, hvordan den konkret opptrer i samtida og hvorledes den har blitt og blir tolka i kunsten. Toril Mois eklektiske tilnærming i hennes forsøk på forståelse av kvinnelighet (fenomenologi, dagligspråkfilosofi, og psykoanalyse) er forbilledlig. I essayet "Hva er en kvinne?" skriver hun at "enhver generell teori om kjønn eller "kvinnelighet" fører til et objektivert og klisjépreget kvinnebilde" (Moi 98, s. 25). Påstanden er interessant av minst to grunner: Først er det *interessant* å påvise i hvilken grad studieobjektet mitt støtter seg til "generelle" forklaringsnøkler knytta til mannligheten og om ikke dette i tilfelle avfører klisjéprega mannsbilder. Finnes det et eget feministisk mannlighetsskjema? Kan ikke den politiske og litterære feminismen undertiden anklages for å blande sammen patriarkat (en samfunnsstruktur) og maskulinitet (historiske, kulturelle og sosiale konstruksjoner)?⁴ Nesten alle forsøk på å forene kunst og politisk agitasjon avfører dilemmaer og manglende konsekvens. Denne avhandlinga har som et siktemål å vise at Nestors roman eksponerer et

⁴ I ananlysen vil jeg ikke alltid legge vinn på å sonde mellom begrepa *maskulinitet* og *mannlighet*, rett og slett fordi romanens mannsfigurasjoner gjør det litt uklart hva som er biologi/natur og hva som er kultur/sosiale roller. Det er i beste fall vanskelig å gi noen entydig og presis definisjon på maskulinitetsbegrepet. Michael Kaufman operer for eksempel med et maskulinitetsbegrep som ligger ganske nærme dagligspråksdefinisjonen, som synonymt med aggresjon og dominans. Mannlighet innebærer for Kaufman å ha penis, mens maskulinitet handler om å engste seg over om den er stor nok. Denne maskuliniteten gir seg utslag på slagmerkene, dit: "men go to war to prove themselves potent, they risk their lives to prove they have balls" (Kaufman 87, s. 15).

knippe av den feministiske romankunstens dilemmaer. Er det kanskje ikke et paradoks at den feministiske kunsten – på tross av vissheten om kunstens formative funksjon og kjønnsrollenes undertrykkende vesen, også for menn – møter Hollywood og massekulturen i representasjonene av mannen som en viril vold(tek)smaskin?

Toril Moi har også forstått at den teoretiske tilnærminga til kjønn har mye å vinne på å være pluralistisk. Min analyse av romanenes menn vil derfor heller ikke støtte seg til noen enkelt teori, men forsøke å belyse mannsfigurasjonene fra ulike teoretiske posisjoner. Ikke dermed sagt at alle tilnærminger og teorier er like fruktbare. Kanskje lar spørsmålet om hva som konstituerer det mannlige seg lettere behandle gjennom å ekskludere de forklaringsrammene som ikke er i overensstemmelse med ens egen virkelighetsanskuelse. Forskjellsfeminismen, sosiobiologien og den mytopoetiske mannsbevegelsen møtes i synet på mannligheten som en konstant, uforanderlig størrelse, et målbart biologisk faktum med tette forbindelser til promiskuitet og aggresjon (jf. Badinter 95 ff). Forskjellsfeminismens biologiske determinisme er det jeg går til felts mot, følgelig pirker jeg ikke i den mytopoetiske jungianske sjarlatanismen med ei ildtang.⁵ Men som anvendt teori for mitt anliggende, har også den stuereine delen av humanistisk mannsforskning sine begrensninger.

Om ikke akkurat en inflasjon i litterær mannsforskning, så har vi de siste åra sett en viss interesse for medierte og kunstneriske representasjoner av mannskjønn. To viktige arbeider (som begge er utgitt på Spartacus forlag), er Jørgen Lorentzens *Makulinitet – Blikk på mannen gjennom litteratur og film* (2004), og, Knut Kolnars *Mannedyret – Begjær i moderne film* (2005). Min analyse vil i noe grad trekke veksler på førstnevnte. Lorentzen skriver nemlig særlig nyansert og innsiktsfullt om det betente og i offentligheten underkommuniserte feltet som er menns seksualitet. Både Kolnar og Lorentzen nyttiggjør seg av litteratur og film for å synliggjøre det egentlig åpenbare som ligger i at det finnes mange måter å være mann på. ”Menn er så mangt,” skriver Lorentzen, og videre at ”det er dette mangfoldet som er spennende, og at det ikke er noe annet sted hvor det mannlige mangfoldet lar seg studere på en så fascinerende måte som i kunst, film og litteratur” (Lorentzen 04, s. 13). Det er selvfølgelig gledelig med alle stemmer som forsøker å problematisere og revidere det urgamle

⁵ Den mytopoetiske mannsbevegelsen baserer seg på jungiansk arketype-psykologi og må sees i forbindelse med tenkinga til amerikaneren Robert Bly og hans oppfordringer til jakt på ”den indre villmannen”. Ifølge Bly består en tredjedel av den mannlige hjernen av krigsinstinkter, mannlige aggresjon er et biologisk faktum, mener han, innprenta i DNA’et vårt (Bly 90).

synet på maskuliniteten som noe naturgitt, uforanderlig og innlysende, ikke bare som en evig besværlig kraft. Men faren ligger i at forsøk på nyanseringer skaper nye generaliseringer.

Som Kolnar, er Lorentzen influert av tenkinga til R. W. Connell og hans standardverk *Maskuliniteter* (1995, min svenske versjon 1999). Connell mente det sikker godt da han ville erstatte bildet av en homogen, uforanderlig maskulinitet med et hierarkisk system av ulike maskuliniteter; hegemonisk -, atskilt -, underordna -, marginal maskulinitet osv. (Connell 99, s. 101f.) Problemet består i at flere Connell-influerte maskulinitetsanalyser støtter seg på ulike former for klassifiseringssystem der ulike måter å være mann på sorteres under ulike, nokså rigide, kategorier.⁶ Det spørres om ikke dette båssettingsystemet bare avfører nye stereotypier. Ingen manns identitet, atferd eller sjølfølelse er for eksempel utelukkende styrt av kategorien ”metroseksuell”, en hyppig forekommende maskulinitetsform i nyere analysearbeid. Generaliseringer er nesten alltid stigmatiserende. Ta kategorier som ”mjuk” eller ”macho”, det er alltid enten for mye eller for lite.

Et annet aspekt ved den humanvitenskapelige mannsteoretiseringa som gjør det litt uklart hvilken relevans den tilbyr mitt prosjekt, er at forskerne primært er opptatt av menns eget bilde og forvaltning av maskuliniteten.⁷ Maskulinitetsstereotypier har stått sentralt, men mest i forbindelse med menns egne kroppsideal, kutymer og æresbegrep.⁸ Denne avhandlinga skal derimot bruke Nestors roman som nøkkel til den feministiske diskursens mannlighetsbilder og stereotypier, dens politisk motiverte fiksjoner. Greit at maskuline erfaringer og mannens livsverden har blitt framsatt som universelt og sjølsagt – ukjønna - i kunst og kultur, mens de særegent kvinnelige erfaringene samfunnsmessig og litterært har blitt undervurderte. Men at også menn er bærere av kjønn, blir særlig tydelig i møte med kulturuttrykk skapt av kvinner for kvinner, og kanskje særlig i den feministiske kunsten. Det er sannsynligvis for mye forlangt at Nestor skal kunne lære oss noe om hvordan det er å være mann i 2007, men forhåpentligvis kan romanen hennes fortelle noe om hvorledes mannlighet og maskulinitet konstrueres fra en annen posisjon. For dersom kjønn skapes i diskursene, er

⁶ For eksempel Knut Kolnars *Mannedyret* (2005). Her opereres det med ”produksjons-maskulinitet” (23), ”konsum-maskulinitet” (23), ”ornamental maskulinitet” (31), ”postmoderne maskulinitet” (46) osv. Solveig Brekke hovedfagsavhandling om mannssynet i en novellesamling av Bjørg Vik (1999) strukturer sin analyse etter Elisabeth Badinters dikotomi bestående av ”knutemenn (34)” og ”klutemenn” (46), samt Robert Blys ”flyger-jordbunnen”-begrepspar.

⁷ For eksempel Jørgen Lorentzens *Mannligheten muligheter* (1998). Sistnevnte behandler Hamsun, Garborg, Strindberg, og Dostojevskij.

⁸ For eksempel George L. Mosses: *The image of man* (1998)

det nødvendig å vinne tilgang også til kvinnekulturens og feminismens bilde av mannligheten, hvis landskapet skal bli sånn noenlunde komplett.

Jeg er grunnleggende uenig i mantraet om at manssrollen skal befinne seg i ulike former for stadig tilbakevendende kollektive kriser. Det er det tredje problemet jeg har med manssforskinga, dette at så mange analyser og teoretiske arbeider henfaller til et slikt forterpa krisemas. Som oftest framstilles det som om maskuliniteten – en arketypisk, uforanderlig størrelse – blir brakt i en kollektiv krisesituasjon som følge av konflikten med kvinnefrigjøring, urbanisering, samlivspluralitet og generell feminisering. Den franske sosiologen Elisabeth Badinters *XY - Hva er en mann* (95) har oppnådd en viss standardverkstatus:

Det er utvilsomt mer problematisk å være mann enn kvinne. Særlig i dag og på våre breddegrader, hvor makten som mannen tidligere var pansret med nå oppløses overalt. Nå som mannens flere tusen år gamle vern er forsvunnet, blottstilles hans sår (Badinter 95, s. 47).

Hvis det virkelig er slik Badinter vil ha det til, forstår vi at feminismens kamp *for* noe – politiske rettigheter, reell likestilling - nødvendigvis også må være en kamp *mot* noen – menn, som fra biologiens side er bakstreverske og dominante, med statiske nedarva patriarkalske predisposisjoner i psyken. Men maskuliniteten er ikke en slik arketype. Som kvinnelighet, må også den læres, og jeg går ikke med på at unge gutter i dag sosialiseres inn i reaksjonære patriarkalske roller. Badinter fortsetter med å skrive at den kollektive mannlige krise eksponeres gjennom mannsskapt kunst, som preges av ”sinne, angst, kvinnefrykt, potenssvikt, forakt for seg selv og andre” (ib). Sjøl om Hollywood de siste tiåra har vist en viss forkjærlighet for identitetsforvirra unge menn i storbyene, akter jeg å vise at dette bildet av mannen, som preges av misandri, potenssvikt - eller dens ekstreme motsats –, sjølforakt og skam, er i overensstemmelse med historiske og samtidige radikale feministers bilde av mannlighet og maskulinitet. Som innfallsport til Nestors mannskonstruksjoner, er derfor tenkinga til Valerie Solanas bedre egna enn for eksempel teoriene til en R.W. Connell.

Knut Kolnar mener at kunsten ikke bare speiler den samfunnsmessige tilstanden, men at den også er ”et humanistisk forskningslaboratorium hvor visse hypoteser foredles og prøves ut” (Kolnar 05, s. 51). Kunstens kjønnsrepresentasjoner kan virke bekreftende eller problematiserende. Men kan de derigjennom også bidra til stabilitet eller forandring? Kan

litteraturen bidra til å fange kvinner og menn i rigide, undertrykkende kjønnsroller? Eller er det å tilskrive kunsten for stor makt, og kunstnere for stort ansvar? Alle som befatter seg med analyser av medierte kjønnsrepresentasjoner må stille seg noen prinsipielle spørsmål som rører ved hele disiplinens eksistensberettigelse. Som: Har forfattere egentlig noen moralsk forpliktelse til å tegne sammensatte karakteristikker basert på kjønn? Er det rettferdig å kreve nyanser i litteraturen? Kan kanskje alle flate kjønnskarakteristikker avskrives som en endeløs sirkel av ironiske kjønnsklišjé-siteringer, en konsekvens av at kjønn bare er estetikk? Om aldri eksplisitt behandla eller besvart, er tanken at slike overordna spørsmål skal få lov til å resonnerer fritt under analyseflaten min. Og kanskje kan Grethe Nestors egne refleksjoner bidra til å kaste lys over problematikken.

Ideologien: Strategiske nedslag i Nestors *Feministhåndboka*

Feminisme er ikke vanskelig, tørt eller kjedelig sånn som ryktene vil ha det til. Feminisme er gøy (Nestor 05, s. 10).

Sjokkrosa omslag, kvinnesymbol med djevelhorn, prangende illustrasjoner, namedropping, lister og fragmentarisk layout. Nestors feministiske opplysningsprosjekt i bokfasong fra 2005 kan oppsummeres som en påstand om at feminisme er kult, trendy og mangefasettert. Det paratekstuelle rammeverket røper at vi sannsynligvis har å gjøre med et produkt av feminismens såkalte tredje bølge, en feminisme der estetikk, identitet og popkulturelle referanser er sideordna kravet om sjølbestemt abort. Men det er ikke fullt så enkelt; like mye som det handler om trendy overflateestetikk, blottlegger forfatteren både en tidsriktig ideologisk ambivalens og en gammelvoren feministisk skråsikkerhet. For en analytiker som har satt seg fore å avdekke en romans kjønnsideologiske normsystem, er det i sannhet en lykksalig situasjon å ha adgang til et så rikt tilfang av forfatterens preferanser og forelegg – både litterære og ideologiske – som det *Feministhåndboka* og forfatterens øvrige utenomlitterære korpus byr på. Uansett eventuelle innvendinger, presenterer de oss for noen fortolkningsnøkler som det ville være uklokt å gi slipp på.⁹

⁹ En rimelig innvending mot å trekke elementer fra *Feministhåndboka* (2005) inn i analysen av *Kryp* (2001), vil være tidsintervallet på fire år i utgivelse. Til dette vil jeg forsvare meg med, som jeg allerede har vært inne på, at jeg ikke er ute etter å gjøre verkets intensjon synonymt med forfatterens intensjon, slik denne eventuelt måtte avtegne seg i *Feministhåndboka*. Snarere betrakter jeg primærteksten og Nestors øvrige ikke-skjønnlitterære prosa som individuelle språkhandlinger som både kontrasterer og utfyller hverandre. Dessuten vil jeg anmode

Bortsett fra å ville drepe mytene om feminismens påståtte traurighet, er forfatterens hovedanliggende, virker det som, å vise at feminismen antar og alltid har antatt ulike former og uttrykk. Under overskriften ”Feminisme for ferskinger” (13) gir Nestor en parafrase av Julia Kristevas konsise analyse av kvinnebevegelsens ulike ansikt. En parafrase av den igjen kan også tjene som en helt minimal introduksjon til temaet her. Kristeva deler bevegelsen i tre kategorier, der den første er *likhetsfeminisme*, hvori likestilling kreves på grunnlag av likheten mellom kvinner og menn. Kategori to er *forskjellsfeminisme*, der man forlanger likestilling på basis av forskjellen mellom kvinner og menn (der det kvinnelige oppvurderes i forhold til det mannlige). Og kategori tre, *postfeminisme*: Kategoriene kvinne og mann opphører.

I det prosjektet som handler om å synliggjøre bredden og mangfoldet i dagens feminisme, nøyer ikke Nestor seg med å gjengi Kristevas retningsdistinksjoner, hun lanserer også sin egen vidløftige typologisering, et veritabelt feministmenasjeri bestående av typer som ”badgirlfeministen” (16), ”gammelfeministen” (40), ”livmorfeministen” (90), ”guccifeministen” (106), ”ninjafeministen” (144) osv. Det blir ganske intrikat når vi for eksempel lærer at ”tabloidfeministen” egentlig er ”en hardcorefeminist som prøver å være badgirl” (125), og utlegginger om de respektive feministtypenes musikalske preferanser og kleskoder bringer en mistanke om at feminisme for Nestor handler mer om visuell identitet enn ideologi. Det er også noe damebladaktig over formen, noe som minner om trendy ukeblader for tenåringsjenter. Popkulturelle referanser (fjernsynsserien om den vampyrdrepende Buffy - visstnok et feministikon - har fått sitt eget lange kapittel), to sider med tips om intimfrisering (også det ideologisert), en test der leseren kan få klarhet i hva slags bindestreksfeminist hun er,¹⁰ underbygger inntrykket av dette ukebladaktige, og styrker mistanken om at det er tenåringsjenter som er den intenderte målgruppa. (Undres på om det er de som er målgruppa også for *Kryp?*)

Kropps- og skjønnhetsfascismen slike ukeblader kan anklages for å forkynne, behandles med en ambivalent holdning som jeg tror er symptomatisk for feminismens seineste tapning. ”En feminist kan selvfølgelig kritisere skjønnhetstyranniet, med glattbarberte legger, siste sko og

leseren om å granske kjønnsideologien i forfatterens seineste roman *Barbiegenet* (2005), for kanskje, som meg, å konstatere fraværet av utvikling i forfatterskapets kjønnsideologiske implikasjoner.

¹⁰ S. 164. Et generelt problem ved *Feministhåndboka* er forfatterens nokså konsekvente ekskludering av menn i det feministiske fellesskapet. På tross av at feministtesten dessverre er ganske kvinneeksklusiv gjennom spørsmål som ”Hvis du var mann for en dag, hva ville du gjort da?” (169), havna avhandlingsforfatteren i kategorien ”postfeminist”, med innslag av ”gammelfeminist”. Førstnevnte blir karakterisert gjennom at ”hun nekter å kalle seg feminist. Men ikke minst yrke og utdanning og ikke minst interessen for alt som har med kjønn å gjøre, røper henne nokså fort” (158).

full sminke. Hvis det er det hun har lyst til” (95). Et liknende à la mode tvisyn utviser forfatteren i spørsmål om pornografi, av åpenbare grunner et tradisjonelt feministisk hatobjekt. Et av argumentene forfatteren serverer for porno, er frykten for å bli mistenkt for å være ”kristenmoralist” (36), noe enhver som har lest romanen *Kryp* neppe vil anklage Nestor for å være. På den andre sida er argumentene hun serverer *mot* pornografi i tråd med de klassiske feministenes: ”(...) porno gjør kvinner til sexobjekter for mannen” (ib) osv. Pro- og kontra-argumentene som presenteres i forbindelse med pornografi er derimot det nærmeste man kommer drøfting av komplekse saksforhold. Ellers domineres teksten av en ganske forutsigbar (gammel)feministisk forståelse av kjønn og kjønnsforskjeller. Og på tross av intensjonen om å vise mangfoldet i dagens feministbevegelse, levnes det sjelden tvil om hvor Nestor sjøl stiller seg i flere feministinterne stridsspørsmål.

For det første legges det for dagen en nokså antiintellektualistisk holdning til sjølve det feministiske prosjektet. Vi mer enn aner en forakt mot det som sannsynligvis må forstås som den poststrukturalistiske og psykolingvistiske vendinga i feminismen: ”På åttitallet forsvant feminismen inn i academia med sine teoretiske øvelser som ingen hørte på. Eller skjønnte noe av” (73). For ifølge Nestor er ikke feminisme ”vanskelig, tørt eller kjedelig” (5). Isteden ideologiseres tilsynelatende trivielle banaliteter. Avsnittet under overskriften ”Ta fitta tilbake” (153), som handler om underlivseufemismenes undertrykkende kraft, er et eksempel på slik feministiske ordkløyveri som minner om lettere paradiske paroler fra tidligere tiår. Slikt er gull verdt for en kjønnsbebrilla analytiker som ofte må bringe arbeidet ned på ordnivå.

Det er likhetsfeminismen som er Nestors feminisme. Forfatteren går kraftig til felts mot forskjellsfeminisme og essensialisme, og mot ny-biologismens erklæringer om at kvinner ikke kan lese kart osv. Postulater som at ”Kjønn må altså læres, jenter er beviselig ikke født med verken bakegener eller sminkehormoner” (149), er i overensstemmelse med Simone de Beauvoirs påstand at man ikke fødes som kvinne, det er noe man blir. Allerede i forordet heter det at boka ikke er mynta på ”deg som er mannssjåvinist, antifeminist, kristenfascist, høyrekonservatist, venstremoralist eller hellig overbevist livmorsfeminist” (10), sistnevnte ”mener som kjent at forskjellene mellom kvinner og menn er naturlige og positive” (90). Dissidenter får gjennomgå. Komplekse konflikt-tema og spørsmål der det ikke råder noen generell feministisk konsensus, blir møtt enten med latterliggjøring eller ureflektert forenkling. Den første strategien er tydelig i forbindelse med forfatterens behandling av

plastisk kirurgi,¹¹ mens kvoteringsspørsmålet behandles med bombastisk skråsikkerhet.¹²

Min hensikt er å vise at Nestors debutroman viderefører mye av det feministiske tankegodset fra 60- og 70-tallet, om enn i en oppdatert estetisk innpakning. I *Feministhåndboka* heter det nettopp at ”Andrebølgen kom ikke helt i mål. Nå er det vår tur” (74).

Analyser og kritikk av patriarkalsk ideologi er at av grunnelementene i den klassiske feminismens partilinje, og i min lesing en vesentlig del av romanen *Kryps* ideologiske prosjekt. I *Feministhåndboka* avslører Nestor en viss ambivalent holdning til denne kjerna i klassisk feministisk verdensanskuelse. Ambivalensen retter seg helst mot sjølve termen, sannsynligvis innforstått med at det ikke råder noen full feministisk konsensus om patriarkatets konstitusjon: ”Liksom et banneord, litt som feminist var det for tjue år siden” (108). Men flere steder skinner det gjennom at Sverige er feminismens fyrtårn, der ”bruker feminister begrepet patriarkat uten å blunke. Men så har de også tatt tilbake ordet feminist lenge før oss” (ib). Seinere bruker også forfatteren sjøl patriarkattermen ”uten å blunke”, for eksempel når hun utaler seg om menn og vårt iboende behov for å betrakte kvinnen ”som Den Andre”:

Det har blitt sagt mye dumt om kvinner i patriarkatet. Menn som ellers blir sett på som kloke, har klart å lure av seg det utroligste om kvinner som gruppe (108).

Nestor viser også at den patriarkalske ideologien på flere måter øver kunstnerisk og kulturell vold mot kvinner. Det handler for det første om usynliggjøringa av kvinnelige stemmer og erfaringer, for eksempel i den litterære kanon. ”Vi oversvømmes av mannekultur,” heter det (42), og ”De fire store i norsk litteratur er som kjent Camilla Collett, Amalie Skram, Cora Sandel og Sigrid Undset. Hvis noen prøver å si noe annet, skal du bare overhøre dem” (42). Men det som først og fremst byr seg fram som grunnlag for en eventuell polemikk, er forfatterens felttog mot ”ensporede kvinnebilder i medier og reklame, tv og hollywoodfilmer” (112). Gjennomgående anklages kunsten og populærkulturen for å framstille kvinner stereotyp, flatt og virkelighetsfjernt. Det spørres om ikke det forplikter litt – også når det gjelder mannsrepresentasjonene i hennes egne romaner.

¹¹ Om ikke moralsk fordømmelse av fenomenet, så spores en latterliggjørende raljering på estetisk grunnlag (”Pamela Andersens pupper (...) holder på å gro sammen”, s. 10 osv.). Wenche Mühleisen er en av flere som har inntatt motsatt standpunkt idet hun forfekter den kosmetiske kirurgis potensielle frigjøringskraft i kampen mot ”det naturliges terror” (Mühleisen 96).

¹² ”Det eneste problemet med kvotering er at motforestillingene er så innarbeidet at selv de som burde visst bedre går rett på” (117).

Vi merker oss også at badgirlfeministen er Nestors store ideal, det er i høyeste grad relevant for analysen: ”Badgirl lar seg ikke diktere. Hun lager sine egne regler mens hun holder på. Hun var den jenta i klassen som både gjorde alt det gutta gjorde, som å dyrke litt sær musikk, og alt det jentene gjorde, som å danse hele natta til litt døv musikk” (16). I analysen av romanen akter jeg å vise at Lise, hovedpersonen, i mangt er en badgirl. Denne kjennetegnes nemlig videre gjennom å ha (..) ”gjærne ikke helt avsluttede studier av det såkalte kreative slaget. Hun jobber ofte med populærkultur, på tv, i musikkbransjen og så videre” (ib).

Det ligger en helt åpenbar fallgrube i å gjøre Nestors feminisme synonymt med bevegelsen generelt, samt at jeg risikerer å tillegge forfatteren andre feministers holdninger og synspunkt. ”Problemet for en likhetsfeminist er at hun stadig vekk blir konfrontert med forskjellsfeministers meninger,” skriver Nestor sjøl om en slik problematikk. Arbeidet mitt vil stadig hente perspektiver fra ulike stemmer innafor den feministiske diskursen, i varierende grad forskjellsorienterte. De fleste av disse røstene, som Valerie Solanas, Andrea Dworkin, Eva Lundgren og Camille Paglia, utgjør noen av det kjønnteoretiske feltets mest ekstreme posisjoner, og tenkinga deres kan vanskelig betraktes som utprega nyansert. Men så er det min intensjon, altså, å demonstrere at heller ikke Nestor, verken i debutromanen eller i den øvrige feministprosaen, kan anklages for å ta enerverende mange modererende forbehold.

Men det er ikke uten en viss emmen bismak jeg anlegger et kritisk blikk på feminismens kjønnsideologi og mannssyn. Dessverre blir mannshat og ekstremfeminisme en viktig del av denne avhandlingas gjenstandsfelt. Jeg sier dessverre, fordi det siste jeg er ute etter er å bli tatt til inntekt for de stemmene i den offentlige kjønnsdiskursen som fremdeles forsøker å demonisere kvinnebevegelsen, ofte gjennom strategier som søker mot å stigmatisere alle dens eksponenter som sekteriske mannshatere eller militante ekstremister. Samtidig er til hat grensende kjønnsantagonisering et tematisk aspekt ved romanen som det er vanskelig å overse. Nestors egne betraktninger om misandri-anklager får bli en utspekulert overgang til romananalysen:

Som feminist vil du før eller siden bli kalt mannehater, eller tilsvarende. Enten du fortjener det eller ikke. Men å kritisere mannsamfunnet betyr på ingen måte at du hater menn, og det er ingenting som tyder på at det er flere mannehatere blant feminister enn det er kvinnehatere blant menn, for å si det sånn (37).

Del II. Analysen

1 Innledning

In medias res

Både i narrativ og tematisk forstand innledes Grethe Nestors romandebut fra 2001 in medias res. Romanens anslag kan gjøre tjeneste som en innledende karakteristikk:

JEG HATER MENN SOM SOVER. Hater at han bare ligger der i mørket som om ingenting har hendt, som om han ikke har sagt ting han ikke skulle si. (...) Og det klør noe helt for jævlig på leggen (5).¹³

Dagbladets litteraturanmelder Øystein Rottem serverer et frisk og konsist konsentrat av romanens handling: ”Kvinnen som hater sovende menn, våkner ei natt ved siden av sin siste samboer. De har kranglet, og avsluttet krangelen med det sedvanlige forsoningsknullet. Dette gir støtet til en erindrings- og refleksjonsprosess som strekker seg over de resterende 165 sider” (Rottem 01). Hovedpersonen Rottem refererer til, heter Lise, hun jobber i reklamebransjen, er klønede og nokså drikkfeldig. Refleksjonsprosessen hennes foregår i hovedsak på badet i samboerparets osloleilighet. Riktignok er det ikke bare den opprivende krangelen og ”forsoningsknullet” som danner utgangspunkt for Lises erindringsarbeid. Like viktig er det at hovedpersonen oppdager den ubehagelige tilstedeværelsen av skabb på kroppen, som ”klør noe helt for jævlig” og som hun umulig kan ha pådratt seg annetsteds enn gjennom en utro samboer.

Slik innledes Lises refleksjoner over fordums seksualpartnere og akkompagnerende veneriske utøy. Romanens tematiske hovedingredienser blir på kontant vis anslått allerede på første side; de kan sammenfattes i avskyelige insekter - både i konkret og metaforisk forstand - ulike former for sjukdom, lidelse og kroppslig vederstyggelighet, seksualitet og dysfunksjonelle samlivsformer preget av fysisk og psykologisk stillingskrigføring. Med forfatterens kjønnspolitiske legning in mente, kan en således forvente at prosjektet handler om radikal feministisk kritikk av patriarkatet og borgerligheten, om brutal problematisering av heteronormative seksuelle maktforhold. Men er det i det hele tatt sikkert at romanen egentlig målbærer noen kjønnspolitisk agenda? Dreier det seg kanskje snarere om en harmløs

¹³ Sidetallshenvisningene refererer til førsteutgaven, men de korresponderer også med Kolons pocketutgave fra 2002.

humoristisk satire over moderne samlivsformer? Som vi skal se, presenterer ikke resepsjonen i dagspressen noen tolkningsfasit. Det blir et sentralt poeng nettopp å studere hvordan teksten har kommunisert med andre lesere. Ettersom romanen ikke har vært gjenstand for grundige analyser, akter jeg å vie en del oppmerksomhet på romanens mottakelse, ikke bare i form av en egen presentasjon av denne, jeg vil også polemisere mot enkelte anmelderes lesinger og konklusjoner i mine egne drøftinger.

Mottakelsen

Grethe Nestor blei markedsført som forlaget Kolons debutant i 2001, og *Kryp* høsta en relativt entydig positiv mottakelse i norsk presse. Særlig la kritikerne vekt på at forfatteren legger for dagen et godt fortellertalent, og romanens komposisjon og språklige driv blir holdt fram som vellykka. Gjennomgående skryter også kritikerne av romanens humor, dens direkte språkføring og svarte ironi. VGs Tinic Talen er kanskje den mest negativt innstilte, hun gir romanen terningkast 3, og kaller debuten en ”bagatellroman” som er ”mer original enn delikat” (Talen 05).

Like fullt er altså anmeldelsene overveiende positive. Hva angår den konkrete tematikken, blir romanen plassert i en voksende tradisjon bestående av bøker, filmer fjernsynsserier som tar for seg omflakkende kvinnelig singelliv i urbane miljø. Dagbladets Øystein Rottem skriver at: ”Det begynner å bli en god del av disse bøkene (og kvinnene?) etter hvert.

Aksjonsradiusen er ganske begrenset, den strekker seg fra utestested til utested, fra seng til seng, fra mann til mann, fra forhold til forhold” (Rottem 01). Ifølge Rottem er dette en oppskrift som avføder mange ”juicy historier”, og han foreslår til alt overmål at boka burde distribueres til ”oppbyggelse i helsestasjonene” som prevensjonspropaganda.

Den samme Rottem skryter av debutantens kompositoriske talent. Han mener at Nestor har ”strukturert stoffet på en måte som hever boka et par solide hakk over den jevne debutroman”, og at forfatteren viser at hun behersker håndverket ved å bruke ”en gjennomgående metafor som fortetter og intensiverer det stoffet hun tar opp (...)”.

Romanens politiske implikasjoner blir ikke eksplisitt problematisert av dagspressen, og heller ikke i forlagets egen omtale. På Kolons nettbaserte vaskeseddel heter det at: ”Kryp er en

roman om rollene vi blir tildelt i livet, og vanskelighetene med å bryte ut av tilvente mønstre, og ikke minst hvordan vi forholder oss til hverandre”¹⁴. Øystein Rotttem gjør derimot et ganske stort nummer av romanens tematisering av kjønnsrelasjonen, men han nevner ikke, i likhet med de øvrige anmelderne, ordet feminisme. For på tross av at ”Vi mannfolk får mange solide og sviende spark på skinnleggen”, så konkluderer han med at det er balanse i det kjønnskritiske regnskapet, fordi: ”Begge kjønn høster som de sår.” Dagsavisens Halldis Fougner leser romanen mindre diplomatisk. Fougner konkluderer allerede i overskriften av sin anmeldelse med at romanens tittel henspeiler på menn: ”Mannfolk er noen Kryp”, heter det. Ikke desto mindre er resten av anmeldelsen en kraftig nyansering av overskriftspostulatet. Egentlig, mener hun, handler romanen om en dekonstruksjon og kritikk av kjønns- og seksualitetsnormer, av overflatiske og repetitive mønstre som preger vår tids samlivskultur. ”Fortellingen støtter seg til tesen om at menn har forestillinger om kvinner og kvinner har forventninger til menn som begge er like misforstått: Gamle kjønnsroller har utspilt sin funksjon (..) Forhold på tomgang kompenseres med sex” (Fougner 01).

I sum virker det som om anmeldelsene framhever tekstens estetikk og litteraritet - komposisjonen, språket, humoren og ironien - på bekostning av romanens politiske implikasjoner. Kan det tenkes at de bagatelliserer en ideologi og forveksler det med humor og svart ironi? Kan i det hele tatt estetikk og politikk atskilles? Og hva med kjønnsvariabelen? Det engelske ordet for kulturelt betinga kjønn, *gender*, - som står i motsetning til det biologiske *sex* - er etymologisk beslekta med *genre*. Og forbindelsen mellom kjønn og sjanger er historisk like tett som den etymologiske forbindelsen. Eksisterer det så en estetikk som er feminin? Eller enda viktigere i denne sammenhengen: Finnes det en egen skjønnlitterær feministestetikk? Og: Svarer i så fall Nestors romaner til dennes konvensjoner?

¹⁴ <http://www.kolonforlag.no/bok.asp?NestorKryp>

2 Estetiske betraktninger

Komposisjon, form og språk

Den feminine, groteske kroppen – en mørk, lummer sump - som struktur

Det som av anmelderne blir framholdt som kompositorisk originalt, lar seg i musikologiske termer beskrive som en nokså kontrapunktisk struktur der kroppen virker som tematisk ledemotiv. Mye er sagt og skrevet om forholdet mellom kropp og ideologi. Foucault har for eksempel lært oss at makta i den moderne verden dreier seg om en disiplinering og kontroll av kroppen, og at kroppene våre er arena for alle slags inskripsjoner. Samtidig er det vel knapt noe tema som har opptatt feministisk filosofi og kunst mer enn nettopp (den feminine) kroppen. Slik den tradisjonelle dualismen mellom kroppen på den ene sida og sjela eller intellektet på den andre har blitt problematisert av moderne kjønnsforskning og feministisk filosofi, blir skillet mellom fysiske, kroppslige og intellektuelle erfaringer oppheva i *Kryp*. For parallelt med at tematikken i grove trekk kan sammenfattes i kjønn og seksualitet, er også romanens struktur og form styrt av de samme intime motivene; seksualitet og kroppslige erfaringer og fornemmelser.

Formelt sett foregår romanens handling langs to akser; en samtidsakse, primært framstilt i presens og med korte rekapituleringer av den nære fortida, og en rein erindringsakse i preteritum. Framstillinga er altså ikke-lineær og ikke-kronologisk, men oppbygginga følger likevel en viss struktur. Som regel er annet hvert avsnitt vekselvis fortid og samtid, men denne strukturen oppløses delvis mot slutten, der vi følger samtidsaksen i tre avsnitt suksessivt. Disse samtidskapitlene innledes gjerne med konkrete, kroppslige fornemmelser og ubehagelige fysiske tilstander:

RUMPA MI HAR SOVNA. (...) Jeg er egentlig veldig trøtt og kvalm. Jeg vet ikke om jeg er kvalm fordi jeg er trøtt eller sulten (60).

Romanen innledes i dette samtidsperspektivet. Åpningsscenen presenterer leseren for Lises refleksjoner i dobbeltsenga med Anders, som er hovedpersonens samboer langs hele samtidsdimensjonen. Forløpet på samtidsnivået strekker seg over tre dager og netter, og tematisk sentrerer handlinga seg om Lises kontemplasjon rundt forholdet til Anders og det fysiske og psykiske ubehaget hun gjennomgår i forbindelse med en skabbinfeksjon på beinet; kløe, søvnløshet, hallusinasjoner, hysteri. Denne tidsdimensjonens fysiske univers er relativt

begrensa, Lise oppholder seg primært på badet, soverommet eller stua i leiligheten, med unntak av en ekspedisjon til apoteket for å kjøpe skabblindrende medikamenter.

Fortidsaksen følger i hovedsak en kronologisk suksesjon. Lises fordums seksualpartnere får tildelt hvert sitt avsnitt der hele kjærlighets- og samlivs- syklusen blir opprulla. Det begynner med en ikke-navngitt kjæreste, via et nesten-seksuelt mellomværende med en gutt i barnehagen, til Jonny, Henning, Fredrik, Studenten, Einar, Sondre, og ender med Morten idet vi nærmer oss romanens nåtid. Teknikken kan kanskje kalles en minnestrøm - stream of consciousness - med punktvis nedslag der det viktigste utvalgskriteriet synes å være seksualitet og krypdyr.

Vekslinga mellom de narrative nivåa og tidsperspektiva blir nesten konsekvent utløst enten av konkrete, kroppslige og seksuelle erfaringer, eller av det som i romanen er tematisk beslektet; nærkontakt med ekle insekter og kravlende kryp og psykisk og fysisk vold. Lises kropp er ikke bare en rein fysisk størrelse, den er også arena for erindring og erfaring. Hele kroppen bærer nemlig på mer eller mindre sovende minner, slik Freud viste at hysteriske pasienter fikk en kroppslig reaksjon hver gang de nærmet seg en smertefull erindring. Med Lise er det like mye omvendt; en kroppslig reaksjon utløser en vond erindring. Slik blir kroppen en kilde til erkjennelse, men for Lise har ikke denne innsikten videre positiv valør.

Som en venerisk madeleinekake setter nemlig skabben på innsida av Lises lår henne på tankesporet av tidligere befatning med liknende kjønnsjukdommer. I første omgang er det Lises første, navnløse kjæreste. Forbindelsen til Anders og scenen i samboerparets seng består i at denne første kjæresten skjenker Lise flatlus i en intim seanse:

Jeg svelget hele dritten. Seigt, gjennomsiktig slim med 250 sædceller, eller noe sånt, mens jeg så etter resten av lusefamilien. Det var en helt jævlig by der nede (9).

Gjennom hele romanen opptrer sammenstillinga av slike ubluferdige skildringer av seksualitet og groteske bilder av kropp og insekter. Lise pådrar seg altså flatlus:

Jeg kom meg fort hjem og inn på badet. Jo da, resten av lusefamilien hadde flyttet inn i mitt høyst private område. Jeg låste døra, dro opp skjørtet og rev av meg strømper og truse og

slenkte meg ned på badegulvet. Jeg er blondine, ekte blondine, heldigvis, så jeg kunne se dem. Små klumper av dyr klamret seg i klynger til hud og hår (10).

Nye insekter, kjønnssykdommer og negative kroppslige erfaringer følger hvert nye avsnitt. Når kroppen virker som ledemotiv, er det med andre ord utelukkende i form av ubehagelige og groteske bilder. Kombinasjonen av seksualitet og det groteske er en gjenganger, men romanens voldsscener opptrer også i kombinasjon med groteske bilder av smuss og ekle krypdyr. Som når Lise får brutal bank av kjæresten Henning og blir liggende ydmyka på stuegolvet:

Noe rørte på seg. Rett ved kneet mitt, der hvor det langhårede, beige teppet ble presset litt ned. En liten svart krabat kom kravlende opp fra teppedypet. Den var hårete og ikke helt svart, så jeg ved nærmere ettersyn, den hadde en lysere stripe over ryggen. Den var like lang som lillefingerne min omtrent.

Det begynte å klø i nakken. Og på knærne og hendene som var gravd ned mot bunnen av teppet. Så var den borte (49).

Effekten er en direkte affektiv påvirkning av leseren. Lises kløe er et konstant forankringspunkt gjennom hele romanen, og den forplanter seg til leseren ved en påtrengende insistering på det kroppslige ubehaget hun gjennomlever. Fornemmelsen av Lises fysiske smerte forsterkes gjennom bildene av de ekle innsiktene, og lesinga byr på et konkret, fysisk ubehag. Kroppslig forfall har for så vidt blitt behørig behandla av flere norske forfattere, og affektive skildringer av kroppsutsondringer og kroppslig oppløsning har opptatt samtidskunstnere ei stund. Kanskje er det en reaksjon på estetiseringa og de sjukelige kultiverings- og disiplineringskrava kulturen vår stiller til det kroppslige. Som tematisering av kroppens skyggeside, byr Kryp på noen av de mest direkte og affektive beskrivelsene jeg har lest. Skabb er en veldig tydelig og ubehagelig manifestasjon av et fysisk forfall, og beskrivelsene går under huden på leseren:

(...) jeg tror nok kanskje det er skabb, små kryp som legger seg under huden og får det til å klø noe for jævlig (123).

Tanken på å ha små snylteskabb under huden gjør meg svett og klam og det klør, ikke bare på leggen, men på låret og magen og armene, og andre steder (164).

I tillegg kommer andre kroppsfunksjoner, kroppslige hulrom og avfallsprodukter, urin, ekskrementer, oppkast og blod. Språket reflekterer dette skitne og nedrige i egenskap av å være kontant og direkte. Bruken av presens skaper et språklig driv, en kortpusta rytme og en fornemmelse av sanntid som intensiverer framstillinga og leserens innlevelse og identifikasjon med Lise. I tillegg er ordvalget gjennomført. Ord som ”skitten”, ”klamt”, og ”fuktig” går igjen, og det meste av koloritt er holdt i beige eller brunt:

Gutterommet var klamt, det samme var sengetøyet, som matcha gardinene og de broderte pynteputene (26).

Det var klamt og varmt og mørkt (101).

Romanens tematikk, form og språk gjenspeiles også i de fysiske romma i romanen. Kroppen er et grotesk rom for erfaring og erindring, men romanens fysiske univers er like dunkelt. Lises foretrukne fysiske habitat i nåtidsperspektivet begrenser seg til mørke og fuktige rom, hun har en særlig forkjærlighet for badet, der hun krøker seg sammen mellom vasken og vaskemaskinen og bebreider Anders, som sover tungt og bekymringsløst i senga. Langs erindringsplanet er det hovedsakelig mørke og lumre utesteder, trange leiligheter og soverom som er handlingas arenaer. Det frister å kalle det en form for vaginalestetikk, sjøl om akkurat det begrepet sannsynligvis kan virke fordummende. Fenomenologisk er det uansett en åpenbar sammenheng mellom det vaginale og det groteske. Ordet grotesk er beslekta med grotte, som igjen har en sammenheng med kroppslige og kanskje særlig kvinnelige hulrom, som igjen må sees i sammenheng med seksualitet, med avføring, blod og oppkast. Det er denne sammenhengen som har opptatt Mary Russo, som i boka *The female grotesque* undersøker forbindelsen mellom det groteske og det kvinnelige. Det groteske, heter det, er:

Low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral. As a bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous anatomical female body (Russo 95, s. 1)

Det er i påfallende stor grad også kroppen som karakteriserer romanens mennesker, særlig mennene. Dette temaet akter jeg å behandle grundig i et seinere kapittel, i denne omgangen bringer det oss til romanens synsvinkel. Mens den ikke-lineære handlinga og tempusvekslinga tilfører romanen en viss polyfoni, kan knapt det samme sies om synsvinkelen. Lise er

romanens eneste forkaliseringsinstans, og som fortellerstemme fungerer hun også ganske autoritært. Det er ene og alene Lises tekst vi møter. Fortellerstemmen er styrende og fortolkende, alt vi opplever blir filtrert gjennom hennes verdivurderinger, sympatier og antipatier. Framstillinga har i høyeste grad form av telling snarere enn showing, særlig i de kontante miljøbeskrivelsene:

Det var en tåpelig fest med tåpelige mennesker som diskuterte tåpelige ting (48).

Brorparten av teksten består av lignende observasjoner i en kjapp og muntlig stil. Det er lite dialog, men der den forekommer har den ikke akkurat form av elevert, stilisert samtale. Som for eksempel når Lise gransker underlivet for flatlus på toalettet, og mora mistenker henne for å ha pådratt seg spiseforstyrrelser: "Nei, jeg spyr ikke, jeg driter " (11).

I et intervju med Agnes Moxnes fra *Kulturbeitet* i NRK P2 gir Nestor til kjenne en ganske enkel poetikk:

"Humor får klarere frem det triste, det mørke, det fæle og det ekle. Dessuten ville jeg at leseren skulle skifte humør mens de leser."¹⁵

Konfliktfylte følelser og affektive humørskifter er tydeligvis Nestors siktemål. Blandinga av kontradiktoriske sjangrer – farse og tragedie, føleri og hardkokt skittenrealisme – er forfatterens metode. Romanen rommer faktisk en påtakelig polyfoni i kraft av å inneha ulike diskursformer og stilnivå. For det første er den tilsynelatende realistisk og triviell, full som den er av hverdagslige samlivsscener, av spising, dating og småkrangling om bagateller. Det meste er holdt i en likeglad, lakonisk og usentimental tone, all følelsesmessig staffasje er skrella bort. Etter et lidenskapelig møte med Henning på danskeferja, forteller for eksempel Lise at:

Jeg dro hjem til meg mens han dro hjem til seg og kastet ut den seks uker gravide kjæresten sin (42).

Romanens humor baserer seg på en kombinasjon av denne lakoniske tonen med relativt alvorlig tematisk materie:

15 "Minner som kryper" <http://www.nrk.no/litteratur/1326194.html>

DEN ALLER FØRSTE KJÆRESTEN MIN hadde flatlus. Han fikk ikke flatlus før vi hadde vært sammen i et år, det var vel det som var problemet (8).

Ofte blandes det groteske, det alvorlige, tragiske og ellevilt morsomme for å skape spenstige kontraster. Flatlusa blir ofte framstilt gjennom besjelingsstrategier, og Lises forsøk på bekjempelse blir konsekvent holdt i en slags uforsonlig, maskulint assosiert krigsretorikk:

Den så ut som en svart minikrabbe. Jeg prøvde å dytte til den uten at noe skjedde. Jeg vet ikke helt hva jeg ventet, at den skulle sprette opp og snakke til meg? Be på sine knær om at jeg skulle spare ham og hans firehundre fremtidige barn? Ikke tale om, jeg erklærte krig der og da og det begynte å klø. (...) Jeg satte meg godt til rette på de rene, hvite flisene, sprikte og skilte kjønnsårene fra hverandre. Så gikk jeg til angrep, kald og rolig og klar i tankene, nå hadde de møtt sin overkvinne, det skulle de bare vite. Jeg plukket dem av og knuste dem mellom tommelen og pekefingeren (10).

Avsnittet viser essensen av tonen i *Kryp*. Noe så kroppslig nedrig og vemmelig som flatlus blir behandla med en humoristisk distanse, inngående beskrivelser av kvinnekroppen blandes med maskulint koda voldsspråk, og kontrastvirkninga er slående effektiv. Det dreier seg om et spill mellom innlevelse og distanse, mellom påkallelse av leserens empati og reserverte distanse. På flere vis utfordrer også romanen stereotypiske oppfatninger om særegne uttrykksformers korrespondanse med kjønnsvariabelen. Den fører nemlig et bevisst spill med kjønna forventninger, koder og sjangerkonvensjoner.

Kjønna diskurser

Tegnsetting, syntaks og ortografi er holdt innafor nokså streite rammer, så Nestors form og språk svarer knapt til Helene Cixous og andre feministiske teoretikers definisjoner av *kvinneskraft*. Hva nå disse definisjonene egentlig måtte innebære. Jeg tror det handler om en særegen form for språklig materialitet, som gjennom en løselig, anarkistisk organisering, suggestiv rytmikk og spesielle klanglige egenskaper skal virke som en subversiv kvinnelig kraft mot mannens logiske, fallogosentriske språkssystem. Okkult tungetale? Hemmelige, konspiratoriske besvergelses? I vår sammenheng er det relevant at de fleste framstillinger av fenomenet betoner kvinneskriftens forbindelse til kvinnelige begjærstrukturer og den

kvinnelige kroppen ¹⁶. Ifølge Unni Langås handler nettopp Cixous' *écriture féminine* om å "forbinde skriften med den kvinnelige kroppen, dens seksualitet, dens materialitet og dens fertilitet" (Langås 01, s.97). Jeg tror Ellen Mortensen gjør lurt i å anlegge en ironisk distanse til kvinneskrift-teoretiseringa:

Dersom det feminine begjæret blir vekket til livet, vil de feminine saftene taust og usynlig sive ut og smyge seg mellom de falliske kategoriene. Slik evner de å slå sprekker i de forsteinede, estetiske formene (Mortensen, 01, s. 232).

Om ikke Nestors form og språk direkte svarer til de ulne definisjonene av kvinneskrift, så er debutromanen hennes likefullt ført i pennen i et burlesk og direkte *kroppss-pråk*. Hvis det er sant at den fallogossentriske kulturen har usynliggjort kvinnekroppen, kan det godt tenkes at de mange direkte og affektive beskrivelsene av Lises kropp kan virke subversive. Som en parentes: Feminister har lenge etterlyst romaner skrevet i menstruasjonsblod (i motsetning til brorparten, som er skrevet med sæd). Akkurat det forblir (forhåpentligvis) en utopi, men fenomenet behandles i hvert fall antydningvis tematisk i romanen:

JEG PUSSE TANNENE med den røde tannbørsten til Anders. Han fikser ikke at jeg bruker tannbørsten hans. Slikke meg kan han gjøre, med eller uten mens, men han blir kvalm av tanken på at jeg skal bruke tannbørsten hans (87).

De feminine saftene smyger seg formelig mellom de falliske kategoriene, for å si det med Mortensen. Lite orkideer, men rikelig med gjødsel. Befriende svinsk og usedelig, men, dessverre, ofte på mannens bekostning.

Noe helt annet enn kvinnelig kropp, begjær og feminine utsondringer omsatt i språk er, som jeg var inne på, en type maskulint assosiert krigsretorikk som brutalt meisles ut i flere passasjer, tydeligst i Lises strid med insektene og krypdyra:

Det tok enda to uker med systematisk utrydning før jeg var i nærheten av en seier. Det var jeg selvfølgelig ikke før jeg dumpa smittekilden, det store hårete moderskipet (12).

¹⁶ Ifølge Jaques Lacan har barnets språklæring form av innvielse i farens logiske, fallogosentriske lov og en tilsvarende atskilling fra morskroppen. Julia Kristevas tenking om det semiotiske språket må betraktes som et opprør mot denne loven og et forsøk på å skape en språklig forbindelse til morens kropp.

Det blir tydelig at romanen opererer i et landskap der en mer eller mindre frivillig parodisk praksis med mer eller mindre kjønna uttrykksmåter, sjangrer og klisjeer er en viktig del av den estetiske agendaen. Den aggressive voldsretorikken er en diskurs, i den andre enden av kjønnskodespekteret finnes spor av noe som sannsynligvis er en bevisst, ironisk polemikk mot stilen i romantiske ukebladnoveller:

Han reiste seg og ga stolen sin til meg, og satte seg ved siden av, på kanten av sofaen, og vi så bare på hverandre (101).

Andre steder blandes denne ukebladromantikken med det nedrige og skitne som er romanens estetiske sentrum. Effekten er spenstige og nye kontrastvirkninger:

Han var som en ivrig guttunge. Han var helt fantastisk. Han lyttet til det jeg hadde å si, og han fortalte meg ting om seg og sitt. Jeg følte meg som en liten prinsesse, og jeg kan ikke si at jeg har følt meg som det noen gang. (...) En liten prinsesse med svett hår og møkkete klær og en promille på 2,3 (67).

I andre deler er framstillingene litt hjelpeløse, Bridget Jones-aktige, ironisk eller ikke, som når Lise mot sin vilje blir halt inn i en altfor snobbete klesforretning for å bli påspandert en kjole av en av beilerne:

Jeg vet ikke om kjerringene kjente meg igjen, eller om jeg bare så feil ut, jeg kjente i hvert fall blick i ryggen, opp og ned og opp igjen (103).

Samtidig overskrides grensene for det strengt realistiske gjennom ganske drøye, groteske eksesser. Nye insekter dukker opp etter at Lise har hatt brutale møter med menn. Disse krypa antar etter hvert eiendommelige former:

Jeg fisket den opp med en neglefil. Den var liten og lignet en fisk med bittesmå bein. Jeg grøssa og løftet på skittentøyskurven og ryddet bort alle småtingene som lå på gulvet. Jeg kikket bak do. Men det var ikke antydning til flere fisk (73).

Møtene med sølvfiska og andre surrealistiske elementer av insektsfaunaen minner om en absurd drømmelogikkens estetikk, og kan forklares med Lises mentale og fysiske forfatning etter flere søvnløse netter eller brutale møter med psykopatiske menn. Insektsmetaforenes og

de groteske bildenes litterære og ideologiske funksjon er ikke nødvendigvis helt åpenbar. Ligger det en ideologisk norm skjult i det groteske? Er miljøbeskrivelsene og den trendy ironien symptomer på en zeitgeist med en ny kjønnsideologi? Et forsøk på en sjangeravgrensning kan forhåpentligvis bringe klarhet.

Sjanger I: Menippeisk (kjønns)satire

Forvridde, materielle skildringer av kroppen, subjektiv, ensidig fortellerholdning, eksesser og hyperboler, tragiske tildragelser i uskjønn forening med komiske innslag. Nestors kjønnskraft kan vanskelig forveksles med skjønnskraft, og en konklusjon på gjennomgangen av formtrekka over må bli at romanen har mye til felles med den groteske realisme. Begrepet blei lansert av Mikhael Bakhtin i dennes studier av den franske karnevalistiske renessansesatirikerer François Rabelais. I essaysamlinga *Loven vest for Pecos* (opprinnelig 81) gransker Kjartan Fløgstad denne estetikken, med særlig interesse for den menippeiske satiren, som er en av flere grotesk-realistiske undersjangerer. Det som ifølge Fløgstad primært særkjenner den menippeiske satiren, er nemlig en blanding av det høye og det lave, det sublime og det vulgære, det hellige og profane, det banale og det skarpsindige (Fløgstad: 00, s 14 ff). Bakhtin opererer sjøl med en fjorten punkters sjekklister over særdrag ved sjangeren. Vi kan koste på oss en skjematisk gjennomgang av noen av punktene:

1. Vi har vel etablert at det *komiske* er høyst tilstedeværende i romanen. Enkelte sekvenser har sågar preg av rein lavkomikk. En lang passasje handler for eksempel om at Lise pådrar seg forstoppelse fordi hun, kanskje litt paradoksalt, har sperrert mot ”å gjøre det alle må gjøre med jevne mellomrom, mens andre hører på” (43). Følgelig må hun legge ut på en odysse over to sider for å tre av i ei bøtte i en kjellerbod. Tilsvarende blir forholdskonstellasjonene etter hvert ganske intrikate, og lavkomisk blir det også når Lise pådrar seg klamydia fra Studenten, mens hun har et mer eller mindre forpliktende forhold til den gifte Fredrik, og derfor må lure antibiotikakuren inn i den samme Fredrik for at han ikke skal avsløre henne og for ikke å trekke smitten hjem til kona.

2. Den menippeiske satiren er ”urein, og gir total fridom for alle slags påfunn”, og 3. den er ”fantastisk”. Vi har sett at Nestor blander det tragiske og komiske på en sømløs måte. Innslaga med de fiskeaktige insekta er også fantastiske, altså ikke reint realistiske. Andre kryp

opptrer på de underligste steder og til de underligste tider, og alltid i forbindelse med noe kroppslig, som når Lise har pynta seg for å gå ut:

Genseren var litt krøllete, men det gjorde ikke så mye, det så ut som den skulle være sånn, fremhevet puppene, og der, midt mellom puppene mine, satt det en edderkopp med ekstremt lange, tynne og mange ben (119).

Dertil kommer at romanen inneholder ei ”organisk samankopling av fri fantasi, symbolisme og komedie med rå naturalisme”, som er det fjerde punktet. Dette handler om overskridelse av grenser, slik som grensa mellom menneske og dyr, ytre og indre. Bakhtin kalte denne estetiske strategien visualisering av det abstrakte, og det innebærer ofte en konkretisering av metaforer. Et eget kapittel i denne avhandlinga skal handle om dette metaforiske nivået i teksten, det kan leses på litt ulike vis. Dessuten vil analysen vise at romanen i høyeste grad oppfyller Bakhtins punkt 5, som handler om at ”naturalisme” blir kombinert med ”ekstrem interesse for ideologiske forhold”.

8: Om ikke eksplisitt tematisert, så handler *Kryp* likevel om: ”uvanlige moralske og psykiske tilstandar, det vil seie galskap av alle slag, draumar fantasiar og sjølmord”. Det er helt opplagt at Lise bikker over i det hysteriske i enkelte deler av romanen. Dette er ikke bare tydelig i hallusinasjonene hennes, men også i konkrete handlinger, som når hun setter seg fore å vaske hele badet med små ørerensere. Reine drømmer opptrer tre ganger i romanen, og står i klar sammenheng med det groteske og grotesk seksualitet. I den første drømmesekvensen blir Sondres kjønnsorgan omskapt til ei tue av insekter, i den andre drømmer Lise at hun mister tennene, i den tredje er det Anders som drømmer at Lise stikker ham i hjel med en kniv (se under). Det er heller ikke helt urimelig å se disse drømmene som et ”element av sosial utopi”, slik det heter seg at drømmenes funksjon er i den menippeiske satiren.

Gjennomgangen kunne vært gjort lengre. Romanen spiller for eksempel, som vist, på skarpe kontraster, og seinere vil jeg granske om den er ”full av open og skjult polemikk mot dei ulike filosofiske, religiøse, politiske og vitskaplege tendensane i tida”, som er punkt 10 og 14. Satiren har et klart definert mål, en person, en gruppe, en idé, sosial praksis. Dette målet blir så utsatt for ubarmhjertig latterliggjøring gjennom virkemidler som ironi og sarkasme. Men den groteske realismen kjennetegnes altså av stilblandinger. Blandinga av det hellige og profane er en slik grotesk sammenstilling som dukker opp i *Kryp*. Tydeligst er det i et avsnitt

som handler om den skinnhellige tv-personligheten Einar, som av religiøse årsaker svarer med frigiditet på Lises seksuelle tilnærmelser. Dagen etter det første stevnemøtet deres tar Einar Lise med i kirka, der Einar sitter med en salig mine gjennom hele gudstjenesten.

En time etter satt jeg i en kirke og hørte på en vanlig preken. Jeg hadde fremdeles ikke undertøy og var ekstremt fyllesjuk. (...)

Vi dro tilbake til senga. Jeg sugde ham, det funker hver gang. Det gikk for ham, endelig, han stønnet og bar seg og lå stille i armene mine en time etterpå. Jeg innbiller meg at han grein, men jeg så ingen tårer (100).

I sin lesing av Agnar Mykles *Lasso rundt fru Luna*, legger Jahn Thon mest vekt på at den grotesk-realistiske estetikken er en realisme med ”overdrevne og forvridde skildringer av kroppen” og en ”sterkt subjektiv og befriende ensidig” fortellerholdning (Thon 97, s. 17). Begge disse karakteristikaene passer til *Kryp*. Særlig er altså kroppen framstilt gjennom hyperboler og eksesser. Som hos Rabelais’ kjemper, er det mye fokus på kroppsfunksjoner. Oppkast, ekskrementer, blod og urin er gjennomgangsmotiver.

Jeg spydde opp alt som fantes i kroppen og måtte sette meg på gulvet i stua og fylle på med whiskey, rett fra flaska (142).

Jeg pirker av de litt seige, kanskje blodige, jeg ser jo ikke, hudflakene under neglene og knipser dem ut i lufta (94).

Denne gjennomgangen er verdiløs dersom den ikke tar høyde for de ideologiske aspekta ved Bakhtins tenking omkring den groteske realismen. Spørsmål om polyfoni er kanskje særlig relevante i møte med tekster som målbærer en eller annen form for politisk eller ideologisk dagsorden. Bakhtins dialogismebegrep handler om tilstedeværelsen av en eller flere stemmer i en verbal ytring (Vice 97, s. 45).¹⁷ Der den enstemmige teksten forsøker å forklare leseren hvordan verden henger sammen, vil det polyfone verket snarere gå i dialog med leseren og la henne trekke sine egne konklusjoner om fenomenas beskaffenhet. Tradisjonelt har sterkt agiterende tekster, som politiske pamfletter og ideologiske manifeste, vært prega av

¹⁷ Bakhtins dialogisme kan betraktes i sammenheng med postsrukturalismens benekting av tegnas direkte betegnelsesforhold, mangfoldige meninger vil alltid være til stede. Men der Derrida og Barthes ser språket som et lukka system, mente Bakhtin at språket alltid vil være knytta til ideologier, at alle ytringer bærer verdiladning, men også at teksters tolkningspotensial og meningsmangfold varierer langs en skala fra dialogisk til monologisk, polyfon til monofon (jf, Vice 97).

monofone framstillingsformer, akkurat som skjønnlitterære tekster med utislørte politiske siktemål har vært det. I slike tekster er det lett å identifisere en helhetlig, koherent politisk norm, mens den polyfone teksten vil unndra seg en slik ideologisk reduksjon. Er det mulig å identifisere en slik norm i *kryp*?

I den groteskestetiske lesinga av *Lasso rundt fru Luna*, argumenterer Jahn Thon for at alle de groteske elementene ved romanen vitner om en litterær metode der leseren ikke kan ta et ord for et ord. Og det er det som har vært hensikten med denne gjennomgangen; i hvor stor grad bør *Kryp* tolkes bokstavelig? Hvis mennene i romanen skildres ensidig negativt stereotyp, er det da bare utslag av en litterær estetikk som bevisst spiller på overdrivelser og det groteske, eller må vi ta kjønnsimplikasjonene på alvor og ta et ord for et ord? I de mest karnevalistiske episodene tenderer romanen i retning av *camp*, altså som bevisst spill med smakløse effekter. Spørsmålet er om romanens ideologiske og politiske norm er like *camp*, om den har en tilsvarende ironisk distanse. Jeg tror ikke det, men spørsmålet fordrer en grundig gransking av romanens mannsbilder og kjønnsideologi.

Forsøkene på en sjangermessig avgrensing ovenfor er heller ikke i nærheten av å yte romanen full rettferdighet. Snarere enn å kalle romanen grotesk-realistisk, vil jeg argumentere for at den innehar grotesk-realistiske trekk. Sjangerbestemmelser blir vel aldri helt presise, det kunne kanskje være like riktig å la romanen sortere som burlesk eller skittenrealisme. Ikke minst lener romanen seg både stilistisk og tematisk til en relativt ny sjanger; *city girl* eller *chick lit*.

Sjanger II: Chick lit

Den nye kvinnelitteraturen

Jeg hater dater. Særlig i begynnelsen, mens jeg ennå er edru og sjenert (75).

Romanen *Kryp* går i hettegenser og converse-sko. Den har en 45 vekttall i kommunikasjon, bor på Tøyen og hører på Missy Elliot. Ord som "enslig" og "stevnemøte" eksisterer ikke i vokabularet dens, isteden snakker den ganske høyt på kafeteriaer om dating, singelliv og menn som ikke er i kontakt med følelseslivet sitt. Den er veldig i takt med tidsånden rundt århundreskiftet, og i aktiv dialog med en bestemt del av massekulturen som kanskje kan oppleves som litt passé i 2006, men som fremdeles lever og er produktiv. Et forsøk på å forstå

romanens estetikk og normsystem avhenger av et blikk på de medie- og populærkulturelle betingelsene som den dels forholder seg i tråd med, og dels polemiserer mot. Den kan vanskelig leses uten i lys av denne kulturen, ikke bare som uttrykk for en bestemt estetikk, men like mye fordi den impliserer en særegen kjønnsideologi som på samme tid oppfattes både som djupt reaksjonær og som feminisismens seineste, oppdaterte skjønnlitterære tapping.

Spissformulert zeitgeist: Menn taper på kjønnsmarkedet, på arbeidsmarkedet og i mediebildet. Vi oversvømmes av kvinne- og jentekultur. Noe av det viktigste som skjedde i mediekulturen på midten av nittitallet, må være at uttrykk primært retta mot kvinner som målgruppe etter hvert utgjorde en stadig større del av populærmusikk, fjernsynsunderholdning og litteratur. Kulturindustrien begynte for alvor å ta konsekvensene av at kvinner ser mest på fjernsyn, leser flest bøker, handler mest konsumartikler. Derneft begynte underholdningsindustrien å speile virkelighetens samlivspluralitet, nye kjønns- og seksualitetspraksiser utfordra den tradisjonelle kjernefamilien. I filmer, bøker og tv-serier måtte tradisjonelle heteronormative kjernefamilier vike plassen for stadig flere enslige kvinner og menn i hovedrollene. Først og fremst enslige kvinner, fjernsynsseriene *Ally McBeal* og *Sex and the City* er sannsynligvis de mest symptomatiske uttrykka for denne tidsånden. I *Feministhåndboka* skriver Nestor at disse seriene føyer seg inn i "en flom av romaner/filmer/tv-serier med subjektive fortellere som teller kalorier, strever med menn og det meste annet, eller dropper designernavn" (44).

Denne nye kvinnekulturen fikk sitt litterære uttrykk i en helt ny sjanger bestående av bøker skrevet av kvinner, for kvinner og om kvinner. Den vanligste benevnelsen er "chick lit", men man støter også på "cicktion", "city girl", "shopping and fucking" og "urban husmorporno". Formen har vært en enorm global suksess, noe sånt som 5000 titler skal visst eksistere på verdensbasis.¹⁸

Kanskje er det nettopp derfor at akademia nærer en viss berøringsangst med denne litteraturen, det finnes veldig få seriøse analysearbeider. Mange har avskrevet disse bøkene som mindre lødige, som lettbeinte page turners og som utslag av en kortliva popkultur-trend (jf. Ferris og Young 06). Det kan saktens også være grunn til å anklage chick lit-bøkene for å være fryktelig formelbaserte, de tematiske sjangerkonvensjonene virker ganske stramme: Enslige jenter i storbymiljø som strir med cellulitt-angst, ufølsomme menn i overordna

¹⁸ <http://chicklitbooks.com/whatis.php>

stillinger, hårfjerningskremer, badevekter og kalorier. Litt klønete kvinner som nærer like stor sult både på glamour og uavhengighet, den ene store kjærligheten og det urbane singellivets seksuelle frihet. Like sjablongaktige er beskrivelsene av chick lit, det er visst vanskelig å fri seg fra etablerte klisjeer når man skal omtale sjangeren, ord som ”seriemonogami” og ”tjueogendelt” er gjengangere. En litt mer edruelig leksikondefinisjon:

” (...) hip, stylish female protagonists, usually in their twenties and thirties, in urban settings, and follows their love lives and struggles in business (often in the publishing, advertising, public relations or fashion industry. The books usually feature an airy, irreverent tone and frank sexual themes”. (http://en.wikipedia.org/wiki/Chic_lit)

Det viktigste sjangerkonstituerende trekket er stilistisk like mye som det er tematisk. Tonen skal være ”feel good”, humoristisk, personlig og sjølutleverende. En erklært tilhenger av sjangeren på Internett uttrykker det som at:

It’s like having a best friend telling you about her life. Or watching various characters go through things that you have gone through yourself, or witnessed others go through (<http://chicklitbooks.com/whatis.php>).

Det er ikke slik at alle bøker som handler om enslige kvinner i 30-åra i urbant miljø nødvendigvis er chick lit-romaner. Begge definisjonene over styrker likevel mistanken om at *Kryp* sjangermessig plasserer seg innfor rammene av chick lit. Romanens tematisering av frilynte seksuelle forbindelser, singelliv og dating gjør det vanskelig å overse sammenhengen. Jeg har en fornemmelse av at *Kryp* utmerket lar seg lese helt overflatisk, som fortrolige betroelser om en ung, moderne kvinnes seksuelle eskapader i seriemonogamiets tidsalder:

Jeg så på ham og fikk en sånn følelse man får når man får etter å ha dratt med noen hjem bare for å gjøre det, og jeg ville gitt mye for å kunne trylle ham vekk. (130)

Vi hadde den dårligste sexen jeg har hatt noen gang. Og han dro hjem ganske raskt etter det. (68)

I 2001 var dette likevel såpass nytt at det knapt eksisterte noen innarbeida betegnelse på denne litterære formen. Det er nok derfor ingen av anmelderne nevner chick lit-terminen i dagspressens resepsjon av *Kryp*, på tross av at flere påviser forbindelsene. Øystein Rottem

mener at *Kryp* hører hjemme blant disse bøkene om ”omflakkende kvinnelig singelliv, skrevet av (relativt) unge kvinner i et frimodig og åpenhjertig språk” (Rottem 05).

Jeg er ikke helt enig med Tinic Talen når hun skriver at: ”Kryp kretser rundt temaet single kvinner på ”tjueogendelt”, men har ikke Bridget Jones’ humor” (Talen 01). Humoren er absolutt tilstedeværende i *Kryp*, men som det meste annet er den skrudd noen hakk kvassere enn den i Helen Fieldings *Bridget Jones’ dagbok*. Uansett er likhetene såpass slående at en sammenlikning gjør det klart at nettopp *Bridget Jones’ dagbok*, sjangerens mor, nokså sikkert har tjent som et av flere forelegg for Nestors romanprosjekt. Det er heller ikke sikkert at Fieldings bok er så kjønnspolitisk ubetydelig, apolitisk, reaksjonær eller anti-feministisk som mange vil ha det til.¹⁹

En norsk, burlesk Bridget Jones?

Historien er kanskje kjent for de fleste: *Bridget Jones’ dagbok* blei første gang utgitt i romanform i 1996. Bridget befinner seg aldersmessig tidlig i trettiåra, jobber i forlagsbransjen, drikker seg full i helgene, kjederøyker, dyrker vekselvis stormfulle kjæresteforhold til kollegaer og singellivets frihet, shopper, teller kalorier og fører sirlig logg over vektutvikling, sigarett- og alkoholinntak. Slik er Fieldings roman i større grad enn *Kryp* konsentrert rundt reine kvinnespesifikke fenomener. Stereotype kvinnelige attributter reflekteres også i romanens stil og språk. Det er en evig strøm av nevrotisk sjølransakelse, konstant fortolkning av alle utsagn og situasjoner, kverning om eteriske oljer, aromaterapeutiske bad, kamillete, skravlete jentekvelder med vin, ensom kvalitetstid med hudpleie og romantiske fjernsynsserier osv.

Mye tyder på at Nestor sjøl nærer et slags tvisyn til romanen. I kapittelet om feministisk litterær dannelse nevnes *Bridget Jones’ dagbok* som anbefalt lektyre, sammen med Cora Sandel, Simone de Beauvoir og Gerd Brantenberg, men Nestor omtaler romanen med reservasjon:

Boka som er elsket og hatet av feminister. Det kan like godt argumenteres for at den er feministisk som antifeministisk (Nestor 05, s. 43).

¹⁹ Doris Lessing om chick lit: “It would be better, perhaps, if (female novelists) wrote books about their lives as they really saw them, and not these helpless girls, drunken, worrying about their weight.” (Ferris & Young 06)

Lises nokså uavklarte prosjekter i *Kryp* er noen ganske andre enn de som handler om å opprette den viktige balansen mellom velbrukt secondhand og ny prêt-à-porter i garderoben. Nestors roman kan heller ikke anklages for å være et tendensiøst forsøk på å cashe inn på chick lit- boomen, til det avviker den for mye fra normen. *Bridget Jones' dagbok* er for eksempel spekka med ulike lister og skjematiske fortegnelser over alt fra nyttårsforsetter til matvarers kaloriergehalt. Slike lister, som kanskje kan betraktes som en illusorisk skanse, et forsøk på å etablere orden i tilværelsens kaos, finnes ikke i *Kryp*.²⁰ Til forskjell fra *Kryp* er også forløpet i *Bridget Jones' dagbok* helt lineært og strukturert etter en inkonsistent og irriterende ulogisk dagboksform. Tonen og språket er likevel ganske lik. I begge tilfeller dreier det seg om en ironisk blanding av omstendelig kansellispråk og en barnlig naivisme, der tyngdepunktet dreier i retning av det siste i *Kryp*:

Jeg sto midt på stuegulvet med raggsokker, fett hår, antirynkekrem og en røyk i munnviken, det var utrolig fascinerende å se hvor lang aska kunne bli før den datt ned på parketten, mer enn halve røyken kanskje, det var vanskelig å si, for jeg fikk så mye røyk i det ene øyet da jeg så ned mot gulvet (Nestor 01, s. 91).

Kroppen er en viktig del av begge romanenes handlingsunivers. Når kroppen tematiseres av Helen Fielding, er det riktignok ikke som den klamme, groteske sumpen som gjennomsyrrer Nestors roman. Den mangler de veldige, groteske eksessene som preger *Kryp*, og kjønnsjukdommer befinner seg for eksempel langt unna *Bridget Jones'* tematiske landskap. Ikke desto mindre er det mange tilknytningspunkter i måten kroppen, kroppslige behov og kroppslig disiplinering behandles på i de to romanene. Både Bridget og Lise svever nemlig i den gamle villfarelsen at dersom de kontrollerer kroppene, så kontrollerer de også liva sine. For begge handler det om å forsøke å kontrollere forfallet, sjøl om det samtidig virker som om de gjør sitt ytterste for å framskynde det.

”Shopping, flørting, sex, vin & røyk” er favorittingrediensene i Bridgets tilværelse (127), dertil kommer slanking og ulike former for hudpleie. Kjederøykinga er en uvane hun deler med Lise i *Kryp*. ”Jeg bruker ganske nøyaktig to og et halvt minutt på å røyke ferdig en røyk”, sier Lise (130), mens Bridget forteller at hun stadig får lyst på en ny sigarett mens hun er midt i en røyk (45). Og røyking er ikke den eneste formen for kroppslige disiplinerings- eller forfallsmanøvrer Bridget utsetter seg for. I tillegg kommer et heftig alkoholkonsum,

²⁰ Derimot utgjør slike lister en viktig del den tekstcollagen som er *Feministhåndboka*.

forræderisk bakfyll og en helsefarlig form for jojo-slanking, det siste som utslag av en skjønnhetstyranniets svøpe som også Lise må lide under. Stadig reflekteres det over overvekt og utfordrende klær som ikke passer i *Kryp*. Slik får Lise, som Bridget, føle skjønnhetsidealene på kroppen, for eksempel når hun forsøker å tekkes den gifte elskereren, Fredrik, som seinere også skal bli arbeidsgiveren hennes:

Hofteholderen skar seg inn i sideflesket og lagde bulker i formene mine. Jeg burde absolutt bare stå eller ligge i den nye habitten (69).

Jeg hadde litt for trang kjole med litt for stor utringning, push-up-pupper og altfor mye sminke (74).

Kropp- og skjønnhetsfokuseringa kan fort true med å underminere kvinnesaken, kvinnen blir ikke verdsatt som et tenkende og sjølstendig handlende subjekt hvis hun bare presenteres som et erotisk objekt. Men fullt så enkelt er det ikke, en tvetydig holdning til kropp og mote er nemlig sjangertypisk. Heltinnene sier noe, for eksempel at de akter å fri seg fra skjønnhetsslaveriet og begynne å sjøl sette premissene for eget liv, så gjør de noe helt annet. Humoren baserer seg på slike sjølmotsigelser gjennom et konstant fravær av samsvar mellom det heltinnene sier og hva de faktisk gjør. Effekten skaper en oppriktig utlevering av skavanker og flaue eller intime tildragelser, ”som å ha en bestevenn som forteller deg om livet sitt”. Strategien sikter mot innlevelse, gjenkjennelse og sympati, og det er tydelig at den finner resonans hos unge kvinnelige lesere. Når det gjelder *Kryp*, har den intimt sjølutleverende tonen nokså sikkert sammenheng med Nestors litterære metode. ”Det finnes mange gode vennehistorier,” svarer hun på spørsmål om hvorfra hun henta inspirasjon til *Kryp*.²¹

For Nestor er det biografiske momentet også tilstedeværende i utleveringa av et bestemt miljø og en bestemt yrkessektor. Typisk for chick lit-sjangeren er det at heltinnene arbeider i den kreative, dynamiske og intellektuelle delen av næringslivet. I løpet av romanens forløp skifter Bridget beite fra forlagsbransje til fjernsynsunderholdning. Den uutdanna Lise blir headhunta til å jobbe i reklamebransjen, ”i et av de hippeste byråene” (84). Dette er et miljø Nestor burde kjenne ganske godt. Hun har sjøl studert reklame og jobba som grafisk designer i et

²¹ “Minner som kryper” <http://www.nrk.no/litteratur/1326194.html>

dameblad.²² Line, Lises venn og litterære skygge, uttrykker en ambivalens overfor reklamebransjen, som er ganske typisk for sjangeren:

Line gikk på tekstforfatterlinja på Westerdals reklameskole. Hvorfor vet jeg ikke, for hun gjorde alltid et stort nummer av at hun hatet alt og alle som hadde noe med reklame og reklamebransjen å gjøre (66).

Dels uttrykker jentene tilfredsstillelse med å ha inntatt en tradisjonelt mannlig sektor av arbeidslivet, på den annen side er de pinlig innforstått med at de er redskaper i en kynisk og overflattisk konsumkultur, akkurat som Bridget også har et ambivalent forhold til slanking og shopping: ”Jeg er besatt av shopping på en overfladisk og materialistisk måte” (131).

Ambivalensen retter seg også mot mennene i denne bransjen. De har ofte ledende stillinger og framstår som intellektuelle autoritetsfigurer eller guruer. Både Bridget og Lise vet at de helst bør være sjølstendige og styre unna disse seriemonogamiets patriarker, men det er tydeligvis ikke så lett. Slik er det at Lise innleder intime forhold til Einar og Sondre, som begge jobber med fjernsynsunderholdning, og ikke minst, slik er det med reklameguruen Fredrik:

FREDRIK VAR GAMMEL NOK til å være faren min. Han var sjarmerende, suksessfull, forholdsvis velstående og selvfølgelig småbarnsfar (64).

Han er den store guruen. Har vært det i mange år. (...) Han er en sånn type som alltid får det som han vil. Han får stadig vekk priser og damene henger rundt ham. Jeg hater det. Dessuten er han gift (65).

Han ender selvfølgelig opp som Lises elsker, akkurat som Bridget lar seg lure av den sleske og mannssjøvinistiske forlagssjefen Daniel, på tross av at hun har som erklært målsetting at hun skal ”huske at jeg er helstøpt kvinne som ikke trenger noen mann” (52), og at et av nyttårsforsettene hennes handler om å holde avstand til:

(...) alkoholikere, arbeidsnarkomane, forpliktelsesvegrere, menn som er gift eller har kjæreste, kvinnehatere, psykopater, mannsjøvinister, følelsesmessige evnukker, snyltere, seksuelle avvikere” (10).

²² “Minner som kryper” <http://www.nrk.no/litteratur/1326194.html>

Her utviser riktignok begge romanheltene en viss styrke og uavhengighet. De nye kvinnene selger seg ikke så lett som tidligere romanheltinner i romantisk kvinnelektyre. Bridget skjønner at hun må forlate forlaget der Daniel er sjef, både fordi han representerer de usle, mannlige egenskapene som virker så skremmende tiltalende på henne, og fordi hun føler behov for ytterligere sjølrealisering gjennom karriere. Tilsvarende må Lise fri seg fra reklameguruen Fredriks fordervende grep:

Jeg visste bare at jeg måtte videre, finne en ny jobb som ikke hadde noe med ham å gjøre, slippe å se ham og heller bevise at jeg kunne klare meg fint på egenhånd (85).

I motsetning til Bridget Jones og hennes øvrige avløsere i sjangeren, har ikke Lise noen mannlig flamboyant skrulle-stereotyp homsevern. Men bortsett fra Bridgets homofile venn, Tom, har verken hun eller Lise noen nære mannlige venner som de ikke pleier seksuell omgang med. Bridget forleser seg på kvasivitenskapelige bøker om menns og kvinners essensielle forskjeller, som *Menn er fra Mars, kvinner er fra Venus*, og hun reflekterer stadig over kjønns gjensidige sosiale inkongruens. Når så Bridget blir sammen med en mannsperson, forvandles romantikken til en mistankens, paranoiaens og utroskapets stillingskrig. Det ligger nemlig i mennenes natur å lide av ”følelsesmessig evnukkeri” (27), å være ”kjønnsfascistiske fylliker” (136), ”seksuelt inkontinente” (220) og at de ”går rundt med forpliktelsesangst til utenpå skjorta” (196). Bridget og venninnenes mannssyn er grumsete og, lest overflatisk, uten hensyn til den smule ironiske distanse som Fieldings kvinneskikkelser utleveres med, kan det fort forveksles med romanens norm. Det hviler noe kjønnsideologisk dobbeltmoralsk over at gamle, uattraktive menn er kjønnsfascister bare fordi de betrakter kvinnenes kropp, som *disse kvinnene* har gjort seg flid med å presentere på en utfordrende måte:

Et vellystig smil bredte seg over ansiktet hans. ”Strålende!” sa han rettet til brystene mine (218).²³

... mens det er helt i orden når yngre, tiltalende menn gjør det samme:

²³ I *Kryp*: ” Han fortalte det til puppene mine og gliste.” (51)

Han sendte meg et blick som var så uanstendig at jeg følte trang til å kaste meg over ham og rope: ”Knull meg! Knull meg!” (112).

... og særlig, mens kvinnene, i særskilthet Bridgets venn og feministiske sjefsideolog, Sharon, slipper unna med grove, nedsettende karakteristikker av menns natur. Hun er eksponent for en klam forskjellsfeminisme hvori menn betraktes som en lavere livsform:

Sharon står fast ved at menn (...) er så katastrofalt underutviklet at de snart bare vil bli holdt som sexleketøy (85).

Det er underlig at ikke flere har vist interesse for chick lit-sjangerens kjønnsideologiske strukturer. Hvis *Bridget Jones' dagbok* er representativ for sjangeren, er den ikke helt entydig, sjøl om mange avskriver bøkene som navlebeskuende, romantisk og eskapistisk tidtrøyte. En definisjon på feministisk litteratur, er at den behandler kvinnespesifikke problemer. Det kravet innfrir både *Bridget Jones dagbok* og *Kryp*. Men problemene til Bridget og Lise er ikke de samme som de problemene mødrene deres møtte på 60- og 70-tallet.

30-åringers singeltilværelse er for eksempel et ganske nytt fenomen, eller problem, alt ettersom, i hvert fall som tema i skjønnlitteraturen. Det er ikke vanskelig å tenke seg at sjangerens idyllisering av enslighet, hvis det er det det er, kan virke i et frigjørende feministisk ærend. Kjernefamilien er patriarkatets arnested og hovedarena, så derfor vil alle uttrykk som presenterer kvinner som frie og sjølstendige virke utfordrende på den patriarkalske ideologien. Doris Lessing og Tove Nilsen har gitt oss historier om kvinner som gjenerobrer kontrollen over sitt eget liv og sin egen seksualitet. Også Bridget Jones fører en aktiv seksuell praksis, med flere enn en mann, og det seksuelle initiativet er ofte hennes. Igjen i strid med patriarkalske kjønnsrolleforventninger som tilkjenner mannen det seksuelle initiativet. I Fieldings roman er riktignok ikke dette frigjørende potensialet fullt ut realisert.

Bridget Jones vakler nemlig mellom, på den ene sida, dyrkinga av singellivets seksuelle frihet og, på den andre, romantiske forestillinger om den ene, store kjærligheten. Dette tvisynet er for øvrig i tråd med Bridgets øvrige ambivalens når det gjelder konsumkulturen og skjønnhetsfokuseringa. Bridget fører en indre kamp mellom to idealer, den klassiske monogame kjærligheten og den moderne, urbane seksuelle friheten. I store deler av romanen

kritiserer hun heteronormativiteten, hun uttrykker stadig irritasjon over andres samlivskonformitet, ”turbomødre” og slektingers evinnelige mas om giftermål. Men egentlig drømmer hun om tilsvarende. Det blir særlig tydelig med hedersmannen Marc Dacy, hvis etternavn hun fantaserer om å annektere. Mr. Dacy er omgitt av en aura av positiv mystikk, han besitter en mannlig handlekraft, eleganse og klarsyn som aldri er i nærheten av å bli nyansert. Slik henfaller romanheltinna Bridget Jones til en uttværa tradisjonell kjærlighetsideologi som også er identisk med romanens norm, idet Mr. Dacy skildres på et vis som levner liten tvil om at han er den ene, store kjærligheten, universets eneste individ som er hundre prosent kongruent med heltinna vår.

Derfor reproducerer nok *Bridget Jones* tradisjonelle kjønnsnormer og en reaksjonær kjærlighetsdiskurs mer enn den stiller spørsmål ved disse. Kjønnsrollemønsteret er dypest sett ganske reaksjonært; mennene er egentlig bare ute etter seksualitet, og det er ”forpliktelsesangsten” og ”det følelsemessige evnukkeriet” deres som tvinger kvinnene ut i singellivet. Innerst inne bærer disse kvinnene tradisjonelle romantiske forhåpninger om barn og den store kjærligheten, ifølge dem nødvendige forutsetninger for å leve fullverdige liv. Den urgamle myten om at kvinner er hjelpeløse uten menn bekrefte, i hvert fall delvis. Bridget bruker for eksempel fire-fem sider på å prøve å programmere en videospill, og hun er håpløs til å lese kart.²⁴

Det er her Grethe Nestors polemikk blir tydelig. Lise i *Kryp* er så å si rensa for alt av naive, romantiske forestillinger og illusjoner om kjærlighet. Noen av beretningene hennes innledes riktignok i et ganske romantisk leie, men denne romantikken dekonstrueres ganske fort og blir avløst av hat og vold. Store deler av forfatterens prosa, både romanene og feminist-sakprosaen, uttrykker en kritikk av det hun i *Feministhåndboka* kaller ”kristenheterokjernefamiliepropaganda” (140). I en viss forstand kan *Bridget Jones dagbok*, og sannsynligvis øvrige chick lit-tekster, leses som uttrykk for en slik propaganda. For, som Nestor sier om denne nye kulturen, ”det er bare inn å være singel hvis tanken er å skaffe familie på sikt” (Nestor 2005, s. 126).

Likevel skal man være varsom med å bagatellisere Bridget Jones’ politiske slagkraft. Romanen rommer en sterk fokusering på og en idealisering av et kvinnelig felles- eller

²⁴ Lise er på flere måter den hjelpeløse og upraktiske Bridgets motsetning. Hun skryter for eksempel av at hun kan ”skru sammen de mest avanserte bokhyllene på markedet” og ”skifte dekk på bilen” (38).

søsterskap som minner om klassisk feminisme. Bridget og venninnene samles ofte i kvinneeksklusive fora som lukter av gamle syklubber. Her dyrkes girl power i form av ”masse brisen og høyrøstet feministsladder ”(133), messende verdiparoler fritatt fra enhver form for diskusjon og en konsolidering av konsensusen om at menn er drittsekker. Som mannlig leser får man en knugende følelse av å være ekskludert fra fellesskapet, ikke bare fordi man ikke er innlemma i kodene; designernavn og kosmetikk, men også fordi lesinga skaper en avstand mellom et ”oss” - kvinnene, og ”de andre” – mennene, et ”vi” som er følsomme, forståelsesfulle og intellektuelle, og et ”de” som er enspora kjønnsfascister.

Det er tydelig at mange (unge) kvinner identifiserer seg med Bridget Jones og hennes gjøren og laden, og det er nok i dette identifikasjonsaspektet at det største emansipatoriske potensialet ligger. Man kan spørre seg om så klønete og tilsynelatende svake kvinner som Bridget Jones (og Lise) kan fylle funksjonen som feministiske forbilder. Verken Lise eller Bridget er perfekte dydsmønstre, som i tradisjonell romantisk litteratur, eller sjølstendige, sterke og opprørske forbilder, som i deler av den feministiske 70-tallskulturen. De er drikkfeldige, kjederøykende ”dydsmonstre”. Men de byr på seg sjøl på en måte som unge lesere nokså sannsynlig kan identifisere seg med. Formidlingsformen inngir en fortrolighet som avføder gjenkjennelse og sympati, og det politisk frigjørende ligger nettopp i skavankene og det intime.

Det kan argumenteres for at feminismens tredje bølge, eller postfeminismen, handler om individuell frihet snarere enn kollektiv emansipasjon. I denne friheten inngår retten til å røyke, drikke, shoppe, sladre, være overflatisk materialistisk, ha mange seksualpartnere, til å definere seg sjøl og sin egen kvinnelighet og kropp etter eget forgodtbefinnende, og også friheten til å holde seg med usle mannspersoner. I et estetisk og kunstnerisk perspektiv handler det også om friheten til fritt å kunne velge sjangrer og modi, uavhengig av essensialistiske oppfatninger om forholdet mellom kjønn og estetikk.

Flere intertekstuelle ekskurser

William Burroughs' "Naken lunsj": En surrealistisk syre-estetikk

Tolkinger har å gjøre med hvilke tekster man bruker som bakgrunn for fortolkninga. Noen ganger blir sammenlikningene tilfeldige og søkte, andre ganger kan de åpne for nye, spennende og utradisjonelle perspektiver. En dekonstruktiv nærlesing vil ikke forsøke å leite

etter en fast mening, men snarere å lese tekster i forhold til hverandre for å forsøke å avdekke den intersubjektive meninga som ligger i diskursene. Gjennom å låne litterære konvensjoner, og gjennom allusjoner, forholder *Kryp* seg til en tradisjon som ikke akkurat er forbundet med feminisme.

Sammen med koret av ulike diskurser som vi så på i avsnittet om romanens komposisjon, spiller også et ensemble av stemmer bestående av referanser til mediekulturen og litteraturhistorien. Det tematiske og stilistiske slektskapet til *Bridget Jones' dagbok* er kanskje det mest iøynefallende, men det er mer. En underlig allusjon i romanen, og kanskje et blindspor, fordi den er uutgrunnet og ikke umiddelbart meningsbærende: Lises venn og litterære skygge, Line, trekker fram ei bok under et rendezvous med nevnte jeg-person og to herrer. Romanen er *Naken lunsj* av beat-forfatteren, eksentrikerhomsen og narkotikaprofeten William Burroughs (opprinnelig 59). I romanen treffer vi Bill Lee, en skadedyr-utrydder som utvikler fysisk avhengighet til giften han bruker til å utslette utøyt og krypdyr. Etter å ha drept kona si ved et uhell, inntreffer det noen bisarre tildragelser, fullt i tråd med romanens syretrippaktige estetikk: Først forvandler Bills skrivemaskin seg til en kakerlakk. Deretter sklir han over i en surrealistisk hallusinasjon der han får det for seg at han er hemmelig agent i tjeneste for merkelige kryp som han jevnlig må rapportere til (Burroughs 04).

Det er ikke bare det at det alluderes til *Naken lunsj* som er interessant, det er også konteksten referansen opptrer i. Line skal latterliggjøre den mannlige kavaleren sin gjennom å føre en dyptpløyende samtale om denne romanen, som hun bare har lest omtale av på omslaget. I begge romanene er insekter et konkret motiv så vel som en gjennomgående metafor. Samtidig kan det være snakk om en viss parallellitet i form og struktur, men noen øvrig sammenheng er det vanskelig å spore. Allusjonen får på et vis samme litterære funksjon i *Kryp* som Lines behandling av *Naken lunsj*, som namedropping, som et ironisk overflatespill, som et ekstra, tynt betydningslag i kontrapunktikken av diskurser og referanser.²⁵

Spillet med ulike diskurser – mer eller mindre kjønna -, allusjoner, symboler og metaforer, antyder at forfatteren beveger seg i et estetisk felt der problematisering av identitet, kjønn og ikke minst språk, er en del av den kunstneriske strategien. Det spørs om ikke *Kryp* sorterer under det som kan kalles et postmoderne verk. En del av det postmoderne prosjektet består

²⁵ I forordet til *Feministhåndboka* reklamerer også Nestor med at boka skal gi leseren et grunnlag for å kunne skryte av å ha lest bøker som denne leseren ikke nødvendigvis trenger å ha lest. (Nestor 05, s. 9)

nettopp i en skamløs siteringsteknikk, i å uhemma klippe og lime fra litteraturhistoriens og mediekulturens skattkammer og søppelhaug, en form for gjenbrukspraksis og parodi gjennom bruk av gamle sjangrers konvensjoner. I den estetiserende overflatekulturen som postmodernismen kan beskyldes for å representere, trenger ikke referansene nødvendigvis utgjøre noen strengt nødvendig forutsetning for meningskonstruksjonen, slik referansene til *Naken lunsj* ikke utgjør noen streng betingelse for fortolkinga av *Kryp*.

Charles Bukowskis "Factotum": Hvorfor skal djevelen ha all den gode litteraturen?

I et kjønnsperspektiv er det mer spennende å merke seg at Charles Bukowskis prosa sannsynligvis har tjent som forelegg for Nestors roman, sjøl om slike spekulasjoner sjølsagt ikke er helt uproblematisk. En sammenlikning er uansett interessant, den kan forhåpentligvis kaste lys over to tilsynelatende motstridende poler i den skjønnlitterære behandlinga av kjønnsproblemer, som samtidig – overraskende - møtes på felles estetisk grunn.

Bukowskis romaner og poesi har fått betegnelsen "Hemingway med en postmodernistisk latter" (jf. Charlson 95). Hemingway fordi han, tilsynelatende, hører hjemme blant litteraturhistoriens største mannsjåvinister, tilsynelatende betraktelig verre enn en Henry Miller, for eksempel. Postmoderne fordi tekstene hans kan leses som en subtil dekonstruksjon av tradisjonelle kjønnsroller generelt og maskuliniteten spesielt. Oppfattelsen av dette spillet krever en viss sensibilitet og velvilje. For den feministiske litteraturforskninga har det vært et kjernepunkt å påvise patriarkatets ideologi – sexisme og kvinneundertrykking - gjennom litteraturhistoriens litterære vold mot kvinner. Denne symbolske voldens medium har for eksempel vært flate og unyanserte kvinneportretter. Slike er det mange av i Bukowskis tekster, hans misogyni og negative kvinnebilder er da også godt dokumentert av den amerikanske feministiske kritikken. Alle kvinnene inngår i en enkel personlighetsbinaritet, de er enten horer eller madonnaer. Skjønt de aller fleste hører hjemme i siste kategori. Bukowskis kvinner fungerer utelukkende som objekter for det mannlige roman-jegets konstante seksuelle begjær, og de portretteres nesten utelukkende med intim beskaffenhet og seksuelle ferdigheter som målestokk:

Jan was an excellent fuck. She'd had two children, but she was a most excellent fuck. We had met at an open air lunch counter – I had spent my last fifty cents on a greasy hamburger – and we stuck up a conversation. She bought me a beer, gave me her phone number, and three days later I moved into her apartment.

She had a tight pussy and she took it like it was a knife that was killing her. She reminded me of a butterfat little piglet. There was enough meanness and hostility in her to make me feel that with each thrust I was playing her back for her ill-temper. She'd had one ovary removed and claimed that she couldn't be pregnant; for only one ovary she responded generously (Bukowski s 91 f).²⁶

Utdraget er henta fra romanen *Factotum* fra 1978, på de fleste måter en typisk Bukowski-roman, og kanskje best kjent for det norske publikumet via Bent Hamers filmatisering fra 2005. Vi følger Henry Chinaski, som er Bukowskis alter ego, i en pseudosjølbiografisk beretning om mannens titalls damebekjentskaper gjennom romanens forløp. Forfylla og desillusjonert lever han fra hand til munn, en konstant karusell av strøjobber og kvinner som han finner midlertidig fortrøsting i. Minst to tiår før chick lit-sjangeren satte seriemonogamiet inn i et litterært system, behandla Bukowski de samme fenomenene på en kontant og direkte måte.

I got my first paycheck and moved out of Jan's place and into an apartment of my own. When I came home one night, she had moved in with me. What the fuck, I told her, my land is your land. Shortly thereafter, we had our worst fight. She left and I got drunk for three days and three nights (Bukowski 04, s. 139).

Med tanke på fortellerteknikk, språk og litterær stil, er Bukowski antitesen til det nevrotiske ordutgyteriet i *Bridget Jones' dagbok*.²⁷ Det stilmessige slektskapet til *Kryp* er derimot påtakelig. Bukowski regnes som skittenrealismens far, og gjennom en utstrakt bruk av bannskap og direkte, folkelig språk, var han en pioner innafor profaneringa av den amerikanske litteraturen på nittenhundretallet. Som *Kryp*, er *Factotum* særprega av en veldig subjektiv førstepersonsframstilling. Begge romanenes stil er kjapp og kontant, en distansert likegyldig tone, ikke bare i beskrivelsen av det trivielle, men også når det gjelder ting med tyngre eksistensielt alvor. Pastisj? Jeg tror begge romanene lar seg lese som uttrykk for en form for moderne dekadanse, men mer om det seinere.

²⁶ Passasjen inneholder påfallende mange likhetstrekk med en scene i Henry Millers *Sexus*, dissekert og avslørt som uttrykk for kondensert patriarkalsk ideologi av Kate Millett i *Sexual Politics* (Millett 71, s. 4).

²⁷ Man finner ofte de sammenhengene man leiter etter. Helen Fieldings roman alluderer faktisk til filmen *Barfly*, som Bukowski skreiv manuset til, tufta på eget liv og erfaringer. I en episode får Bridget fornemmelsen av at tilværelsen hennes fortøner seg som et Bukowski-univers: "Plutselig ble alle fantasiene erstattet av bilder fra filmen "Barfly", der paret lever i konstant flatfyll og fordriver tiden med å skrike og kaste flasker på hverandre" (Fielding 99, s 124).

I tråd med den grotesk-realistiske estetikken er også begge romanenes tematikk konsentrert om det kroppslige og ofte nedrige; spising, spying, toalettbesøk og mer eller mindre skitten seksualitet. Når Lise erklærer at: Jeg var mett og fyllesjuk og litt kåt,” (8) kunne det like gjerne være Chinaski som beskriver sin tilstand. Romantikk, sentimentalitet, ømhet og kjærlighet eksisterer ikke i Chinaskis følelsesrepertoar, her finnes bare en basal, destruktiv sjøloppholdelsesdrift og dype seksuelle instinkter. Tilsvarende finner vi noe som minner om idyllisering av alkoholisme i *Kryp*, ikke så fjernt fra Chinaskis lettsindige omgang med rusmiddelet og framført i samme kontante, hardkokte tone. ”Vi drakk wiskey til frokost mer enn en gang,” (133) forteller Lise lakonisk.

Og videre: Flatlus er ikke akkurat noe litterært sentralmotiv. Begge romanheltene pådrar seg dette, og det kløende ubehaget, samt flau episode på apotek, er mistenkelig likt. Chinaski prøver å livnære seg som skribent, men må ta til takke med hjernedødt manuelt arbeid. Parallellen til Lise er klar; hun ytrer flere steder misnøye med de underbetalte jobbene, for eksempel i undertøysavdelinga på Hennes og Mauritz, og hun har flere notatbøker med skriverier, før Fredrik ordner henne jobb i reklamebransjen.

Et grundig intertekstuellet detektivarbeid avslører at Nestor har lånt mer enn bare form, språk og stil av den amerikanske mannsgrisen. Jeg må vie litt plass til å foregripe mannsanalysen ved å kontrastere to varianter av samme litterære scene. Først Bukowski:

Jan (...) was always hot in the mornings with her hangovers. I was not so hot in the mornings with mine. (...)

I heard and felt the kisses, then felt little licks. Then I forgot all about the bicycle warehouse. Then I heard her ripping up a newspaper. I felt something being fitted over the tip of my dick. ”Look,” she said.

I sat up. Jan had fashioned a little paper hat and fitted it over the tip of my dick. Around the brim was a little yellow ribbon. The thing stood fairly tall.

”Oh, isn’t he cute?” she asked me.

”He, that’s me”.

”Oh no, that isn’t you, that’s him, you have nothing to do with him” (92).

I Nestors versjon av den samme scenen ligger Lise på fanget til samboeren Henning, ”fyllesjuk og tørst og måtte tisse”:

Han smattet og klødde seg og bøyde og dro i tingen sin, men den viste ingen tegn til å ville legge seg ned. (...)

Jeg tok tyggisen ut av munnen og studerte den. En svart og hard, men samtidig ganske føyelig klump. Jeg tok tak i den med begge hender og dro forsiktig utover. Den forvandlet seg til en tynn og gjennomsiktig gråsvart film.

Jeg reiste meg opp i sittende stilling med Buggfilmen i hendene

”Se!” (...)

”Kondom!” ropte jeg og trådte Buggen godt nedover tingen hans. Han så på kunstverket mitt og blunket hardt flere ganger. Tyggisen klistret seg til den tynne huden. (...) Den delen av hjernen som styrer tingen hans, reagerte først. Den ble slapp. Mens den sank sammen i et forholdsvis raskt tempo, fulgte tyggisen med. (...)

”Hva faen er det du driver med?”

Han så ikke på meg, han stirret på stoltheten sin som nå var liten og svart (34).

Begge utdraga uttrykker to kvinners puerile og umodne forhold til den mannlige seksualiteten, sjøl om Jans trang til å pynte og dandere Chinaskis penis er noe mer vennligsinna enn Lises brutale rituelle kastrasjon med en klebrig tyggegummi. Effekten er helt ulik: Chinaski, som insisterer på at kjønnsorganet er en integrert del av ham sjøl, ”that’s me”, lar seg ikke affektere av forsøkene på latterliggjøring og fornedring av manndommen sin, og beholder reisningen, på tross av Jans påstander om at underlivet hans lever sitt eget liv. For Chinaski lar ikke kroppen, seksualiteten og intellektet seg atskille. Henning, derimot, lar seg kastre av tyggegummien, potensen svikter, ”stoltheten” krymper, og scenen framstilles som Lises triumf over en notorisk rundbrenner.

For det første er folkelige benevnelser på kjønnsorganer et typisk trekk for den groteske realismen, som vi merker oss at *Kryp* bare delvis innfrir. Det mannlige kjønnsorganet omtales konsekvent som ”tingen hans” gjennom hele romanen *Kryp*. Den blir med andre ord tingliggjort; både mannens penis og seksualitet har blitt redusert til et objekt, og penis er en autonom kroppslig størrelse med en korresponderende, isolert hjernehalvdel. Slik understøttes mytene om den mannlige seksualiteten som underlagt biologien og ikke intellektet, at mannens lystsentrum er lokalisert til underlivet, og ikke hjernen, som hos kvinner. ”Ting som det er vanskelig å prate om, får gjerne fantasifulle omskrivinger”, skriver Nestor i *Feministhåndboka* (152). På et tekstautonomt nivå kan det argumenteres for at dette er Lises språk og at det er mekanismer i Lises Psyke som ikke tillater henne å kalle en penis for en

penis, eller mer folkelige termer, hvilket ville være i tråd med romanens øvrige stilnivå. Det er tydelig at hun, på tross av generell mangel på sensur, har et litt uavklart forhold til mannens underliv:

Han gikk ut på badet og vasket tingen sin. Jeg så aldri at han gjorde det, men det var alltid store dråper av vann på gulvet under vasken etter at han hadde gått. Kunne han ikke dusje, i det minste. Komme hjem til kona svett og jævlig med nyvasket, såpestinkende ting og fittelukt på fingrene (72).

Viktigere er det at feminismen alltid har vært opptatt av at språk er makt og uttrykk for bestemte ideologier, at språk kan virke undertrykkende eller frigjørende. Ifølge Grethe Nestor spiller benevnelsen på kjønnsorganer en slik ideologisk rolle. Under den noe rabulistiske overskriftsparolen ”Ta fitta tilbake,” argumenterer hun i *Feministhåndboka* for at kvinner skal ta tilbake ”fytte”-termen, slik homofile og afroamerikanere har adoptert sine opprinnelige negative benevnelser - homse og neger - og derigjennom bidratt til at orda har mista sin negative, nedsettende valør. ”Fytte er ikke et banneord”, skriver Nestor, og anbefaler leseren å ”kalle en fytte for en fytte” (Nestor 05, s. 153). Hun lanserer samtidig ”penistesten”, som skal hjelpe leseren til å utvise god kutyme i ordvalg: ”Der hvor du ville sagt penis om en manns kjønnsorganer, kan du si vagina, hvis du ville brukt pikk, kan du si fytte, og hvis det passer best med tiss, kan du si tiss” (ib). Å kalle ei fytte for ei fytte er tydeligvis frigjørende, men det fremmedgjørende ”tingen hans” bidrar vel ikke til annet enn til å mystifisere og tingliggjøre den mannlige seksualiteten?

Uansett ulikheter i benevnelser på det mannlige underlivet, må man spørre: Hvorfor låner Nestor motiver, temaer, form og språk av en tradisjon som er så nært knytta til det som oppfattes som mannlig sjåvinisme? Dreier det seg bare om et om et ironisk overflatespill? Er det et eksempel på at opprøreren reproducerer det hun gjorde opprør mot?

Det framgår kanskje ikke klart av utdraga over, men under den vulgære og sexistiske overflata i Bukowskis diktning ligger det en massiv kritikk og dissekering av kristenkonservativ samlivs praksis og generell konformitet, av akademias elitisme og, ikke minst, den tradisjonelle macho-maskuliniteten. Denne dekonstruksjonen foregår i en veldig uintellektuell modus, som i seg sjøl minner om *Kryp*. Bukowski var sjøl både offer for, utøver og kritiker av mannlig brutalitet. Tilsvarende er Henry Chinaski en maskulinitetens trykkoker.

Når han denger damene sine, har det en sosiologisk og psykologisk forankring i en oppvekst prega av ekstremt patriarkalsk indoktrinering, i en dominerende far, mobbing, småborgerlig ideologi og et nedverdiggende yrkesliv i seinkapitalismens fremmedgjøringshelvete. Alt dette uten at atferden hans på noen måte forsvares på moralsk grunn i Bukowskis romaner.

Chinaski iscenesetter nemlig ikke bare seg sjøl som misogyn, moralen hans er generelt forderva, han er misantropisk og ekstremt sjølsentrert. Likevel aner vi en viss sjølinnsikt:

I kept telling myself that all the women in the world weren't whores, just mine (140).

Ytringa vitner om en skjør ambivalens hos Chinaski og i romanens kjønnspolitiske norm: Det er kanskje ikke damene det er noe i veien med, problemene ligger muligens primært hos Chinaski sjøl. Holdningen minner om Bridget Jones' forhold til menn, hun ender alltid opp med kvinnehatere, mannssjåvinister og følelsesevnukker. Det vil vise seg om denne ambivalente holdningen til og dekonstruksjonen av den brutale maskuliniteten er tilstedeværende i *Kryp*. Mennene i den romanen er både brutale og ensidig sexfikserte. Foreløpig kan sammenligninga stå som et bevis for at tanken om kjønnsespesifikke uttrykksformer ikke lenger har så mye for seg. Akkurat det blir enda tydeligere når feministiske forfattere, som Nestor, låner uttrykk fra tradisjonelle mannlige sjangrer i bruken av volds- og pornoestetikk.

En postfeministisk estetikk? – Pornografi i kvinnekampens tjeneste

Forsida av den tredje utgaven av kvinnefrontens tidskrift *Fett* er metta av betydningslag og kjønnslada symbolikk: En høygravid, ung kvinne, svettedryppende og med et utfordrende blick, antrukket i en tettsittende kjole, holder et digert balltre i høyre hand (*Fett* nr 3.06).

Kontrasten til 70-åras fotform- og flagregevant-estetikk kunne knapt vært større.

Representanter for den andre feministbølgen ville sikkert beskyldt dette for å være kvinnefordreende obskøniteter, en sexistisk lefling med pornografi og vold, men jeg tror det handler om et rituellet estetisk morsdrap som kanskje kan oppsummere romanen *Kryps* stil og form. Blandinga av grotesk-realisme, chick lit, William Burroughs og Charles Bukowski presenterer oss jo for noe relativt nytt, i hvert fall i norsk sammenheng. Men kan vold og seksualitet være feministisk?

”Postfeministiske forfattere foretar kulturkritikk idet de parodisk siterende leker med kjønnete kulturelle klisjeer og dermed går inn i tradisjonen av postmoderne tekster;” skriver Wenche Mühleisen i en artikkel som egentlig handler om en ny feministisk porno- og voldsetetikk i filmmediet, med spesielt fokus på den provokative franske volds- og pornoorgien *Baise-moi* (Mühleisen 04, s. 3).²⁸ ”Seksualitet, vold og aggressivitet med referanser til den senmoderne, urbane livsverden” er noen av kjennetegna på disse verkene, ifølge Mühleisen.

Tolkinga og mottakelsen av disse filmene og bøkene viser en klar dissens, også blant feminister. Enkelte har avvist dem som spekulativ nihilisme, andre som en ”brutal problematisering av heteronormative maktforhold og konvensjonelle skildringer av kvinner og sex på film”. Det siste er i tråd med Mühleisens tolking (ibid). Det dreier seg nemlig om kvinnelige forfattere og regissører - spesielt franske - med erklærte og eksplisitte feministiske intensjoner. Disse foretar et brutalt og provokativt oppgjør med og en dekonstruksjon av massekulturens kjønnskisjeer og stereotype oppfatninger av den kvinnelige kunsten som sludrete og følerisk.²⁹ Derfor tys det til tradisjonelt maskulint koda uttrykksmodi som voldsromantikk og pornografi.

Volds- og aggressivitetsgehalten i *Kryp* har jeg tenkt å behandle seinere, både gjennom et blikk på Lises krigsretorikk og brutalitet i striden med krypdyra, og også når det gjelder mennenes gjennomgående voldelige praksis i romanen. Men også seksualiteten presenteres på en måte som viser at pornografien er en av de diskursene romanen fører samtale med. Det er en diskurs som handler vel så mye om kjønn som om seksualitet.

Nå er det selvfølgelig ikke nytt at kvinnelige forfattere skriver om seksualitet. Det har vært en generell utvikling i moderne skjønnlitteratur som har gått i retning av forskjellige former for subjektive, seksuelle betroelser, en pseudosjølbiografisk tradisjon som forbindes med navn som Henry Miller, J.D. Salinger og, altså, Charles Bukowski. Rosalind Coward påpeker at denne litteraturen har linjer tilbake til romantisk pornografi, og sjøl om formen tradisjonelt har vært forbeholdt mannlige forfattere, mener hun at det fra seint 60-tall av har blitt vanligere å se den i sammenheng med kvinnelige forfattere og seksuell revolusjon (Coward 97, s. 30f).

²⁸ Både i *Feministhåndboka* og i spalten i *Klassekampen* omtaler Nestor denne filmen i rosende ordelag, Den, ”snur opp ned og vrenger på tilvante kjønnsroller” og: ”Skal du bare se en film med kjønnsorganer i bevegelse i år, så bør det bli denne” (Nestor 2/8. 04)

²⁹ Franske forfattere som Cathérine Millet, Claire Castillon og Caroline Lamarche kan nevnes. I Norge har også Anne B. Ragde inkludert pornografiske elementer i sin romankunst, tydeligst i romanen *En kald dag i helvete*, som vist av Fartein Horgar (Horgar 03, s 48)

Det nye i og med den postfeministiske estetikken, derimot, er en antiintellektuell, nærmest visuell dyrking av kropp og seksualitet, i et språk og med virkemidler som er nært knytta til den maskulint assosierte pornografiens form.

Bare ett sted i romanen blir fenomenet pornografi eksplisitt tematisert. I en episode finkjemmer Lise, i et sedvanlig anfall av mistenksomhet, leiligheten på jakt etter spor som kan avsløre Anders' utroskap. I stedet for kjærlighetsbrev, finner hun en videokassett med filmen "Lolita 3". Hun setter den på, og vi befinner oss i avslutningen av en scene:

To halvfete, halvgamle fyrer sprutet ut på en tynn liten østblokkblondine i en hagestol (...)
(158).³⁰

Slike sekvenser gjør feminismens anstrengte forhold til pornografiens representasjonssystem forståelig.³¹ Alle kvinnefordrende hovedrekvisitter fra pornografiens delelager er til stede; den kvinnelige seksualiteten framlegges på typisk vis som passivt objekt i en offerrolle, fornedra av pornografiens spekulative, visuelle perversjon. Leseren forventer også Lises moralske fordømmelse, gjerne tydeliggjort gjennom oppkast eller en annen form for fysisk reaksjon, men:

Jeg stirret på henne og på mennene som kom raskt til saken, jeg vet ikke hvordan hånda mi havnet i trusa, men det gikk for meg lenge før det gikk for noen av dem (158).

Reaksjonen er uventa, også for Lise. Seinere velter også skammen opp i henne. Hun blir "sjokkert, forvirret og kvalm", og skabbsåret på innsida av låret begynner å klø intenst, som en fysisk manifestasjon av fornedrelsen som, sammen med krypdyra, alltid akkompagnerer de fysiske og psykiske overgrepene som Lise utsettes for. Angrep er det beste forsvar, følgelig lirer hun av seg en av flere for romanen typiske negative mannsgeneraliseringer:

Jeg liker ikke porno. Jeg visste ikke at Anders liker porno, men han er bare som andre menn
(158).

³⁰ *Feministhåndboka*: "Ikke alle kvinner er enige i at den obligatoriske sugescenen, inkludert spruting av sæd i munnen på en dame som ikke helt ser ut til å like det, er spesielt opphissende" (Nestor 05, s. 36).

³¹ Andrea Dworkin har for eksempel argumentert for at pornografien presenterer kvinner som rene seksualobjekter, som "menneskelig kjøtt", uten menneskelige egenskaper (Dworkin 79).

Lise liker ikke porno, men hun bruker det, lar seg fascinere og opphisse av det. Dette, tror jeg, er symptomatisk for den nye generasjonen feminisme; tvisyn og ambivalens er tillatt, også når det gjelder feminismens tradisjonelle hatobjekter.³²

Men hovedsaken er den pornografiske estetikken, som feminismen altså ikke har vært videre begeistra for. Ikke bare er skildringene av seksualitet prega av en lummer voyeurisme i romanen til Nestor, språket det formidles i lånes også fra pornografien. Formuleringer som å ”kjøre den inn i meg” (69) og ”Ta meg hardere! Ta meg hardere!” (71) minner om et pornografisk språk som menn inntil nå har hatt enerett på, sjøl om det har foregitt å framstille kvinners seksualitet fra et kvinnelig synspunkt. Lise trer bevisst inn i et pornografiens handlings- og atferdsmønster, men vi merker oss at hun sjøl ofte fører ganske stram regi, noe som bryter med pornografiens gjengse offer- og objektsbeskrivelser:

Og han var vanvittig kåt. Jeg også, jeg stønnet høyt og bar meg foran det åpne vinduet, så høyt at jeg var sikker på at alle naboene fikk det med seg (107).

”Coitus can scarcely be said to take place in a vacuum; although of itself it appears a biological and physical activity, it is set so deeply within a social context of human affairs that it serves as a charged microcosm of the variety of attitudes and values to which society subscribes,” skriver Kate Millet i *Sexual politics* (23). Seksualitet blir ofte påstått å være universelt og naturlig, men for Lise handler det om kulturelt skapte konvensjoner som hun føler seg forplikta til å etterleve. For det er den som har makta som dikterer reglene, mens den avmechtige har å etterleve krava. Romanen domineres ikke av språklig sjølrefleksjon, men når det gjelder den pornografiske estetikken, kommenteres denne ofte på et slags metanivå. Pornoens uttrykksmodus er ikke bare retningsgivende for massekulturens og pornoens representasjonssystem, like mye preger den den virkelige seksuelle praksisen. Flere steder i romanen ser vi at seksualiteten blir estetisert med pornografien som ideal.³³

Det så litt porno ut, men det var vel meningen at det skulle være sånn (9).

³² Under ”10 hint om at du er feminist” i *Feministhåndboka* lyder punkt 3 ”Du er mot porno.” og punkt 5 ”Du er for porno” (Nestor 05, s. 11).

³³ Denne tolkinga blir imidlertid utfordra i en alternativ lesing under overskriften ”Moderne dekadanse” seinere i denne avhandlinga. Her leses Lises seksuelle atferd som produkt av naturens instinkter og hierarkiske lover.

Jeg bevegde meg og lagde lyder og oppførte meg som en jævlig pornofilm. (...) Han reiste seg opp bak meg og stakk den rett inn (70).

Sexscenene beskrives påfallende stereotypt gjennom bruken av pornofilmens fakter og billedspråk. Klisjeene åpner for en parodisk praksis som ”forstyrrer og forskyver kategorier, kjønn og seksualitet” (Mühleisen 04, s. 1). I pornografiens verden henger kjønn, sex, vold og makt sammen, og gjennom en parodisk lek med disse normene stilles det ubehagelige og forvirrende spørsmål om de samme kategoriene. I et feministisk frigjøringsperspektiv er ikke en akademisk, intellektuell kvinneskrift i Cixous’ eller Kristevas betydning - en modernistisk bruddestetikk - tilstrekkelig subversivt. Mange (patriarkalsk anlagte) menn opplever det helt sikkert som mye mer provoserende og forvirrende når de ”falliske estetiske kategoriene”, som vold og porno, blir parodierte eller snudd på hodet.

Det finnes to tolkninger av det ideologiske innholdet i begrepet postfeminisme. Det kan forstås som at feminismen ikke lenger er nødvendig, at en vellykka likestillingskamp har gjort den overflødig. Vel så riktig er det å betrakte den som feminismens tredje fase, med et innhold som skiller seg fra 60 og 70-tallsfeminismen, og den første feministbølgen på 18- og tidlig 19-hundretall.

Jeg tror det er riktig å betrakte postfeminisme som en postmodernistisk feminisme. I tråd med det postmoderne blir de gamle skotta mellom de kunstneriske og kulturelle kategoriene høyt og lavt oppheva. I denne feminismen er artisten Madonna en vel så viktig ideolog som Simone de Beauvoir, slik popartisten iscenesetter og dekonstruerer sin egen kvinnelighet gjennom et utall kjønna personaer, men alltid i subjektsposisjon, ofte med menn som symbolske slaver.

Postfeminismen er postmodernistisk også fordi den er med på å detronisere alle ”de store fortellingene”. Feminismen er, historisk sett, en slik fortelling, en totalitær ideologi med et utopisk likestillings- og likhetsmål, et system av menings- og identitetstvang som det er befriende for unge kvinner å sprengte. Den nye feminismen er, ifølge *Feministhåndboka*, individorientert, apolitisk og fokusert på ”kropp utseende og personlige opplevelser” (Nestor 05. s. 73). I stedet for den gamle kollektive feministiske frigjørings- og likhetskampen, handler postfeminismen om individuell frihet, seksuell utfoldelse og konsum.

I dette perspektivet blir Bridget Jones og chick lit postfeministisk. Den viser bredden i moderne kvinners livsverden og den behandler tradisjonelle romantiske temaer på en ukonvensjonell måte, for eksempel ved at den nytter postmoderne distanserende grep som sjølironi og refleksiv lekenhet. Sjølve chick lit-termen stammer visstnok fra en antologi med kortprosattekster av amerikanske kvinnelige forfattere fra 1995. Denne boka, med voldelige og brutalt seksuelle tekster som ligner atskillig mer på *Baise-moi* enn *Bridget Jones' dagbok*, har nettopp fått undertittelen *postfeminist fiction*. I forordet skriver Criss Mazza:

I realized that there *is* such a thing as postfeminist writing. It's writing that says women are independent and confident, but not lacking in their share of human weakness & not necessarily self-empowered; that they are dealing with who they've made themselves into rather than blaming the rest of the world; that women can use and abuse another human being as well as anyone; that women can love until they hate someone, turn their own hurt into love, or even ignore the notion of love completely as they confront the other 90% of life. Postfeminist writing says we don't have to be superhuman anymore. Just human (Mazza et al. 00 s.9).

Denne gjennomgangen har fokusert på romanens skamløse spill med kjønna koder, forventninger og diskurser, og antyder kanskje derfor et syn på kjønn som konstruksjon, som sosialt og kulturelt spill. Som teoretisk tilnærming i lesinga av de postfeminist-estetiske uttrykka anlegger Wenche Mühleisen Judith Butler og hennes tenking om kjønn som iscenesettelser, som performativt, som skuespill, som konstituert av handling, ikke som biologisk essens. Perspektivet er ikke irrelevant i tilfellet Nestor debutroman, det er mye som vitner om en slik kjønnslig attityderelativisme. Men i mine øyne har et slikt perspektiv bare gyldighet når det anlegges på romanens spill med ulike kjønna uttrykksformer, måten en kvinnelig forfatter ikler seg tradisjonelt mannlig koda uttrykk. De konkrete kjønnsrepresentasjonene, i hvert fall de mannlige, svarer bedre til et klassisk sosiobiologisk kjønnsrollesystem:

”Jeg er veldig opptatt av roller. Det var greit å ta tak i parforhold og de roller vi får der som menn og kvinner”.³⁴

Dette er kanskje et litt avleggs kjønnsteoretisk ståsted, men ikke oppsiktsvekkende eller særlig kontroversielt. Det samfunnsvitenskapelige rollebegrepet viser til en forståelse av

34“Minner som kryper”: <http://www.nrk.no/litteratur/1326194.html>

kjønn som har å gjøre med internalisering av sosiale og kulturelle normer og forventninger som er knytta til en biologisk status (Connell s. 43), altså en litt uklar sammenveving av sosiale og biologiske forklaringsrammer. Så hva er det, ifølge forfatteren, som konstituerer den mannlige kjønnsrollen i et parforhold? Er disse rollene ferdig definerte, som en kvinnerolle og en mansrolle, eller er det rom for individuell variasjon? Er det krypdyras rolle mennene gestalter i romanen? Og hva med kvinnenes rolle? Låser den kvinnene i underordna posisjoner, eller åpnes det for rollemessig transcendens?

Ifølge Mühleisen handler postfeminismen om et sammenbrudd av feminismens tidligere etablerte konsensus rundt begreper som ”undertrykkelse” og ”patriarkat” (Mühleisen 04, s. 2). Slik jeg leser *Kryp*, derimot, er kritikk av patriarkatet et viktig anliggende i Nestors kjønnsideologiske prosjekt. Det blir særlig tydelig i framstillinga av romanens menn. Utøvelsen av roller krever som regel et manus. I *Kryp* er mennenes stemme angitt i patriarkatets partitur, og ulike former for undertrykking er tydelig innskrevet i librettoen deres.

3. Mennene

Innledning – Lises seksuelle cv

Er det en ting som er viktigere enn noe annet i feminismen i dag, så er det å utfordre den inngrodde tanken om at menn er fra Mars og kvinner fra Venus. Ikke bare utfordre, men rett og slett knuse. (...) Like formelle rettigheter er ikke nok, det har vist seg at tradisjonene og mytene klamrer seg fast. Vi må gå hardere til verks (Nestor 05, s. 161).

I innledningen forsøkte jeg å vise at Nestor går til felts mot stereotype presentasjoner av kvinnekjønnen i litteratur og media, ny-biologiske og populærvitenskapelige forklaringer på kjønnsforskjeller og livmors- og forskjellsfeminister. Men det er ikke sikkert at forfatteren sjøl unngår å henfalle til forflatende kjønnsmyter.

Den delen av Lises seksuelle løpebane som leseren får innblikk i, teller til sammen ti menn. I kronologisk rekkefølge innledes rekka med en gutt i barnehagen. Lise er seks år, han fem og et halvt, og sjøl om Lise betrakter det som sin seksuelle debut, handler det om relativt uskyldige aktiviteter, to barns oppfatning av det mest intime kjæresten kan befatte seg med (16 f). Denne episoden, som utgjør et av romanens korteste kapitler, bryter med de øvrige utvalgsriteriene som ligger til grunn for Lises seksuelle betroelsesprosjekt; den er verken skitten eller nedrig, men tvert om inntylla i et nostalgisens forskjønnende slør:

Han la kinnet sitt mykt og forsiktig på rumpa mi. Så var det min tur til å gjøre det samme med ham.

Det var veldig fint, jeg er sikker på at vi koste rumpe flere ganger, men det er bare denne første gangen jeg husker (17).

”Childhood has become a period permeated with sexual meanings, foretastes and crucial moments in the development of sexual identity,” skriver Rosalind Coward om en generell trend i skjønnlitteraturen (Coward 97, s. 30). Slike tidlige seksuelle, eller nesten seksuelle, opplevelser kan ofte ha form av traumatiserende overgrep, men her framstilles det utelukkende som en positiv erfaring basert på gjensidighet og uskyldsrein trivsel. Kanskje er det nettopp den enkle, naive skjønnheten i denne episoden som fører Lise ut i en regressiv dessillusjon i møte med voksenlivets seksualpraksis. Med dette som målestokk, blir kanskje alt etterpå pervertert og vondt.

Det er de andre mennene denne analysen skal handle om; Lises første, navnløse kjæreste, Johnny, Henning, Fredrik, ”studenten”, Sondre, Einar, Morten og Anders. De estetiske sonderingene over viste at *Kryp* består av ulike kjønna diskurser i et ironisk spill med kjønnsklišjeer. Det er mulig, og kanskje sannsynlig, at romanens mannsbilder bør leses som et paradisk spill med kjønnsklišjeer, men den diskusjonen utsetter jeg til seinere. Analysen av romanens menn vil i første omgang ikke ta hensyn til eventuelt undertekstlig tvisyn, og heller konsentrere fokus på mannsfigurasjonene slik de mer eller mindre konkret opptrer i teksten.

Analysen vil være strukturert etter tre felt eller problemområder: Den første dreier seg om generelle betraktninger omkring mennenes vesen, deres intellekt, språk og atferd slik disse opptrer i teksten. Deretter skal det handle om mannens kropp og seksualitet. Det tredje

aspektet jeg behandler er samtidig det jeg opplever som romanens mest problematiske; sammenstillinga av menns vold og mer eller mindre perverterte seksuelle praksiser.

Det teoretiske perspektivet jeg anlegger, hvis man kan kalle det det, kan oppfattes som uortodokst. Andre litterære maskulinitetsanalyser jeg har lest organiserer lesinga etter forskjellige typer mannlighetsformer, ofte med utgangspunkt i teoriene til R. W. Connell eller verre; Robert Bly. Ulike litterære mannsfigurer blir rubrisert under den maskulinitetskategorien analytikeren mener at disse hører hjemme, atskilt-, hegemonisk-, harry- og forførermaskulinitet er noen. Metoden har en tendens til å bli noe skjematisk, det blir veldig strukturalistisk. Videre er det denne avhandlingas argument at alle romanens menn opptrer som kloninger og bærere av den samme maskulinitetsformen, og at denne mannligheten best lar seg forstå i lys av radikalfeministen Valerie Solanas' tenking om det mannlige.

Relieff: Valerie Solanas' SCUM- manifest

”Mannen er en biologisk ulykke. Y-genet (mannlig) er et ufullstendig X-gen (kvinnelig), fordi det har et ufullstendig sett med kromosomer. Mannen er med andre ord en ufullstendig kvinne, en vandrende abort, abortert på gennivået. Å være mann er å være utilstrekkelig, følelsemessig begrenset; mannlighet er en mangelsykdom og menn er emosjonelle krøplinger” (Solanas 67 i Nestor 05 s. 47).³⁵

Ytringer som inneholder orda ”ekstrem” og ”feminisme” i samme setning faller sjelden i god jord. Som mann og kritisk leser er det derimot rimelig å være på vakt i møte med tekster der hovedpersonen tilkjennegir at hun hater menn, sjøl om det som anklages for å være mannshat i feminismen, likevel sjelden viser seg å være akkurat det. Slike beskyldninger blir ofte nytta i usaklige strategier for å demonisere feminismen som politisk kraft. Likevel finnes det stadig tilbakevendende stemmer i den offentlige kjønnsdiskursen som vanskelig lar seg tolke som annet enn veldig problematiske oppfatninger av menns natur.

Valerie Solanas' SCUM- manifest fra 1967 uttrykker en slik stemme. SCUM er et akronym for ”Society for Cutting Up Men.” Manifestets postulat er like sprøtt som det er uhørt; det kan

³⁵ Nestors egen oversettelse i *Feministhåndboka. SCUM-Manifesto* er ellers ikke utgitt på norsk.

forkortes ned til at menn er en laverestående livsform, at vi biologisk sett er ufullstendige kvinner, og at skammen vi nærer over å være ”abortert på gennivået” er årsakene til alt som er råttent i patriarkatet. Kvinner bør, ifølge Solanas, følgelig utrydde alle menn, for deretter å nyttiggjøre seg av genteknologiens åpning for å formere seg uten mannen, for å bare avle nye kvinner.

”Hvis alle kvinner bare forlot menn, nektet å ha noe med noen av dem å gjøre – for alltid, alle menn, ville regjeringen og den nasjonale økonomien kollapse fullstendig” (ib 50).

Valerie Solanas var selvfølgelig mentalt forstyrret, og det er sjelden rettferdig å trekke SCUM inn i debatter om kjønn og feminisme, slik mange har brukt skriftet som skyts i anti-feministisk demoniserings-øyemed. Særlig derfor er det merkelig at enkelte feminister vegrer seg for å ta et oppgjør med denne formen for kjønnteoretisk lavmål. I smussomslaget til min utgave av *SCUM Manifesto* står det for eksempel at boka er ”impossible to dismiss as just the rantings of a lesbian lunatic. In fact, the work has indisputable prescience, not only as a radical feminist analysis, light years ahead of its time (...) but also as a stunning testament to the rage of an abused and destitute woman” (Solanas 04).

Denne oppfatninga deles tydeligvis av Grethe Nestor. Flere steder, både i *Feministhåndboka* og i spalten i *Klassekampen*, lovprises Solanas og manifestet hennes, blant annet som ”hysterisk morsom, bitende sarkastisk og dønn alvorlig” (Nestor 05, s 47). Det hadde vært urettferdig å anlegge dette perspektivet, hadde det ikke vært for at Nestor uttrykker uforbeholden beundring for Solanas’ tekst: ”Et must i bokhylla for en feminist” (ib s. 46), ”en eneste lang partering av mannssamfunnet og av mannen” (ib 47). Det brutale og unyanserte innholdet i manifestet er aldri i nærheten av å bli problematisert av Nestor:

Teksten roper, tenker, håner, ler den er rå og ærlig, sier alt det som det ikke går an å si, som flinke jenter ikke sier. Høyt (ib 47).³⁶

Med tanke på forfatterens uttalte forakt for forskjellsfeminismen, blir panegyrikken litt paradoksal. Nestors omtale kan kanskje også virke litt sjølmotsigende; hvordan kan noe på

³⁶ Nestors seineste roman, *Barbiegenet* (2005) inneholder også mer eller mindre subtile referanser til Solanas. Hovedpersonen fantaserer for eksempel om å skyte den manipulative, psykopatiske, perverterte og harrymaskuline ektemann med en helautomatisk pistol i kaliber 32 (s. 177), samme type våpen som Solanas avfyrte mot Andy Warhol (Ronnell i Solanas 04, s. 22).

samme tid være humoristisk, satirisk og dypt alvorlig? Nettopp dette spenningsforholdet tror jeg er beskrivende også for *Kryp*. Teksten er ironisk og humoristisk, men krever samtidig å bli tatt på alvor. Slik sett er nok Valerie Solanas like mye av en stilistisk inspirasjonskilde som en ideologisk. For bortsett fra å foregripe genteknologiens frambringelser i menneskelig forplantning med et par tiår, byr ikke SCUM-manifestet på noen velfundert kjønnteoretisk tyngde. Derfor er Solanas' tenking om mannen ment å fungere mest som et relieff eller en kontekstuell ramme for denne oppgavas analyse av romanens mannsbilder. Uansett om det handler om ideologi eller estetikk; det er mye som tyder på at Nestor har sugd næring fra Solanas når det gjelder konstruksjoner av det mannlige.

Maskulinitetens nedrige essens

Mannen er fullstendig egosentrisk, fanget i seg selv, uten evne til empati eller identifikasjon med andre, til kjærlighet, vennskap, hengivenhet eller ømhet. Han er fullstendig isolert, ute av stand til å ha noe nært forhold til noen. Hans reaksjoner er helt og holdent fysiske, ikke intellektuelle, hans intelligens er bare et verktøy for hans drifter og behov; han er uten evne til intellektuell lidenskap, intellektuell utveksling, han klarer ikke å forholde seg til noe annet enn sine egne fysiske inntrykk. Han er en halvdød, passiv klump (Solanas i Nestor 05, s 49).

Det bør ikke regnes som usannsynlig at Bridget Jones' venninne, Sharon, har sugd ideologisk næring fra Valerie Solanas, slik hun konsekvent generaliserer over mannens usle natur.

Problemet med *Bridget Jones' dagbok* er at den langt på vei bekrefter Sharons og Solanas' oppfatning av menn som emosjonelle krøplinger/evnukker og seksuelt inkontinente gjennom at romanens menn konsekvent lever opp til disse stereotypiene. Så er heldigvis bare delvis tilfellet når det gjelder romanen *Kryp*, ifølge Øystein Rottem:

(...) man kan jo frykte at det dreier seg om nok ei bok om menn som legger seg på ryggen og snorksover så snart de har fått viljen sin - ufølsomme overfor følsomme kvinners trang til å snakke ut om det som knirker i forholdet (Rottem 01).

Det som ligger til hinder for at Rottems frykt berettiges, er at ” det gis ingen enkle svar” i romanen. I en viss forstand har han nok rett, men det spørres likevel om han ikke leser romanen med i overkant diplomatiske briller, i det minste når det gjelder romanens mannsrepresentasjoner.

Rottem var opptatt av romanens første setning; ”Jeg hater menn som sover”, det var den som vekka mistanken hans om at dette skulle være roman om ufølsomme menn. Kanskje litt sofistisk, men denne setningen rommer en semantisk flertydighet. Den første tolkinga er søkt: Det talende subjektet, altså Lise, hater ikke menn generelt, bare den delen av den mannlige befolkninga som fra tid til annen sover, de fleste sover jo. Den andre forståelsen er også litt merkelig: Lise hater menn, men bare mens disse mennene sover. Dette er like underlig, fordi de fleste personlighetsegenskaper og karaktertrekk, gode som dårlige, er lite synlige mens et menneske sover. Man kan utstøte ubehagelige lyder eller innta lite tiltalende positurer, skjære grimaser, men det gjelder vel ikke spesifikt for menn? Problemet er snarere det *at* mennene sover, at de heller burde gjøre andre ting, samtale, for eksempel:

Jeg hater at han bare ligger der i mørket og sover som om ingenting har hendt, som om han ikke har sagt ting han ikke skulle si. Som får meg til å ligge våken og lure på hva han egentlig mente (...) (5).

Gjennomgående tviholdes det på mytene om mannen som overflatsk og ufølsom, men disse blir kanskje tydeligst uttrykt gjennom Anders. Dette til tross for at han, i atferd, holdninger og handlinger, framstår som betraktelig mer sympatisk enn de øvrige kanaljene Lise holder seg med. Romanens nåtidsplan, der han opptrer, foregår nemlig i en modus som er langt større prega av agitert emosjonalitet enn den ironisk distanserte, lakoniske fortidsaksen. Det er et større alvor her, en mye dypere personlig tilstedeværelse i Lises betroelser, og dette tjener som en understreking av kontrasten mellom Lises prinsipp - grubling og intellektuelle behandling av konflikter, samtaler og situasjoner - og mannens - en helt og holdent fysisk, overflatsk likegyldighet. Tilsynelatende skjønner ikke engang Anders at det er tale om en konflikt. Mens Lise drives til vanvidd av den spente situasjonen, mangler Anders totalt fintfølelse og evne til sjølransakelse:

Anders sover godt, selvfølgelig gjør han det. Han ligger med ryggen til. Han ligger alltid med ryggen til meg når han sover (14).

At manns- og kvinnerollen, (eller er det deres natur?), framstår som motsetningen til komplementære størrelser, er særlig tydelig når det gjelder spørsmål om verbal kommunikasjon. Romanen er full av forbisnakkinger og feilfortolkninger. Årsaken, kan det virke som, er å finne i at mannens reaksjoner er ”helt og holdent fysiske”. En ting er at Anders

mangler sensitivitet, at han er en følelsesmessig krøpling, mannen har heller ikke noe egne språk å kommunisere de manglende følelsene med:

Hele situasjonen kunne vært over i går. Hvis han bare hadde satt seg ned og pratet med meg. Forklart hva han mente, bedt om unnskyldning for alt det andre (151).

Det handler om en urgammel oppfatning av den maskuline essensen som definert gjennom handling, som føleriets og den tafatte intellektualismens dementi. "Talk is cheap", men må språket først nyttes, fører det en helt rasjonell logikk, og verbal ekspressivitet og emosjonalitet er ukjente egenskaper. For Anders er det utenkelig at utsagna hans skal inneholde noen form for flertydighet eller tolkingspotensial, for språket er reint instrumentelt, det står for ham i et uproblematisk en-til-en-forhold til virkeligheten:

Vi kranget, han sa ting han ikke mente, men han ba ikke om unnskyldning. Han mener at jeg burde skjønne det. Jeg burde skjønne hva han mener og hva han bare sier fordi han er sint. Så gikk vi og la oss og hadde forsoningssex. Det er greit å ha sex, men å fortelle meg hva han mener og ikke mener, det er vanskelig (38).

Hadde Anders fungert som en enkeltstående forvalter av neandertalermaskuliniteten i teksten, ville det kanskje ikke vært noen grunn til indignasjon på vegne av halve verdens befolkning; hans maskulinitet er jo også en maskulinitet menn er medskyldige i å opprettholde, og svarer sikkert også til enkelte menns oppfatning av hva som er deres rolle i parforhold. Problemet er den gjennomsyrende insisteringa på at mannen er en laverestående livsform. I flere utvetydige ytringer og gjennom små, subtile stikk, etableres det mannlige intellektet som "et verktøy for hans drifter og behov":

Han hadde hele møbler og riktige bøker i hylla. De så uleste ut, og de fleste var det også, så det ut (98).

Mønsteret gjentar seg til det kjedsommelige: I innledende faser av kjærlighetsforholda gjør mennene sitt beste for å framstå som snakkesalige, intellektuelt reflekterte, romantiske og med et avklart forhold til eget følelsesliv. Sjølsagt er dette bare et blendverk, kalkulerte taktiske manøvrer for å komme i buksene på Lise. Henning er helt symptomatisk. Han er Lises første virkelige samboer, og de treffer hverandre via felles bekjente på danskeferja. Etter

et samleie i en lugar, dyrker de intime samtaler hele natta. ”Han var pen og søt og rar og intens og helt klart oppslukt av meg” (42). Ukebladsjargongen bidrar til å tegne portrettet av den ømme, forståelsesfulle ideal-elskeren. Men den romantiske fernissen krakelerer relativt fort. Det burde vel kanskje gå opp et lys for Lise når Henning, sporenstreks etter deres seksuelle mellomværende, går hjem og kaster ut den gravide kjæresten for å gjøre plass til Lise. Lises og Hennings samboerforhold blir en karusell av fysisk vold og psykisk terror. Men han er, som jeg akter å vise, ingeniørlunde den eneste mannen med psykopatiske trekk.

Mennesker uten empati, følelsesliv og evne til kommunikasjon vil heller ikke finne noen interesse i å pleie vennskap og nære, ikke-seksuelle relasjoner. Ifølge Valerie Solanas er dette et konstituerende trekk ved mannligheten, det at vi skal være ”fullstendig isolert, ute av stand til å ha noe nært forhold til noen”. Uansett hvor uhørt karakteristikken er, later det til at liknende myter også bæres oppe av menn. Mannsforsker Jørgen Lorentzen kaller det ”et historisk faktum at jenter har vært flinkere til å pleie vennskap, guttene spiller fotball, slåss og sitter ensomme foran pc-skjermer, mens jentene styrker den sosiale og kommunikative kompetansen sin” (Lorentzen 04, s. 104). Men Lorentzen nyanserer heldigvis også bildet, idet han viser hvorledes synet på menns vennskap har endra seg i historien og kulturen, og han viser særlig interesse for den nye gruppa metroseksuelle menn. Disse mennene dyrker nære relasjoner som ikke skiller seg særlig fra omgangsformer som kvinnene tradisjonelt har hatt hevd på, de låner ”livsstilmønstre fra homoseksuelle menn”, med vekt på ”vennskap estetikk og egenpleie” (ib 95).

Metroseksualitet er en relativt ny og, dessverre, grunnleggende stereotypisk mannlighetskategori, delvis opprettholdt av mannsforskninga. Men i den grad den rene metroseksuelle mannen virkelig eksisterer, så skulle vi vente å finne ham i det urbane miljøet av media- og markedsførings-mennesker som befolker debutromanen til Nestor. Men moderne, metroseksuelle vennsapsrelasjoner mellom menn eksisterer ikke i *Kryp*. Derimot er mennene organisert i mannlige felleskap tufta på helt andre, forderva, verdier. Dessuten trives de, later det til, i Lises selskap.

Ifølge Solanas nærer menn et behov for å omgås kvinner motivert utifra andre årsaker enn bare de basalt seksuelle. Som en konsekvens av at menn genetisk og biologisk er en ufullstendig kvinne, er mannen ”constantly seeking out, fraternizing with and trying to live

through and fuse with the female (...)” (Solanas 04 s. 38). Morten svarer godt til karakteristikken:

Det slo meg at han hadde mange venninner. Jeg tenkte først at det var et tegn på at han var en ålreit fyr. Litt følsom, kanskje. Som ikke trengte den machogreia og som likte å drikke vin og skravle til langt på natt (134).

Det ligger i korta at Morten viser seg å være en drittsekk. Han er for så vidt aleine om å ha jentevenner. For hvis mennene ikke evner å ha nære, emosjonelle relasjoner, kjærlige nære band, så ligger det ikke desto mindre i den maskuline naturen å organisere seg i gutteklubber. Patriarkatet defineres som mannens makt over kvinnen, men også som eldre menns makt over yngre menn (Millett 71, s. 25). Denne maktstrukturen, som er solid representert i *Kryp*, er pill råtten og evig reproduserende. Sønnene arver fedrenes synder, like mye i symbolsk forstand som konkret biologisk.

Den mannsjåvinistiske skoleringa har form av klassiske lærer-elevrelasjoner der patriarkatets sosialiseringssagenter benevnes som autoritetsfigurer og ideologiforvaltere, de er ”mentoren”, ”filosofen” osv. Morten har bare en nær mannlig venn:

Hans beste venn var en karakter som var gammel nok til å være faren hans. Han hadde vært sjefen hans en gang i tiden, og det virket som om Morten så på ham som en form for mentor (140).

I det videre omtales denne ”karakteren” utelukkende som ”mentoren”, med en ironisk utlevering av mannens pedagogiske strategier og den ideologien han forvalter og indoktrinerer eleven, Morten, i. Sexismen ligger i tjukke lag utenpå ”mentoren”, kroppen hans tegnes, som vi skal se, som en lummer, lidderlig gestalt, kjønnsfascismen hans gis endelig form i et for Lise nedverdiggende foretak han har konspirert seg fram til med Morten; en seksuell fellesøkt bestående av ”mentoren”, ”Morten”, Lise og ”mentorens” underkua elskerinne.

Tendens til aggresjon, promiskuitet og makt er konstituerende trekk ved maskuliniteten i Nestor roman, men altså også en iboende trang til å organisere seg i herreklubber. De negative maskuline forbunda representeres i et verdilada språk, med stadige henvisninger til ”gutta”-

en grumsete masse av maskulin gift. Som regel er disse foræene mannseksklusive, men en sjelden gang får Lise innpass. Einar, den kristen-hyklerske programlederen, vil vise Lise fram for ”gutta”, som et trofé:

Gutta var tre artige, halvskalla filosofer rundt førti. (...) De hilste pent, men ellers oppførte de seg akkurat som en hvilken som helst sexistisk noenogførtiåring (106).

Det er fristende å tro at sexisme og lavpanna kjønnsfascisme avtar proporsjonalt med utdanningsnivå. Men i *Kryp* blir denne villfarelsen kraftig dementert. Menns tilsynelatende intellektualitet er nemlig bare et redskap for kurtise. Sexismen er mannlig universalverdi, uavhengig av utdanning og sosial status. Den ene av Einars venner blir omtalt som en ”popstjerneprofessor”:

Dyr bil og hår på nesten hele hodet og selvfølgelig ugift. Hadde sikkert alltid vært singel mer eller mindre hele livet, og var nok livredd for å binde seg til andre enn moren sin (106).

Morsbinding, forpliktelsesangst, fallisk kompensasjon for hårtap... Uten noen form for sensitivitet overfor Lises tilstedeværelse, vales sexismen fram rundt barbordet. Den intellektuelle utvekslinga mellom menn begrenser seg til hjernedød kjønnsfascisme. De tre mennene fører en utrolig sexistisk samtale om en ung, blond student som den ene ”filosofen” har et seksuelt forhold til. Det er interessant å merke seg at mannlige akademikers omgangsformer ikke skiller seg fra hormonelt ubalanserte tenårings:

Det var som å sitte på fest da jeg var femten og høre å de kviset elektrikerspirene i klassen. De snakket på samme måten, bare med færre og andre ord (106).

Når Lises menn har arrangementer med disse ”gutta”, er det fare på ferde. En helhet av flere maskuline trykkokere er alltid større enn summen av enkeltdelene, og promiskuiteten og aggressiviteten blir framelska. Henning har hjemmefest, visstnok bare for ”gutta”:

Der satt kompisene, alle fem gutta, med tre damer jeg aldri hadde sett før. Fire av gutta var i faste forhold, men ikke med disse damene (53).

Der ”gutta” samles, får ikke bare promiskuiteten fritt spillerom, her er også voldspotensialet stort, mennene nærer formelig hverandres akkumulerte aggressivitet. Scenen utarter, som vi skal se, også til en mishandlingsforestilling med Lise som offer og ”gutta” som takknemmelig publikum.

Nestor er altså opptatt av (psyko)sosiale roller i parforhold. Det er ikke sikkert det er rettferdig å gjøre utsagnet til synonymt med forfatterens kjønnsideologiske posisjon, men atferd og tenkemønster virker veldig rolledeterminert i romanen.³⁷ Det er imidlertid mange grunner til at man kan problematisere et slikt kjønnsrolleperspektiv. Ei innvending er at teorien om kjønnsroller kommer til kort som forklaringsramme når det gjelder maktstrukturer i kjønnsrelasjonene (jf. Connell 99, s. 38f). For enhver tolking av romanen må ta i betraktning at kjønnsmakt i patriarkatet er en helt avgjørende del av teksten. En gransking av disse maktkonstellasjonene krever et blikk på mannens kropp og seksualitet.

Mannens kropp

Å kalle en mann et dyr, er å smigre ham; han er en maskin, en vandrende dildo (Solanas i Nestor 05, s.49).

Den groteske realismens viktigste trope er hyperbolen, og eksesser i beskrivelsene av kroppsfunksjoner og kroppslige karakteristika er virkemiddel som kjennetegner sjangeren. Når kroppsdelene grotesk blåses ut av realistiske proporsjoner i romanen, kan det sannsynligvis avskrives som et heslighetens estetiske tekstelement. Samtidig handler det neppe bare om overflatiske estetiske strategier. Like mye synes det maktpåliggende å etablere den mannlige kroppen og mannens kroppslige praksis som noe ufyselig, til forskjell fra det forfinede, elegante og subtile kvinnelige. ”(...) wallowing in basic animal activities – eating, shitting, relaxing and being soothed by Mama,” skriver Solanas om mannens foretrukne sysler (Solanas 04 s. 5). Så fort kurtisens narrespill i tidlige faser er over, så fort parforholdet er etablert, avslører mennene en fundamental mangel på raffinement. De brøler og skriker, spiser som svin, sikler og har sviktende hygieniske rutiner:

³⁷ *Dagsavisens* Halldis Fougner leser, som vist, romanen som en problematisering av tradisjonelle kjønnsrollemønstre: ”Fortellingen støtter seg til tesen om at menn har forestillinger om kvinner og kvinner har forventninger til menn som begge deler er like misforstått” (Fougner 01).

Det siste han gjorde var å smile til seg selv i speilet og klø seg litt på pungen, så gikk han ut fra badet. Uten å tisse, han hadde nok gjort det i dusjen (40).

En bit mais falt ut og klistret seg til haken hans. Jeg tørket meg med servietten min, men han tok ikke hintet. Jeg mistet matlysten. (...) Jeg var glad han satt, så jeg slapp å se trusa hans. Jeg skulle ønske han hadde tatt på seg en bukse, i det minste når vi skulle sitte og spise (55).

Viktigere er det at bildene av mannskroppen ikke bare tegnes i et slikt grotesk lys. Det finnes nemlig en viss dobbelthet i mye av den feministiske litteraturens representasjoner av mannskroppen: På den ene sida virker det som at det er maktpåliggende å beskrive mannens kropp som hard og fallisk, som en viril voldtektsmaskin med alle fysiske manifestasjoner på det patriarkalske over-/underordningssystemet. Samtidig ligger det en skjult maktmekanisme i å redusere mannen til bare kropp, muskler og penis, en makt som består i å beherske et språk og et følelsesregister som mannen åpenbart ikke er i besittelse av:

Jeg hater at han bare ligger der i mørket og sover som om ingenting har hendt, som om han ikke har sagt ting han ikke skulle si. (...) Jeg hater at han sover, at han ligger der på ryggen og bare er kropp. Bare muskler og skjelett og dårlig ånde (5).

Ingen av romanens menn modifierer fiksjonen om det naturlig maskuline som redusert til en hard kropp. Motsetningen mellom det intellektuelle - sensitivitet overfor en vanskelig situasjon, empati og kommunikative ferdigheter – og den fysiske materien – muskler og skjelett, dårlig ånde – materialiserer seg i senga gjennom forskjellen på Lise og Anders. Mennene er kanskje en laverestående livsform, men musklene og den harde, ugjennomtrengelige kroppen skaper grunnlag for undertykking og en maktmessig overordning som Lise gjennom romanen har all grunn til å avsky. Testosteronet bobler i disse mennene, og den ustyrilige aggresjonen rammer henne ganske brutalt.

Kroppslige ulikheter er den "sunne fornuftens" og den naturvitenskaplige, positivistiske forklaringa på kjønnskonstitusjon. I enkelte versjoner foregis også kjønnsmessige maktstrukturer å være basert i fysiologiske ulikheter. Mot humanioras syn på kroppen som arena for kulturelle og sosiale symboler, stiller sosiobiologien forklaringer på kjønnsulikheter basert på fysiologi og temperament, genetiske koter, hormoner og atferd, altså lett anskuelige og empirisk målbare forskjeller (Connell 99, s70f.). Mot dette argumenterer Nestor

sosialkonstruktivistisk i *Feministhåndboka*: ”<<Den naturlige kvinneligheten>> finner vi et helt annet sted enn i naturen, nærmere bestemt i kulturen” (149). Vi husker også forfatterens argumentasjon vedrørende nødvendigheten av å ”Ikke bare utfordre, men rett og slett knuse” mytene om mannens og kvinnens forskjelligarta natur. Besynderlig da, at hun ikke lar noen sjanser unnsnippe når det gjelder å tegne bilder av mannskroppen som plasserer seg trygt innafor ei sosiobiologisk forklaringsramme; som mekanisk, hard og ugjennomtrengelig, som en maskin som styrer både atferd og temperament. ”Kvinnelighet må læres,” argumenterer hun, tydelig influert av de Beauvoir. Men er det annerledes med mannen? Ligger kimen til maskuliniteten i den mannlige kroppen?

Metaforikken utgjør et eget betydningslag i romanen. Sosiobiologiens egne fiksjoner om kroppen, ofte uttrykt gjennom metaforen ”maskin” - ved at kroppen ”fungerar och opererar” (Connell 99, s. 72) - bekreftes langt på vei. Om ikke så tydelig her, så vil resten av analysen forhåpentligvis vise at romanen kan leses som en påstand om at mannens hjerne er organisert på en måte som gjør ham til en aggressiv, voldelig vandrende dildo, og at de mannlige genene er programmert for dominans og promiskuitet.

Bilder av kroppen karakteriserer altså mennene i romanen og styrer måten vi oppfatter personligheten deres på. Der mannskroppen ikke beskrives gjennom groteske bilder og falliske attributter, males den ut med andre karakteristika som tydelig symboliserer patriarkatets forderva form. Romanens norm utkrystalliserer seg i personkarakteristikkene, blant annet gjennom bruk av lada ord og kjønna koder. Vi husker ”Mentoren”, som altså er den eneste mannlige vennen til psykopaten Morten, han som legger lumre planer for en *ménage à quatre*:

Han var stor og feit, kanskje ikke feit, korpulent, korpulent er et ord jeg ikke bruker så mye, men jeg tror det er riktig i denne sammenhengen. Han var grå og tynn i håret, men kompenserte med en diger bart, en ordentlig snurrebart. (...) Andre ville kanskje beskrive ham som en godmodig og røslig kar (140 f).

”Korpulent” - ordet er knapt valgt tilfeldig. Det uttrykker en fedmens verdighet, en pondus. Kvinner er sjelden korpulente, det er mannens privilegium å la seg fysisk forfalle med verdighet i patriarkatet. Lise, og leseren, gjennomskuer mannen umiddelbart. Med relativt få, velvalgte ord presenterer hun ham på et vis som gjør at vi forstår at vi slettes ikke har å gjøre

med en ”godmodig og røslig kar” (menns persepsjon?). Vi skjønner fort at det snarere dreier seg om nok en pervertert konemishandler, eller – bedrager, en legemliggjøring av patriarkatets sleske sjølgodhet. Typisk er også de fysiske manifestasjonene på kompensasjon for usikkerhet i forholdet til egen maskulinitet, denne gangen en patetisk mustasje.

Biologismen serverer en kjent kjønnsstereotypi som plasserer årsakene til mannens vold og seksuelle atferd i naturen og kroppen. Den mannlige seksualiteten er vesensforskjellig fra den kvinnelige, og voldtekt forklares med hormoner som løper løpsk og ustyrlig lyst.

Psykologismen er en annen forklaringsramme: Mangel på empati og mangelfullt utvikla sjelsevner gjør mannen til et ”sexmonster” (Bitch 06). Det er mye som tyder på at mannens atferdmønster i Nestors roman er styrt av kroppen, men samtidig har vi sett at Nestor hevder hun er opptatt av sosiale roller i et parforhold. Feminismen har gjerne betrakta seksualisert vold som rene voldshandlinger og maktdemonstrasjoner mer enn som seksualitet. Hos Nestor kan det virke som om det handler om begge deler; demonstrasjon av en pervertert makt og en seksualitet som er tilsvarende.

Det tjener kanskje ikke noen hensikt å forsøke å identifisere og kategorisere romanens bakenforliggende oppfatning av hva som konstituerer maskuliniteten. Ifølge Toril Moi kan generaliseringer basert på sosialt kjønn være like undertrykkende som generaliseringer basert på biologisk kjønn (Moi 98, s. 25). Bildene av den mannlige kroppen er sjablongaktige, men det fine med Nestor er at hun ikke akkurat legger vinn på å nyansere når det gjelder framstillingene av mannens seksualitet og temperament heller.

Den mannlige seksualiteten

Gjennomstyret av skyld, skam, frykt og usikkerhet, og i stand til å føle, hvis han er heldig, noe knapt merkbart fysisk, er mannen likevel besatt av å knulle, han vil svømme gjennom en elv av snørr, vasse til nesa gjennom mil av spy, hvis han tror det fins en vennlig fitte som venter på ham (Solanos i Nestor, 05, s. 47).

I mange parforhold er seksualiteten et godt barometer for kvaliteten på samlivet. I Lises tilfelle står viseren konstant på storm. Hennes egen oppfatning av seksualitet endres dramatisk bare på et par sider. Hun går fra å mene at ”Det er en av fordelene med å være par, regelmessig tilgang på sex” (159), til: ”Jeg gidder ikke mer, sex er ikke så jævlig viktig”

(160). At hun endrer oppfatning såpass radikalt, er veldig lett å forstå når man ser på mennenes seksuelle preferanser og praksiser i romanen.

Sjøl om ”studenten” skjenker Lise klamydia, som i sin tur avstedkommer elleville tildragelser i beste sex-farsetradisjon, er det vanskelig å lese funksjonen hans i teksten som noe særlig annet enn en bekreftelse på Valerie Solanas’ oppfatning av mannens begjær- og tenningsstrukturer: ”He’ll screw a woman he despices, any snaggle-toothed hag, and furthermore pay for the opportunity to do so” (Solanas 04, s. 37). Lise treffer studenten mens forholdet til Fredrik befinner seg i en avmålt fase. I korte trekk er han medskyldig i at en full og klønede Lise går på trynet og slår ut et knippe fortenner:

Vi åpnet en flaske vin og hadde sex. Det var greit for meg. Men hvordan han fant det naturlig å ha sex med en drita og tannløs kvinne han ikke kjente, skjønner jeg aldri (78).

For Lise er mannens mangel på kvalitetskriterier en gåte, og det er åpenbart at mennenes oppfatning av seksualitet skiller seg diametralt fra hennes egen. Mennene er fullstendig egosentriske og mangler totalt begreper om kvinners seksualitet. Fenomenet vaginalorgasmer, for eksempel, er en ”utbredt mannlig fantasi, for det meste, eller en unnskyldning for ikke å gidde å strekke til” (67).³⁸ I stedet er det mannen som er premissleverandør:

Han tok ikke på meg, han bare kjørte på, og i og med at han var drita, tok det en evighet før han ble ferdig (160).

Den mannlige seksualiteten, slik den representeres i kulturen, følger en enkel logikk. Jørgen Lorentzen skisserer fasene som ” forførelse – ereksjon – penetrasjon – orgasme – tilbaketrekning” (Lorentzen 04, s. 150). Med utgangspunkt i kjønnsorganas ulike fysiologiske beskaffenhet konkluderer Luce Irigaray med at den mannlige seksualiteten er en mye enklere innretning enn den kvinnelige – mannens kjønn er enkelt, kvinnens dobbelt – ”Ce sexe qui n’en est pas un” (jf. ib 168).³⁹ Nestors roman er vel egentlig også på linje med de fleste

³⁸ Jørgen Lorentzen har nok rett i at ”De fleste menn i dag har langt mer kunnskap om en kvinnes kropp enn sin egen” (Lorentzen 04, s.151). Fra 70-tallet av har den kvinnelige orgasmen vitterlig blitt mye tyngre behandla i den offentlige diskursen enn den mannlige. Undersøkelser viser også at gutter har bedre kjennskap til kvinners seksualitet enn sin egen.

³⁹ Mye taler for at det råder en viss konsensus om denne og lignende oppfatninger blant feministiske tenkere. Camille Paglia: ”Kvinnens forplantningsorganer er langt mer kompliserte enn mannens, og fremdeles lite forstått” (Paglia 00, s. 42).

kulturelle framstillinger; man finner ikke mange beskrivelser av det mannlige underlivet som mjukt i litteraturen og kunsten. Frekt og burlesk avmystifiserer forfatteren tabuord knytta til den kvinnelige kroppen og seksualiteten (jf. "mens" s. 87), men den konsekvente benevninga av mannens underliv som "tingen hans" er symptomatisk for en manglende vilje til forståelse når det gjelder mannens kropp og seksualitet. Nestor framstiller penis som hard og truende, som fallos, og med en ganske utvetydig metaforisk forbindelse til motbydelige krypdyr:

SONDRE LIGGER RETT UT på senga med en ganske så imponerende ereksjon. Han har lyst til at jeg skal suge ham.(...)

Jeg skal akkurat til å ta den i munnen, den står rett opp i lufta, men nå faller den plutselig sammen. Den knuser liksom mot magen hans og blir svart og jeg ser at den har blitt til en tue med små kryp som kravler ned på madrassen og mot meg (115).

Dette er en av romanens tre drømmesekvenser, alle koker over av seksuell og fallisk symbolikk. Det er åpenbart at en penis ikke bare er en penis, men at den innehar en form for negativ, vemmelig transcendens. Jørgen Lorentzen angriper representasjoner av mannens kjønn som hardt og brutalt, og argumenter med at penis er mye mer sammensatt - samtidig både mjukt og hardt, påtrengende og sårt - enn det man får inntrykk av i litteraturen. "Fokuset på det falliske skjuler og fortrenger den dobbeltheten som den mannlige anatomien inneholder, og favoriserer det harde foran det myke" (Lorentzen 04, s. 168).

Andrea Dworkins posisjon er den motsatte, men hun er også opptatt av fysiologiens og seksualitetens maktimplikasjoner. Det er fullt forsvarlig å utlegge tenkinga hennes som forsøk på å påvise en analogi mellom normal heterofil seksualitet og voldtekt; kvinnen blir invadert, og hun sammenlikner kvinnens posisjon med okkuperte landområder:

There is never a real privacy of the body that can coexist with intercourse: with being entered. The vagina itself is muscled and the muscles have to be pushed apart. The thrusting is persistent invasion. She is opened up, split down the centre. She is occupied, physically, internally, in her privacy. (...) Intercourse is a particular reality for women as an inferior class (...) (Dworkin 87, s 122f.)

Den heteronormative seksualiteten er altså fundert i en klar kjønnsbestemt ubalanse i maktforholda, skal vi tro Dworkin. Disse premissene viser seg i mangt i romanen *Kryp*, for eksempel i tematiseringa av forsoningssex. Begrepet forsoningssex, eller make up sex, er en

relativt ny språklig konstruksjon og et litt ubehagelig moteord, helt i chick lit'ens og den frilynte nye ungdomskulturens ånd. For Lise er det også en blanda fornøyelse som fenomen:

Vi hadde sex i går, forsoningssex. For andre dag på rad. Det var kanskje jeg som ville ha sex, men han sa ikke akkurat nei han sier sjelden nei når jeg vil ha sex. Jeg tror han liker å ha forsoningssex han også, jeg tror han tenker at da er vi ferdig med det, ferdig med anklager og angrep og såre minner som aldri gror (15).

I utdraget er det Lise som tar initiativ, skjønt Anders selvfølgelig aldri sier nei. Men det antydes like fullt at Lise og Anders ikke deler oppfatning av make up-seksualiteten. Det er helst den første delen av sammensettinga, "forsoning", det ikke råder konsensus om. Temaet opptar tydeligvis forfatteren, seinere skal vi se at det kan leses i sammenheng med overgrepstematikken. Siden mannens atferd og reaksjoner er "helt og holdent fysiske", er det nemlig åpenbart at den fysiske forsoninga gjennom seksualakten fungerer på hans betingelser; som fysisk utløp for noe som burde være framforhandla gjennom dyptloddende samtale. For Lise er forsoninga et fysisk blendverk: "Det er greit å ha sex, men å fortelle meg hva han mener og ikke mener, det er vanskelig" (38).

Det er i det hele tatt en veldig takknemlig oppgave å skulle påvise hvordan mytene om mannens seksuelle enfoldighet meisles ut i romanen. I en episode møter vi for eksempel Lise og Anders på ferie. Her bedriver de sin vanlige fritidssysse, å fritte den andre ut om dennes tankevirksomhet. Betingelsen er at de skal være helt ærlige. Lise først:

Jeg svarte at jeg tenkte på sånt som at hoteller i USA ikke har trettende etasje, om de to som satt på det andre bordet var nygifte eller utro, om det var riktig å bruke en så fin tomt midt i sentrum til parkeringsplasser, at det bare er grønne og røde menn, ikke kvinner, eller at det kanskje var kvinner det var, for kvinner går jo ikke bare i skjørt lenger. Sånne ting.

Han svarte ofte at han tenkte på utenrikspolitikk, verdensøkonomien, demokratiet eller god og dårlig litteratur (61).

Lises tankeflukt er naivistisk, søt og uskyldsrein, mistenkelig lik refleksjonene som fyller permene i *Bridget Jones dagbok*. Eller (den feministiske) tegneseriehelten Nemis barnslige regresjon framsatt som idealisert opprør mot en fallossentrisk logisk og voksen rasjonalitet.

Anders prøver derimot å skape inntrykk av å besitte et intellekt og en oppriktig bekymring for den spente verdenssituasjonen. Straks avslører Lise narrespillet hans:

Jeg har hørt at menn tenker på sex hvert tiende minutt eller noe sånt, så jeg syntes det var merkelig at han ikke tenkte på det i det hele tatt i løpet av et døgn. Jeg tok for meg en time, en hel time hvor jeg la merke til hver eneste gang han glaner på ei dame, åtte ganger som jeg så. Blant annet gikk vi forbi en kjendis som nettopp hadde stilt opp i Magasinet, kun iført bikini. Da påsto han at han tenkte på Midtøsten (61).

”(...) lystfølelsen blir plassert i pikken og ikke i hjernen,” skriver Jørgen Lorentzen om vår kulturs biologisering av den mannlige seksualiteten (Lorentzen 04, s. 156). Når menn er uten omtanke for kvinnes autonomi eller følelsesliv, når de tenker på seksualitet konstant, og når man mangler empati samt lyst eller evne til forpliktelse, er veien til promiskuitet veldig kort: ”Menn tror det er fritt fram når en dame står alene i nærheten av en bar” (20).

Erobringsbehovet er et universelt mannlige instinkt, menn har en helt ustyrlig seksuell appetitt, og kvantitet går i alle henseender framfor kvalitet i spørsmål om seksualitet. Sant nok, utroskap og promiskuitet har dessverre også lenge blitt ansett som mannens privilegium i patriarkatet.

Flere steder i *Feministhåndboka* skinner det tydelig gjennom at ”badgirlfeministen” er Nestors ideal. Seksuell frivolititet og mange seksualpartnere er noen av adelsmerkene. Tidligere har vi sett at Lise flere steder i romanen fører seksuell regi og opptrer som seksuelt subjekt, og at hun, som Bridget Jones, ofte har initiativet når erotiske forbindelser skal opprettes. At vi skriver seriemonogamiet tidsalder, hjelper lite. Denne badgirl-atferden straffer seg i patriarkatet.

”Når en ung jente har sex, risikerer hun å bli sett på som en hore, når en ung jente ikke har sex, risikerer hun å bli sett på som prippen,” skriver Nestor om patriarkalsk dobbeltmoral i *Feministhåndboka* (114). I feministisk tenking har det blitt avslørt at den patriarkalske ideologien egentlig bare har rom for to ulike kvinnelige identiteter: Dersom hun lever opp til patriarkatets krav om å være sømmelig og tekkelig, er hun en *snill jente*. Dersom hun ikke lar seg innordne, er hun *bad girl*. Denne identitetsdikotomien kommer for eksempel til uttrykk i den patriarkalske kunstens framstillinger av kvinner som enten ”hore” eller ”madonna”, ”engel eller ”heks”. Begge rollene er projeksjoner av det patriarkalske mannlige begjæret. Det

første handler om behovet for å eie ”tekkelige” kvinner som kan fylle oppgaven som pliktoppfyllende mor og kone, den andre om å kontrollere kvinners seksualitet, slik at den mannlige seksualiteten ikke blir trua (jf. Tyson 99, s. 86).

De ”slemme” jentene blir av flere feminister framsatt som ideal, Solanas og Nestor er bare to. Badgirlene er tapre opprørere fordi de øver vold mot de undertrykkende patriarkalske seksualnormene. I kraft av å være seksuelt utfordrende både i framferd og utseende, og ved at de holder seg med mangfoldige seksualpartnere, fungerer de som en hån mot de tradisjonelle patriarkalske krava til kvinnelig seksualitet. I patriarkatet skal nemlig kvinner helst ikke ha noen videre glede av seksualiteten, de bør ikke sjøl ta initiativ til seksualitet, men tjene som lydige seksualobjekter for mannens dominante begjær:

Fredrik var sent ute og jeg skalv. Jeg vet ikke helt om det var fordi jeg var bekymret eller om det var det faktum at jeg satt i et lekkert lite undertøy i sofaen. (...) Svart, gjennomsiktig truse og matchende BH, hofteholder og svarte strømper.(..)

Vet ikke hva jeg hadde tenkt, at han skulle kaste seg over meg, rive av meg trusa og kjøre den inn i meg? (67f).

Lise fører ofte et slikt vovet initiativ. Det straffer seg på forskjellige vis. Vampen kan for mennene fungere som et artig og stimulerende element i kulturen, men som faktisk skikkelse faller hun utafør den mannskonstruerte normen for kvinnelighet og truer hans egen oppfatning av seksualiteten. I den patriarkalske underordningsideologien er det mot kvinners natur å nære kjødelige lyster. ”Naturskapte” roller omrokeres, Fredrik blir passivisert av Lises seksuelle aggressivitet. Han vil heller ligge i fanget hennes og samtale om jobben. Lise føler seg ydmyka:

Jeg hadde ikke lyst til å sitte her og småprate om idiotjobben min med idiotlønna som jeg hadde brent opp det meste av for å se ut som den hora jeg følte meg som (69).

Lise framstilles ofte som innbegrepet på en badgirl. Hun gir seg ikke på tørre møkka. Ettersom vi også har lært at menn er mekaniske halvorganismer, ”vandrende dildoer”, får hun Fredrik på gli. Hun arbeider frenetisk med alle pornografiens strategier, men Lises rolle som aktiv presser Fredrik inn i en åndsfraværende apati:

Jeg måtte jobbe litt for å få ham opphisset. For hver gang jeg var i nærheten, ble han fjern og tankefull og nesten borte. Tipper han var på jobb. Etter mye om og men, fikk jeg ham tilbake igjen. Jeg bevegde meg og lagde lyder og oppførte meg som en jævlige pornofilm. Jeg nektet å la meg utkonkurrere av sinte kolleger, tapte kontrakter og sure koner. Jeg fikk overtaket etter hvert. Jeg reiste meg på alle fire, trusa hang litt på skeive på lårene mine, jeg fikk ikke dratt den av på grunn av stropper og strømper og alt det der, men alt det andre var på plass. Nå skulle det ikke mer til. Han reiste seg opp bak meg og stakk den rett inn. Jeg stønnet og bar meg og gikk helt opp i rollen min (70).

Den patriarkalske doktrinen om menns hevdvunne initiativprivilegium, er vond å snu om på. Lises mangel på tradisjonell, feminin bluferdighet tar fullstendig piffen av Fredrik:

”Ta meg hardere! Ta meg hardere!

Han ble helt stille og sluttet å ta meg i det hele tatt, holdt bare rundt meg og pustet tungt (71).

Fredrik skryter på seg ei problematisk hoft i en tafatt avledningsmanøver. Sjukdommen kan for så vidt være innbilt eller reell, krenkelsen rører uansett ved mannes sjøloppfatning som seksuelt subjekt. Fredrik er livredd for å måtte ”legge meg inn og sykemelde meg og fortelle alle og enhver at jeg ikke kan ta dama mi hardere” (71).

Den seksuelle degraderinga av mannen gjennom Lises forsøk på regi, får to ulike utfall i romanen. Fredrik blir skremt inn i en varig frigiditet som varer romanen ut. Frigid er også Einar, til å begynne med. Hans seksualitetsvegning er derimot religiøst motivert. Han er sågar kristenkonservativ abortmotstander (100), badgirlfeministens definitive antitese. For ham er seksualitet primært forplantningsrelatert, idet han insisterer på at Lise skal beholde et eventuelt barn:

Vi hadde sjelden sex. Sex var ikke så viktig for ham. Og når vi hadde sex, holdt han tilbake, han ville ikke at det skulle gå for ham. Jeg ble mer og mer desperat, jeg kjøpte en haug med blondeundertøy som stakk og klødde. Det likte han, men han holdt fremdeles igjen. (...) En dag dukket jeg opp i en ekstremt kort kjole, uten undertøy. Det var første gangen jeg så ham miste kontrollen, så vidt, et lite sekund. Han hadde sædavgang, som det heter, men jeg er usikker på om han hadde noen orgasme (99).

Lise utviser, som vi ser, et tilsvarende stramt seksuelt regiopplegg med Einar, men i dette tilfellet er reaksjonen seksualisert vold. Iscenesettelser av makt ser nemlig ut til å være en forutsetning for mannlig opphisselse i hele romanen. Makt eller perverterte, sære seksualpraksiser. Morten er nok den verste av dem alle:

Og så hadde han spesielle preferanser når det kom til sex. Han også. Hva faen er galt med gammeldags, helt vanlig sex? (134)

Utsagnet over kommer som en reaksjon på Mortens særegne seksuelle praksis, som vi skal se på i neste kapittel. Feminismen har operert med distinksjonen mellom hard- og mykporno for å beskrive den mannlige seksualiteten som pornografisk, der den kvinnelige er erotisk (Mühleisen 99, s. 6). Vi husker at Lise konkluderte med at hun ikke kunne fordra porno, og at Anders likte det i egenskap av å være mann. Mennenes ”spesielle preferanser” når det gjelder sex, er ofte influert av pornografien. De antar riktignok mindre outrerte former hos Lises første, navnløse kjæreste enn hos Morten og mange andre av mennene:

Han pustet enda fortere, tok tak i hodet mitt og dyttet opp og ned. Jeg greide ikke å gjøre noe. Jeg stirret stivt ned i buskaset og prøvde å følge rytmen, det hørtes ut som han snart var ferdig. (...) Jeg svelget hele dritten. Seigt, gjennomiktig slim med 250 sædceller, eller noe sånt (...) (9).

Mannens atferd er lånt fra pornografiens repertoar av seksuelle praksiser. Lises egne seksuelle opptreden kan godt ha pornografiske innslag, men når mennene opptrer pornografisk, blir det vanskelig å skille porno fra kvinneundertrykking. Scenen viser en oral ydmykelse av kvinnen i klassisk aktiv-passivkonfigurasjon, på fagspråket kalles det brutalt nok ”forcefeeding”, tvangsforing.

På tross av at Lise ikke oppfyller patriarkatets krav til kvinnelig passivitet, reproducerer romanen i hovedsak kulturens holdning til den mannlige seksualiteten som objektifiserende og sjølsentrert (jf. Lorentzen 04 s 150). Det virker som det er maktpåliggende å presentere den mannlige seksualiteten som noe vesensforskjellig fra den kvinnelige, det er kulturens myte om kvinners seksualitet som rein og vakker, mennenes som skitten og problematisk. Så å si alle mennene har nemlig ”spesielle preferanser”. Det bringer oss til det jeg oppfatter som det mest problematiske aspektet ved romanen; antydningene om aggressivitet og

dominans som en universell del av maskuliniteten, og den nærmest injurierende antydningen om samvirket mellom mannlig seksualitet og vold.

Spesialiserte seksuelle praksiser, aggresjon, vold og undertematisert psykopati

Sammenstillinga maskulinitet og aggresjon: En parodisk voldsestetikk?

He is trapped in a twilight zone halfway between humans and apes, and is far worse off than the apes because, unlike the apes, he is capable of a large array of negative feelings – hate, jealousy, contempt, disgust, guilt (...) (Solanas 04, s 36).

Det mest påfallende trekket ved en overveiende positiv resepsjon, må være at ingen av anmelderne kommenterer den mannlige aggressiviteten, volden og mishandlinga som beviselig er en helt vesentlig del av romanens tematiske univers. Er denne materien for grumsete til at man overhodet kan vedkjenne seg den? Er menns vold mot kvinner for vondt å snakke om, for tabuert? Handler det om en selvsagt del av maskuliniteten som ” av hensyn til patriarkatets velbestående blir tiet i hjel”.⁴⁰ Eller er det den lettbeinte måten forfatteren behandler problemkomplekset på som innbyr til bagatellisering?

For feminismen har temaet aldri vært tabu. Bevegelsens bilde av mannen har endra seg fra huspatriarkens snylting på ubetalt husarbeid, til å fokusere på menns aggresjon mot kvinner (Connell s. 63). Men denne avhandlinga er opptatt av spenningsforholdet mellom form og innhold i Nestors roman. Gjennomgående behandles gravalvorlige tema i en overflatisk og likegyldig språklig modus. Enkelte steder antar overgrepsscenenene en form som gjør det fristende å avskrive dem som ledd i en reindyrka camp-estetikk. Samlivet med Henning, den uheldredelige romantikeren, er på denne måten parodisk blåst ut av proporsjoner:

”Når du først får blomster, burde du ha vett nok til å sette pris på dem.”

”De var nesten visne da jeg fikk dem”.

”Jævlige utakkneilige drittkjerring” hylte han på klingende nordnorsk og dro til vasen. (...)

Han skrek enda høyere, og før jeg skjønnte noe som helst, kjente jeg noe varmt og klissete nedover gensen. Han hadde helt resten av middagen på meg (58).

⁴⁰ Jørgen Lorentzens karakteristikk av den djerne tematikken i billedboka *Sinna Mann* av Gro Dahle (Lorentzen 04 s. 114).

Den minste småting forandrer mannen til en forsmådd toåring i en voksen, brutal manns kropp. Slike scener lukter av noe som i dag framstår som en ufrivillig parodisk sosialrealisme - Anja Breiens melodramatiske feminist-buskis, kjønshelter og kjønnskurker i svart-hvitt. Men er det mulig å ironisere over noe så tabuert som vold i parforhold? Personlig tror jeg det i Nestors tilfelle handler mer om en latterliggjøring av mannen og mannens reaksjonsmønster enn en parodi over en bestemt kunstnerisk sjanger. Er dette kanskje ikke et samfunnsproblem som skriker etter å bli tatt på alvor, som ikke kan ironiseres bort gjennom strategier som sikter mot å henge ut mannen som en laverestående livsform? Ironitilnærminga er uansett bare en farbar vei til teksten, og det er ikke sikkert at uttrykksformen nødvendigvis står i noe direkte motsetningsforhold til tematikken.

Lises første seksuelle erfaring med en gutt hadde positiv valør. Men, enerverende forutsigbart, har hun andre, mindre lykksalige barndomsminner knytta til menn og mannlighet. Stefedre blir sjelden framstilt særlig flatterende i skjønnlitteraturen:

Og alt var bare fred og fryd til den dagen han klinte til muttren i bilen på vei hjem fra en komplisert handletur i byen (137 f).

Marianne Peterstrand-Nilsson skriver tankevekkende om egne erfaringer som terapeut i møte med mishandla kvinner. I boka *Vold i parforhold* skriver hun at disse kvinnene har en tendens til moralsk polarisering. Tilværelsen blir mer forståelig og mye lettere å handtere hvis man, for eksempel, deler mennesker inn i kategoriene onde og gode. Ofte, heter det, opplever voldsramma kvinner faren som den gode i familien, mens mora får rollen som ond (Peterstrand-Nilsson 99, s. 50). Lises biologiske far er riktignok fraværende i romanen, men stefaren får sitt. Han svarer ikke akkurat til Peterstrand-Nilssons erfaringer om at kvinnene opplever faren som den gode. Tilsynelatende svarer derimot Lises oppfatning av mora til beskrivelsen over:

Jeg tenkte at muttern var utrolig feig, at hun bare lot ting skje med seg og meg i samme slengen, at hun ikke hadde egen vilje (138).

Setningen er en nøkkelpassasje i romanen. Seinere skal Lises bilde av mora endre seg til det idealiserte, idet hun gjenreiser tapt ære og står fram med et for Lise misunnelsesverdige mot og en forbilledlig opprørsiver. Når Lises stefar kommer krypende til korset, kaster nemlig mora han på dør og skaper en offentlig scene gjennom å hive mannens eiendeler ut vinduet.

Spørsmålet romanen aldri besvarer, er hvorfor ikke Lise suger lærdom av dette, hvorfor historien hennes fortøner seg som en fortelling om total underkastelse, sjøloppofrelse og utvisking av selvet.

For det står ikke helt klart hvorfor Lise finner seg i all nedverdighelsen, for eksempel når det gjelder forholdet med Henning. Hovedbestanddelene i samboerskapet deres består av agitert skriking, gjensidig mistenksomhet, og Hennings nærmest systematiske fysiske og psykologiske ydmykelse av Lise. En episode der han, ikke særlig taktfullt, først påpeker at hun ser feit ut i en kjole, for så å anklage henne for å være kjedelig og lite underholdende på en fest, er nokså karakteristisk for mannens temperament og reaksjonsmønster:

Jeg husker nok ikke ordrett hva han sa, men jeg husker at jeg traff noe langt der inne og at det hadde noe med hans prestasjoner i senga å gjøre.

Det tok et par sekunder før han oppfattet hva jeg sa. Han stakk hodet litt fram og skulle til å si noe. Isteden stønnet han og tok tak i skuldrene mine. Jeg var ikke forberedt. Ingen er forberedt på tilsynelatende normale mennesker bruker vold, uansett hvor presset situasjonen er. For at kroppen skal være forberedt på det, må du ha erfart det (48f).

Mannen ser ikke andre løsninger på konflikter enn gjennom aggresjon. Ikke bare er reaksjonene ”utelukkende fysiske”, mannen - ”whose ego consists of his cock” - ⁴¹ er også utrolig nærtagende i spørsmål om seksuelle ferdigheter, sjølve hans raison d’être som ”vandrende dildo”. Lise blir utsatt for en solid omgang tradisjonell konemishandling:

Etter en liten pause, hvor jeg fortsatt var for sjokkert til å reagere, dro han meg enda litt tettere til seg, og da han dytta meg bort for siste gang, slapp han. Hodet var ikke ferdig med bevegelsen da jeg landet. Jeg hørte et lite knepp fra nakken. Jeg spratt opp igjen, men var så forvirra at jeg landa på alle fire. Nakken var øm og jeg gjorde ikke noe forsøk på å løfte hodet.

Det tok i grunnen piffen ut av den krangelen. Henning gikk og la seg uten å si noe, ingen unnskyldning, ingenting. Jeg ble stående sånn på knærne, med hodet nesten ned i gulvteppet (49).

Tablået finner vi igjen flere steder i romanen: Den oppblåste, brutale mannen og en passiv Lise i noe som minner om en martyrposisjon. Det hele framstilt i en beksvart humoristisk tone; ”Det tok i grunnen piffen ut av den krangelen.” Leserens sympati plasseres unektelig

⁴¹ Solanas 04, s. 60.

hos Lise, særlig når hun etterlates aleine i bildet, mørbanka og ydmyka, mens mannen trekkes ut i periferien, og krypdyra dukker opp.

Gjennomgående er volds- og overgrepsscenen framstilt i en slik kjølig, distansert tone, helt fri for føleri. Det er et finurlig grep, særlig når det kontrasteres med de inngående og affektivt detaljerte skildringene av Lises kløe og veneriske lidelser. Kanskje kan overgrepsscenen best sammenliknes med den ironiske voldsfilmens - si for eksempel en Quentin Tarantinos - distanserte, nøkternt observerende kameralinse. En scene der Lise er mer opptatt av å gi inngående beskrivelser av detaljer i strukturmalings på veggen hun blir slynga mot enn sjølve mishandlinga, er talende for den distanserende og ironiserende behandlinga forfatteren anlegger på voldstematikken (54 f.). Men effekten er ikke leserens apati eller likegyldighet konfrontert med Lises situasjon, det er snarere tale om verdens eldste mannlige undertrykkingsmekanisme og hersketeknikk snudd på hodet - latterliggjøring.

I Herrens vold

Hvorfor Lise holder ut med den kristne fjernsynspersonligheten Einar, forblir også et mysterium. I romanen utsettes også han for en litterær latterliggjøring, men Lises voldelige samliv med ham presenteres likevel med noe mørkere undertoner. Kanskje er det fordi Einar, i større grad enn de andre mannspersonene, representerer sammenstillinga av mannlig seksualitet og vold. Sølibatet hans er nemlig bare et utslag av skinnhellighet, og det viser seg å ikke være spesielt langvarig. Vi har sett at Lise går hardt til verks når det gjelder å få mannen til sengs. I denne episoden har hun skreket i seksuell ekstase i leiligheten hans:

”Du må ikke gjøre sånt!” sa han med et perverst opphisset blikk og la hånda foran munnen min (107).

Vi nærer at noe er i emning som ikke kan forbindes med trivsel. Fredrik blir stadig mer fysisk:

”Gjorde det vondt?” spurte han, og jeg innbilte meg at jeg burde svare ja og unnskyldte meg for at jeg var slem pike. Jeg svarte ikke, men han skjønnte at det gjorde vondt og det ble han enda mer opphisset av. (...)

Så slo han meg i ansiktet. Jeg rakk akkurat å vri meg over sengekanten før mageinnholdet mitt sprutet utover (ib).

Vold og makt er tydelig en forutsetning for mannlig opphisselse. Det at Einar er religiøs, er også neppe uvesentlig i denne sammenhengen. Eva Lundgrens intervjudokumentasjon av voldsutsatte kvinner i kristen-karismatiske bevegelser er utrolig opprivende lesing (Lundgren 90 (1)). I vår sammenheng også relevant, ikke bare på grunn av en parallellitet i form - kvinnene virker påfallende avmålte og distanserte og det fråtses i intime detaljer på voyeuristisk vis - men også på grunn av den åpenbare sammenhengen i kjønnslig tematikk. Kirka har stått som sjølve symbolet på en kvinnefiendtlig underordningsteologi - eller også som et mikrokosmos av konsentrert patriarkalsk ideologi, alt ettersom.

I den kristne underordningsteologien er det mot kvinnens natur å ha kjødelige lyster (ib s. 69). De voldelige kristne mennene lot seg også sjøl intervjuet av Lundgren noen år seinere (Lundgren 90 (2)). De forklarer sin motivasjon for å slå som reaksjoner på at kvinnene har opptrådt som ” horer”, ved at de har tatt seksuelt initiativ, utstøtt vellystige lyder, osv. Alt handler om gudegitt autoritet og underordning, og straffen tildeles i Guds navn. Vold, makt og perversjoner glir sammen i en klam materie, slik Einars tukting av Lise både kan være pervertert og religiøs, samtidig som det helt klart handler om kjønnsmessige maktforhold. Eva Lundgren gjør mer enn å antyde at underordningsteologien blant disse religiøse er en underordningsideologi i patriarkatet. ”Mannen blir ekstra mye kar når han ”tar kvinnen hardt” og fullfører voldens tenning i samleie,” skriver hun om generelle mannlige tenningsstrukturer (Lundgren 90 (2), s. 13). Det handler om en mannsrolleoppfatning som kanskje har ekstra skarpe konturer i disse miljøene, men som egentlig er uttrykk for universelle mannsrolletrekk og kjønnsrelasjoner:

Ikke minst skremmer dokumentasjonen av en tett og glidende overgang fra mannsrolle til vold. Mannsrollen oppfattes som identisk med å være leder i parforholdet. Rollens innhold glir fra lederskap til press, tvang, terror og vold (Lundgren 90 (1), s. 16).

Vi var inne på forsoningssexens velsignelser og forbannelser i forrige kapittel. Lundgrens intervjuer viser at mønsteret er typisk for mishandlingsforhold: Etter at mannen har fått utløp for aggresjonen sin, er han innstilt på fysisk forsoning. For kvinner som blir utsatt for vold, virker forsoningssexen absurd, tanken at seksualiteten skal kunne bøte på krenkelsen (jf. ib s. 89). Vekslinga mellom vold og ømhet virker fullstendig irrasjonell, men den er en åpenbar del av den maskuline logikken som Anders forvalter:

Jeg vet ikke om han tenkte på det som forsoningssex, jeg vet ikke om han skjønnte at vi var midt oppe i en krangel, at vi aldri ble ferdige dagen før, og at det at han glemte å ringe meg, var et tegn på det. Det var umulig for meg å nyte sexen. Han var svett og udelikat og åpnet ikke øynene (159).

I samtalene med Eva Lundgren gir de kristne ektemennene religiøse begrunnelser for de underligste seksuelle praksiser, som bruk av veldig grov pornografi, pisking og urinering (Lundgren 90 (2), s. 24). Morten er ikke, så vidt oss bekjent, religiøs. Men han har absolutt ”spesielle preferanser” når det gjelder seksualitet. Lise, og leseren, får et frampek på tenningsmønsteret hans under en fest, der han insisterer på å følge hovedpersonen inn på toalettet, bare for å kunne dyrke den særegne formen for fetisjering, her kamuflert som vovet lettsindighet i alkoholpåvirka tilstand. Lise lukter lunta og vegrer seg for intimitet med mannen: ”Jeg synes det var vanskelig å finne en unnskyldning for ikke å ha sex med ham” (146). Patriarkatets frigiditetsforbud tvinger henne likevel til å innfri Mortens perverterte krav:

”Tiss på meg, vær så snill tiss på meg!” (...)

Jeg satt oppreist med tingen hans litt inni meg, ytterst. Han så helt besatt ut.

”Vær så snill! Jeg fortjener ikke bedre, nå er det like før det går for meg.” (...)

”Det går for meg snart, gjør det! Jeg er så liten, jeg fortjener det! Jeg er en dritt.” (146f.)

Aktiv-passiv-konstellasjonen er snudd på hodet, men det handler vel til syvende og sist igjen om seksuelle maktstrukturer. Sjøl om det er Morten som lar seg tisse på, er scenen selvfølgelig fryktelig ydmykende også for Lise, på tross av at hun forsøker å betrakte det som en hevnjerning. Mortens masochisme gjør også Lise til offer, og effekten er en spissformulering av det som er romanens utvetydige påstand: Den mannlige seksualiteten skiller seg fra den kvinnelige, den er urein, sjølsentrert, pornografisk og pervers.

Pervertert eller ikke, påstander om en universell sammenheng mellom voldelighet og mannlig seksualitet er en myte som aldri har blitt bevist (jf. Badinter 96, s. 140). Likevel kommer man ikke unna at forestillinger om virilitet, aggressivitet og vold er tett forbundet med dagligspråkdefinisjoner av maskulinitet. Innholdet i dette maskulinitetsbegrepet er nok også i det vesentligste skapt og opprettholdt av menn, ikke minst gjennom mannskonstruksjoner i

kunsten. Noen ganger blir denne maskuliniteten uproblematiserende framsatt som et ideal, andre ganger ser vi den helt åpenbare skyggesida.

Charles Bukowskis litterære alter ego, Henry Chinaski, for eksempel, går ikke av veien for å denge damene sine. Framferden hans kan ikke på noen måte forsvares, men det viktige er at volden han utøver ikke foregår i et rom som er isolert fra andre, komplekse årsakssammenhenger. Bukowskis behandling av den mannlige aggressiviteten er god, ikke fordi han sjøl er mann, men fordi den er et vitnesbyrd om at mannlig aggressivitet henger sammen med individualpsykologiske, sosiale, økonomiske og kulturelle forhold. Det er ikke sosialbiologiens forklaringer om at det skulle være Chinaskis kropp som leder handlingene hans, at menn av natur er mer aggressive enn kvinner, at hans vold og tidvis aggressive seksualitet skulle handle om en iboende, ukontrollerbar lyst eller medfødt lengsel etter vold.

Menns vold mot kvinner er samtidig så vanlig at det må finnes noen generelle forklaringsrammer. Det er jo et uomtvistelig faktum at menn som gruppe dominerer voldsstatistikken, men hvorfor? Mange har forsøkt å forklare enkelte menns hang til det voldelige. Michael Kaufman har en relativt homogen og uproblematiserende oppfatning av sjølve maskulinitetsbegrepet (Kaufman 87). Han mener at brutaliteten ligger latent, som potensial, i det som oppfattes som tradisjonell maskulinitet. Men mennenes vold mot kvinner kan ikke forklares som utslag av kjønnslige maktforhold, det er ikke en vold som kan isoleres fra andre typer aggressiv atferd. Snarere snakker han om det han kaller en voldstriade. Menns vold mot kvinner er, ifølge Kaufman, nesten alltid forbundet med vold retta mot andre menn og aggressivitet retta innover mot mennene sjøl. Slik er Chinaskis aggressive misogyni ikke uttrykk for en samfunnsstruktur, en mannlig kollektiv psyke eller reine kjønnslige underoverordningsmønstre, han er samtidig både misantrop og destruktiv sjølhater. I Grethe Nestors *Kryp*, derimot, opptrer mennene ytterst velfungerende blant andre menn, og det er ingenting som tyder på at volden skulle være noen form for kompensasjon for svak sjølaktelse eller uttrykk for generell misantropi.

Maskulinitet, psykopati og patriarkat: Et knippe induktive generaliseringer

Det handler nemlig aldri om individuelle kasus. Samtlige av romanens menn er tilsynelatende normale og sosialt velfungerende, men avslører dystre mentale disposisjoner så fort de har etablert et forhold til Lise. Siden aggressiviteten framstilles som så irrasjonell og uprovosert, er det fristende å diagnostisere disse mennene som psykopater, men jeg tror ikke det er i tråd

med intensjonen. For psykopati er grovt undertematisert. Det serveres bare øyeblikksbilder av mennene, vi kjenner ikke fortida deres og forfatteren gjør ingen forsøk på å forklare volden på individualpsykologisk grunnlag. Slik innbys det til å lese mennenes voldelige framferd som enten rotfesta i deres biologiske natur, eller som utslag av universelle mannlige atferdsnormer i en patriarkalsk underordningsideologi. Det er i hvert fall vanskelig å finne støtte for den sosialkonstruktivistiske tilnærminga om at vold er tillært og at utøvelsen av vold har sammenheng med alder, sosial klasse, religion.⁴² Slike forklaringsrammer innebærer kanskje en frikjenning av mannen som tydelig ikke passer inn i Nestors prosjekt.

Problemet med Eva Lundgrens forskning er de induktive generaliseringene hun til stadighet begår. Og det er opplagt at intervjudokumentasjonene er tenkt å tjene en aktivistisk og emansipatorisk funksjon.⁴³ Når mennene i hennes forskningspopulasjon er drittsekker, så understrekes det stadig at dette er utslag av generelle patriarkalske strukturer og mannlige atferdsnormer:

Vi lever innenfor en kjønnskultur⁴⁴ der mannens fysiske vold mot kvinnen – i alle fall implisitt - er tegn på hans maskulinitet og bekrefter og understreker den (Lundgren 90 (2), s. 13).

Volden er altså en konsekvens av mennenes overordna makt i samfunnet, og aggressiviteten er den viktigste arenaen for å skape maskulinitet. Jo mindre likestilt et samfunn er, dess mer vold. Slik blir hver mann er en potensiell konemishandler og voldtektsmann. Når mannen utøver vold i ekteskapet, er det, mener Lundgren, den ytterste manifestasjon av hans maskulinitet slik han sjøl og andre menn forvalter den. Lundgren gjør ingen anstrengelser for å problematisere eller nyansere hennes maskulinitetskonstruksjon, den er rett og slett synonym med vold og mishandling. Mannen er nemlig først et ”virkelig mannfolk når han gjennom vold trekker sitt kjønn ut i ytterste konsekvens” (ib). Derfor blir volden mot kvinner

⁴² Sosialantroploger har også ført bevis for at volds- og voltektshyppigheten varierer kraftig fra samfunn til samfunn (jf. Badinter 95, s. 139)

⁴³ Jf. Lundgrens jamstilling av begrepene ”dokumentasjon” og ”agitasjon” i bokas forord (Lundgren 90 (1), s. 14).

⁴⁴ Kjønnskultur er et litt ullent begrep som unndrar seg presise definisjoner. Det bør nok forstås som atferdskrav i form av normer og verdier til kjønnen i en tokjønnsmodell, uten så mange spekulasjoner om ulikhetenes årsak. Manns- og kvinnekultur betraktes ofte som ikke-komplementær, idet mannskulturen for eksempel er karakterisert ved teknisk-økonomisk rasjonalitet og kvinnekulturen en ansvars- og omsorgsrasjonalitet. (jf. Imsen 00, s. 19)

også gjensidig stimulert blant menn, den blir sosialt honorert gjennom at den er ”juridisk illegitim, men kulturelt legitim” (ib).

Mønsteret uttrykkes tydelig i *Kryp* gjennom en episode der Henning skal holde ”hjemme – alene-fest”, ”bare for gutta” (53). Når Lise kommer hjem, viser det seg at de promiskuøse mennenes fest likevel ikke var så mannseksklusiv, ettersom det er flere lettsindige damer til stede. Lise tar opp problemstillinga og får bank, mens gjestene stilltiende sitter og ser på. Når voldsseansen er over, viser likevel en av mennene snev av samvittighet (eller er det lidderlighet forkledd som omtanke?), uten at det kan bøte på skaden:

Sistemann, den eneste single fyren i gjengen, strøk meg forsiktig over kinnet da han gikk forbi meg. ”Sorry!” sa han stille, som om han påtok seg skylda for hans halvdel av befolkningen (55).

Eva Lundgrens intervjuer med de mishandla kvinnenes ektemenn har fått tittelen *Gud og Hver Mann*, en ikke veldig subtil antydning om at hangen til overgrep er rotfesta i alle menn. Slike generaliseringer er dessverre tilstedeværende også i *Kryp*, ikke bare gjennom tildelingen av dunkle, aggressive krefter i alle romanens menn, men det blir også konkret tematisert. Med forbehold om overfortolkning: Et sted i romanen er Morten etterlyst for voldtektsforsøk mot en tidligere kjæreste. Når Lise skal rekapitulere innholdet i et avisnotat om saken, henger hun seg opp i at karakteristikken av gjerningsmannen ”kunne passe til hvem som helst”. Dette ”hvem som helt” nevnes tre ganger i et nokså kort avsnitt. Bare for å understreke at Gud og Hver Mann er potensielle overgrepforbrytere?

Maskulinitetsbegrepet er forbundet med makt, kontroll og dominans, det viser Nestor til gagns. Det hun ikke viser, er at det faktisk finnes en del menn som avstår fra privilegier og kontroll, som ikke anser sin posisjon som ”herrens” og kvinnens som ”knektens”. Hun viser heller ikke at 80-90 % av mannligheten aldri bruker vold (Ekman 95, s. 196). Finnes det kanskje ikke menn som ønsker å leve med sterke kvinner som tar plass og yter motstand? Eller menn som føler at de har blitt sosialisert inn i en mannsrolle som impliserer verdier og egenskaper som de opplever som fullstendig anakronistiske og nedvurderte i en tid som favoriserer det intellektuelle og det estetiske? Gjennom ironisk latterliggjøring og generaliseringer, gjennom å insinuere at alle menn er voldsforbrytere i et patriarkalsk system,

inviteres det ikke til noen kritisk refleksjon omkring et såpass alvorlig tema, med såpass alvorlige konsekvenser, som partnervold.

Egentlig er det hele nokså injurierende, men samtidig bør man vel minne seg sjøl på at det handler om skjønnlitteratur og ikke en kjønnteoretisk avhandling. Og da melder spørsmålet seg: Handler stereotypiene bare om et ironisk spill med kjønnsklišjeer? Eller er mannsfiksjonene reint politisk motiverte?

En parade av typer – Nestor, feminismen og mannssjablone

The male is a mere member of the species, interchangeable with every other male. He has no deep-seated individuality (Solanas 04, s. 46).

Bridget Jones har som erklært målsetting at hun skal holde seg unna forpliktelsesvegrere, menn som er gift eller har kjæreste, kvinnehatere, psykopater, mannssjåvinister, følelsesmessige evnukker, snyltere, seksuelle avvikere (10). Det positive med hennes mannsyn er at hun, i det minste antydningvis, erkjenner at det eksisterer alternative maskulinitetsformer som faller utfor dette karaktergalleriet. Dessverre rommer ikke *Kryp* noen antydninger om slike mulige nyanser. Nestor er aldri på sporet av det mannlige bortenfor den forterpa kulturelle og biologiske motsetningen kvinnelig/mannelig. Mannekjønnen levnes ikke en flik av verdighet: Av ni menn innehar alle minst tre av følgende personlighetsegenskaper: ekstrem egosentrisitet, sexisme, hang til vold og seksualisert vold, promiskuitet og perversjon. Forfatterens konstruksjoner av det mannlige lukter av biologisk determinisme; siden menn har penis, så er de voldelige, usle og seksuelt perverterte. Men slike oppfatninger av mannlighet er på ingen måte noe nytt i feministisk agitasjon og litteratur.⁴⁵

Det er etter hvert ganske mange som erkjenner at den politiske feminismen til tider har henfalt til endimensjonale bilder av mannen og maskuliniteten. En av disse er Daniel Ekman. I *En mans bok* skriver han at 70-tallsfeminismen belyste mannsrollen utelukkende i termer av ”makt, dominans kontroll och förtryck”, vold mot kvinner og barn (Ekman 95, s. 41):

⁴⁵ I ærbødig hyllest til forskningsobjektet, Bjørg Viks *Nødros fra en myk sofa*, påviser Solveig Brekke først at mannsbildene er stereotypiske, for så å forklare dette med en universell ”ubalanse i mannens kjønnsidentitet” og som et nødvendig og godt litterært grep i novellesamlingen ”iboende kritikk av det bestående samfunnet” (Brekke 99, s. 102).

På et tidig stadium kan sägast att feminismen begick misstaget att inte skilja på patriarkat och maskulinitet. Patriarkat er en samhällsstruktur, maskulinitet, för den enskilda mannen, till stora delar en socialpsykologisk struktur. Män drogs över en och samma kam och de bakomliggande orsakerna till männens handlingsmönster nonchalerades konsekvent. Bristen på nyansering var stor (ib).

Programmatisk frikjenner Ekman feminismens generaliseringer som nødvendige redskaper i en rettferdig politisk kamp. Og heldigvis, heter det, ”Senare tids feminism är mykcket mer nyanserad” (ib). Jeg vet ikke det. Med fare for å gjenta meg sjøl: Alle mennene i *Kryp* er kloninger over den samme råtne genetiske lesten, uten spor av individualitet. Variasjonene over mannlighetstemaet består bare i fine nyanser av usselhet; ”interchangeable with every other male”. Generaliseringene florerer:

Alle menn finner ett, maks tre, favorittkallenavn som de bruker på alle partnerne sine gjennom hele livet, alle kjæresten, koner, elskerinner og i de verste tilfeller til og med døtre. Det dummeste er at de har rappa fra samme lista hele gjengen. Samme jævlige lista som har sirkulert i flere tiår (26).

Holdningen til maskuliniteten vitner også om at vi er forhåndsdømt. Uansett hva vi foretar oss, blir det feil, slik som når Lise, den sjølstendige guttejenta, i oppveksten befinner seg i et slagsmål med Morten, og en av guttene forsøker å komme henne til unnsetning:

Da reagerte en av machogutta i klassen. Han tok tak i genseren til Morten, løftet ham oppetter veggen og forklarte at det ikke gikk an å slå jenter eller dem som er mindre enn seg (129).

Ryktene om at maskuliniteten og mannsrollen skal befinne seg i en krise, er nok betydelig overdrevet. Likevel vitner holdningen i avsnittet over om en ny tids krav til mannlighet som gjør det forståelig at enkelte snakker om ei krise i menns sjøloppfatning. Strategien er gjennomført i alt av romanens behandling av mannekjønnen, og er velkjent i undertrykkelseskatalogen. På engelsk heter det ”you’re darned if you do and you’re darned if you don’t”. I dette tilfellet gjelder det den stakkars ”machogutten”, som i en handling av misforstått høviskhet, griper inn for å forsvare Lises ære. I tillegg til dette har vi sett at det er feil å gi inntrykk av å være intellektuell, og feil å gi inntrykk av å verdsette ømme verdier og

romantikk. Alt sammen avsløres og utleveres som patetiske narrespill, for den maskuline identiteten er uforanderlig råtten, på tross av skiftende samfunnsforhold:

En god del menn har nok hatt problemer med overgangen fra å være jegere og samlere. Dessverre var jeg klar over at min mann var en av dem. Men han så i det minste bedre ut enn de fleste (20).

Denne mannen er Jonny. Han er innbegrepet på en døgenikt, samvittighetsløst promiskuøs, bærer av flatlus og med et snyltende vesen, (han drikker eksempelvis opp alle pengene Lise tjener som reinholder). Han utsettes også for verdens eldste undertrykkingsmekanisme - latterliggjøring - her kombinert med postfeminismens overflatiske estetisering; han er en neandertaler, men Lise kan finne midlertidig tilfredsstillende i ham fordi han ser godt ut. Til syvende og sist bør han komme seg tilbake til skogen, for den maskuline steinaldermentaliteten er verdiløs i det 21. århundret.

Over så vi at feminister har hatt litt problemer med å skille patriarkat fra maskulinitet, og at dette har gitt seg utslag i noe som, kanskje ikke helt rettmessig, har blitt identifisert som mannshat. Artikkelsamlinga *Mannfolk – 13 innlegg om mannshat i kvinnekampen* er et artig tidsdokument som viser bredden i den norske feminismen når det gjelder forholdet til menn og kjønnsrelasjoner på tidlig åttital. IdaLou Larsens posisjon blir gjengitt her, i artikkelen til Birgit Bjerck. Larsen anklager enkelte av kvinnebevegelsens eksponenter for å ha en essensialistisk og biologisk-deterministisk oppfatning av mannen, og en tilsvarende idealisering av det som blei oppfatta som evige kvinnelige verdier (Bjerck 83, s. 14). Karakteristikken hennes treffer blink som beskrivelse av holdningen til det mannlige i feministen Nestors romandebut tjue år seinere. Det handler om systematisk mistenkeliggjøring av alt mannlige:

Det er som om mannen, fordi han har penis, også er født med en iboende ondskap. Med andre ord: biologi er skjebne. Dette synet på mannen, som kvinnens naturgitte fiende, har som sagt aldri kommet åpent til uttrykk, men går som en rød tråd gjennom en del av argumentasjonen vi har møtt fra kvinnehold i de siste årene (Larsen i ib).

I innledningen viste jeg at Nestor betrakter anklager om misandri som et ledd i en demoniseringsstrategi retta mot feminismens rettferdige kamp, at feminister flest klarer å

holde tunga rett i munnen når det gjelder å skille mellom mannssamfunn og mannlighet (Nestor 05, s. 37). Vi trenger ikke å henge oss så veldig opp i romanens første setninger, der Lise lufter mannshatet sitt. Problemet er misforholdet mellom forfatterens - på den ene sida - uttalte forakt for forskjellsfeminisme og ny-biologiske/kvasi-psykologiske forklaringer på innbilte kjønnsforskjeller, og – på den andre - den klare kjønnsbinariteten som vitterlig avtegner seg i romanen *Kryp*.

Tidligere så vi også Jørgen Lorentzen beskrive at det for feminismen og kvinneforskninga har vært viktig å etablere og opprettholde kvinnekategorien som noe forskjellig fra mannekategorien. I politisk sammenheng sier det seg nærmest sjøl; det er liten vits i å kreve kvotering dersom kjønnsvariabelen ikke betyr noe. Derimot argumenterer han for at innsikten i og med de nye tilskudda til kjønnssteorien - maskulinitetsforskninga og homo-perspektivet – fører med seg at den stringente inndelinga i kvinne- og mannskategorier ”fastholder en dualisme, som i mange tilfeller er svært problematisk” (Lorentzen 04, s. 12).

En av de som har bidratt sterkest til å problematisere denne dualismen og oppfatninga av maskuliniteten som en homogen størrelse, er R. W. Connell. Hans bok *Maskuliniteter* er, som tittelen antyder, et forsøk på å nyansere og vise bredden i oppfatninger og utøvelse av mannlighet. Vi har sett at Nestor betrakter relasjonene i parforhold som kjønnsbestemte rollespill, og jeg antyda samtidig at rollemetaforen er litt passé innafor moderne kjønnssteori. Et av Connells anliggender i *Maskuliniteter* er å ta avstand fra den sementerte oppfatninga av en homogen maskulinitet som det etablerte psykososiale kjønnsrollebegrepet impliserer. Han mener kjønnsrolleteorien fører til en statisk kategoritenking i en uproblematisk kvinne-mannbinaritet, en redusering av det reelle kjønns mangfoldet til to homogene kategorier gjennom at rolleutøvelsen er knytta til strukturer som defineres gjennom biologiske forskjeller og ikke til sosiale relasjoner. Ifølge Connell fører dette til en feiloppfatning av den sosiale virkeligheten, man overdriver forskjellene mellom menn og kvinner og neglisjerer rase-, klasse- og seksualitetsstrukturer. I kjønnsrolleteorien står det derfor ikke helt klart hva som er kjønnsforskjeller og hva som er kjønnsroller (Connell 96, s. 45).

Slik er det også med Nestors roman. Mennene spiller sosiale, kjønnsdikterte roller, forstår vi - med godvilje - men de er ikke mennesker med kjøtt og blod. Generaliseringer på grunnlag av et kjønnsdeterminert, binært og polarisert rollesystem er ikke bare i utakt med moderne kjønnssteori, det avføder også stereotypier som de færreste forbinder med verken god litteratur

eller god politisk argumentasjon. Grethe Nestor stiller seg veldig lagelig til for hogg når hun til stadighet tar opp mannekulturens og Hollywoods endimensjonale bilder av kvinner:

Hvis du ser en kjedelig film, kan du banne på at hvis en dame dukker opp med en hvit overdel, så kommer hun til å bli våt. Enten regner det, eller hun flyter opp som et vakkert lik. Filmen blir annerledes hvis du vet hvordan du skal avsløre mytene. Du kan se dem med feministbriller. Og det er gøy (Nestor til *Aftenposten*, 02.09.05).⁴⁶

Jeg har lest romanen *Kryp* med mistenksomme herrebriller. Og det har ikke vært udelt ”gøy”. Det er riktig at mediekulturen er full av kvinnestereotyper, og det kan godt tenkes at Nestors mannsbilder bør leses som et opprør mot slike. Men å reprodusere det man gjør opprør mot er sjelden noen formel for suksess, verken politisk eller litterært.

Romanens syn på og holdning til kvinnelighet, mannlighet og relasjonen mellom kjønnene innbyr til en videre gransking. For det første kan det være på sin plass å forsøke å bringe på det rene hvorvidt vi virkelig har å gjøre med en politisk roman. Det akter jeg å gjøre, for så å presentere et knippe ulike tolkingstilnærminger til teksten. Det politiske og det spesifikt litterære møtes i romanen gjennom bruken av språklige bilder. Den første tolkinga i neste kapittel blir således en forlengelse av den polemiske lesinga over; mennene er noen kryp, og forholdet mellom kjønnene har form av bitter kamp. Romanens metaforikk er ikke helt entydig, men det krever ikke så mye fantasi for å se at språklige bilder og verdilada ordvalg støtter opp om en slik lesing. I det påfølgende kapittelet vil jeg, i rettferdighetens navn, forsøke å nyansere bildet under overskriften ”Begge kjønn høster som de sår”. Denne lesinga er i tråd med Øystein Rottens konklusjoner om balanse i kjønnsregnskapet. Den tredje tilnærminga er en sidevei som skisserer en alternativ tolking basert på Camille Paglias tenking om dekadanse i kunsten og menneskets dyriske, hierarkiske natur.

⁴⁶ http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1107440..ece

4. Kjønnsideologi

Innledning – En politisk roman?

Handler det bare om dårlig litteratur? Eller bare om reaksjonær kjønnsfundamentalisme? Effekten av mannsjablone befinner seg i skjæringsfeltet mellom noe som konnoterer til gammelfeministisk mannskskeptisisme, fandenivoldske, satiriske provokasjoner og politisk aktivisme fra en forfatter som er ute i et politisk ærend. Når det gjelder dette siste, så har jeg til nå nærmest tatt for gitt at Nestors prosjekt er et feministisk. Nå er ikke flate personportretter og en erklært feministisk orientering alene nok til at et verk kan klassifiseres som politisk. Man kan saktens også innvende at romanens ekstremt private, intime, konkrete og hverdagslige karakter er den offentlige politiske aktivismens motsetning. "Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all?" spør Kate Millet (71, s. 23). Svaret er sjølsagt ja, dersom man med politikk mener strukturelle maktmønstre, over- og underordningsforhold, dominans og undertrykking.⁴⁷ R. W. Connell sier det enkelt: "Vardagslivet är en genuspolitikens arena, inte en flykt undan den" (Connell 99, s 15).

Ikke til forkleinelse for Bjørg Vik, Liv Køltzow og Tove Nilsen, men sjølve begrepet kvinnelitteratur er dessverre litt som Paralympics - ikke til forkleinelse for det heller. Men det oppleves beklageligvis lett som noe som er utdefinert, ufarliggjort, forbundet med pliktøp i skoleverket. Så fort man definerer noe som kvinnespesifikke problemer, defineres samtidig halve jordas befolknings potensielle interesse bort. Erttertida, og for så vidt også den samtidige resepsjonen, har, sikkert litt reduksjonistisk, kategorisert de ovennevnte som aktivistiske og politiske på bekostning av de spesifikt litterære kvalitetene ved tekstene.

Kryp er heldigvis ikke noen rein emansipasjonsroman, eller riktigere; den rommer et visst tolkingspotensial hva angår dens iboende kvinnefrigjørende intensjon. Avslutningen antyder at romanen plasserer seg i skjæringsfeltet mellom det emansipatoriske og det dessillusjonistiske: Lise ligger i senga med Anders og legger planer for sitt endelige sorti fra det kvelende parforholdet. Men vi mer enn aner hovedpersonens vankelmodighet, og basert på det vi tidligere har sett av Lises ubeslutsomhet og inkongruens mellom tanke og handling,

⁴⁷Patriarkatet er et slikt sett med sosiale maktstrukturer som kjennetegnes gjennom "interior colonization" der mennene er kolonialister og kvinnene slaver (Millet 71, s. 25).

er det sannsynlig at hun bli værende (169). Feministisk idyll er idet hele tatt ikke denne romanens stoff, og gjennom den omfattende gjennomgangen jeg har begått over romanens form og estetikk, er håpet også at jeg har klart å vise at *Kryp* er mer enn bare agitasjon. Samtidig rommer romanen helt utvetydige politiske og appellative innslag.

Personlig mener jeg at passasjene med utilslørte refleksjoner over patriarkatets lover skjemma romanen. Det er som om en styrende stemme utafør teksten griper inn for å framsette en altfor åpenbar politisk dagsorden:

Jeg venter fremdeles på at noen skal forklare meg hvorfor menn blir mer menn når de lar håret gro fritt, mens kvinner liksom blir mer menn de også. (14)

Lises påstander og analyser framsettes som autoritative og, sjøl om de ikke dominerer i hele romanen, skyver de fortolkninga i retning av teksten som utvetydig ideologibærende. Det er egentlig forstemmende banalt. Lises stemme er grunnleggende autoritær og verdilada, men avsnitt som det over bryter spesielt sterkt med den ironiske tonen som dominerer andre deler av romanen gjennom at en homofon røst griper inn og forteller leseren om verdens patriarkalske forfatning. Kanskje kan disse og liknende innslag sortere som *maksimer*,⁴⁸ dette at Lises fortelling og fortolkning faller så totalt sammen, noe som igjen levner leseren altfor lite frihet til å trekke egne konklusjoner.⁴⁹ Dessuten blei de samme tankene framsatt med større kreativitet nesten 25 år tidligere i det som er den viktigste kjønnsatiren i norsk litterær historie, nemlig *Egalias døtre* av Gerd Brantenberg.⁵⁰ Her vrenge alle deler av patriarkatet på ekte satirisk manér; kvinnene er maktmessig overordna mennene i et undertrykkende matriarkat:

Hvorfor var menns hår på brystet skammelig, når kvinners hår over kjønnsorganer ikke var det? Hvorfor kunne kvinner være stolte av sitt hår, uansett hvor de hadde det, når mennene ikke kunne være stolte over det? (Brantenberg 87, s. 256).

⁴⁸ *Litteraturvitenskapelig leksikon*: ”et fyndord, en tilspisset livserfaring, en moralsk læresetning eller et moralistisk utsagn, ofte formulert med humor og satirisk brodd” (Lothe et al 98, s. 149).

⁴⁹ I sin forfatterstudie over Liv Køltzow beskriver Unni Langås det hun kaller ”den feministiske romankunstens dilemma”, som består i at den ”på den ene siden søker seg mot autoritative analyser, og på den andre siden utstråler dyp skepsis til autoriteter som sådan” (Langås 99, s. 14).

⁵⁰ Nestor om *Egalias døtre*: ”(...) en feministklassiker langt utenfor Norges grenser. (...) Ustyrtelig morsom og like aktuell i dag” (Nestor 05, s. 44).

I *Egalias døtre* er mennene helt og holdent kvinnenens eiendom. Den menippeiske satiren og den groteske realismen, som *Kryp* kan leses i lys av, kjennetegnes også ved at den snur ting på hodet. I *Egalias døtre* reflekteres dette i språket, her heter det for eksempel ”kvinner” og ikke ”mennesker”. Lise tar også et oppgjør med det patriarkalske språkets underordningsstrukturer:

Jonny og dama til Jonny. Det var ikke første gang det slo meg at jeg ikke var annet enn dama til Jonny. Jeg ble pinlig klar over det ganske tidlig i forholdet. Men for så vidt var jeg vant til situasjonen. Da jeg var liten var jeg dattera til fatteren. (...) Etter hvert som jeg ble eldre og fikk venner og kjente, var jeg søstera til bruttern, sikkert naturlig, for han var eldre og de fleste kjente ham først. Men så, da jeg anså meg selv som et selvstendig individ, og hadde vært bare meg en stund, ble jeg brutalt slått ned igjen som dama til Jonny (21).

Det var uttrykket dama mi jeg hang meg mest opp i. Jeg ville ikke bli klassifisert som dama hans. Jeg var ikke dama hans, jeg var ikke kona hans, jeg visste ikke helt hva jeg var, men jeg visste godt hva jeg ikke var (71).

Språket er kjønnsdiskriminerende fordi samfunnet og kulturen er det (eller er det omvendt?). Jeg skjønner at det er om å gjøre å ikke overlate til språket å fortelle hvem man er, men er det slik det føles å være kvinne i det 21. århundret? Kreves det virkelig av kvinner at de må avfinne seg med å få sin identitet språklig definert utelukkende i relasjon til og i et underordningsforhold til en mann? Personlig får jeg en fornemmelse av at forfatteren sprenger nokså åpne dører. Det at kjæresten og ektefeller omtaler hverandre med eiendomspronomen, er vel heller verken kjønns spesifikt eller nødvendigvis så undertrykkende.

I hvor stor grad Nestors tekst virkelig kan virke kvinneemansipatorisk i en patriarkalsk kultur, våger jeg ikke å spekulere over. Passasjer som de over skyver uansett lesinga over i det kjønnsideologiske og det gjør det lett å overse det spesifikke litterære ved teksten. Kanskje ligger tekstens mest spesifikke litterære styrke i en gjennomført metaforikk med høyst varierende grad av subtilitet. Knut Kolnar mener at ”Mannlig identitetsdynamikk” i stor grad er ”et stumt område”. Derfor ”finnes det et svært begrenset metafor galleri om menn og maskulinitet” (Kolnar 05, s. 16). Metaforene finnes. Jeg håper at gjennomgangen i forrige kapittel har rettferdiggjort valget av Valerie Solanas som innfallsport til lesinga av romanens

menn. I neste kapittel akter jeg å vise hvorledes metaforikken i Nestors roman kan leses som en variasjon over Solanas' eget fantasifulle metaforgalleri om menn og maskulinitet:

The male is, by his very nature, a leech, an emotional parasite, and, therefore, not ethically entitled to live, as no one has the right to life at someone else's expense (Solanas 04 s. 67).

Den gjennomsyrende metaforikken

"Mannfolk er noen kryp"

Jeg antyda at *Egalias døtre*, som kjønns satire betrakta, lykkes i å treffe et bedre balansepunkt mellom kjønns politisk agitasjon og litteraritet enn *Kryp*. Ikke dermed sagt at den selvsamme Gerd Brantenberg skal anklages for å målbære noe enerverende nyansert syn på menn:

Selv de nusseligste, mest barnepassende, hyggelige og fordragelige menn beforder kvinneundertrykkelse – fordi de er menn i et patriarkat. La oss lære oss å innse det, ganske koldblodig, og uansett personlig preferanse og kjønns partner, samlever eller venner (Brantenberg 83, s. 106).

Kunne hun ikke vel så gjerne beskyldt menn for å være kakerlakker eller spyfluer, oldenborrer eller sengemidd? Ifølge *Dagsavisens* Halldis Fougner's anmeldelse er det nettopp det Grethe Nestor, i metaforisk forstand, gjør i sin romandebut. Under overskriften "Mannfolk er noen kryp" pensler hun krypdyrmetaforen ut i hele dens assosiative fylde:

Det er få ting som er så ekkelt som kryp. Kryp er eklere og mer patetiske enn beist; vanskeligere å få øye på – nesten umulige å bli kvitt. De kravler omkring i mørke kott og på badrom. De befolker senga di, de er feige, små og lyssky. Og verst av alt: Har de slått seg ned på en kropp nær din egen vil du ganske snart få merke at de begynner å stikke og svi... (Fougner 01).

Krypdyr/menn analogien hun leser inn i romanen er like åpenbar som den er utvetydig, forbindelsen mellom krypdyr og menn lar seg rett og slett ikke bortforklare. Likevel, som vi skal se, er det tale om et litterært grep og en estetisk strategi som avføder en ganske skjør meningsproduksjon, en form for frontalangrep på språkets representative funksjon. Teknikken hører hjemme i den groteske realismens inventar av virkemidler, og kan best betegnes med

det Bakhtin kalte ”visualisering av det abstrakte” (jf. Knudsen 02). Under denne strategien sorterer den teknikken som handler om bokstaveliggjøring av metaforer.

I *Naken lunsj* blir Bills skrivemaskin til ei tue av krypdyr. Tilsvarende, i Lises drøm, forvandles Sondres voldsomme erigerte penis – isolert sett en metafor for patriarkatets maktstrukturer - seg til kravlende, motbydelige insekter. Den konkrete forbindelsen mellom menn, seksualitet, makt, vold og insekter er nok sterkest i denne drømmesekvensen med Sondre. Uvegerlig styrkes derimot også mistanken om den metaforiske menn/krypforbindelsen gjennom Lises møter med de konkrete insektene, som konsekvent opptrer hver gang hun har fått juling. Således blir den abstrakte egenskapen *krypdyraktig* – som er betegnende for alle romanens menn – visualisert og applisert på mennene gjennom den håndgripelige tilstedeværelsen av de konkrete insektene Lise møter.

Som en for Lise plagsom og konstant påminnelse om menns krypdyraktige vesen, kan man også lese den middinfiserte dyna til Morten, som han, uten Lises samtykke, har installert i senga til hovedpersonen. Særlig tydelig blir dynas symbolfunksjon når Lise er aleine på soverommet; da får den effekt av en tilsmusset rekvisitt av mannlig, kløende og smertefull tilstedeværelse og en infisert invasjon i hovedpersonens mest intime fysiske (og mentale) rom, soveværelset. Det er en affektiv teknikk, og effekten er at mennene, kanskje paradoksalt, karakteriseres mens de er fraværende i det litterære bildet. Etter min oppfatning er det et vellykka estetisk grep, og det er omtrent så avansert det blir i en tekst som ikke akkurat er grunnleggende språk- eller meningsproblematiserende. Bare så synd at det hele foregår på menns kollektive bekostning.

Valerie Solanas’ psykotiske rabulisme bør man kanskje le av, sjøl om Nestor ynder å kalle *SCUM- Manifestet* ”bitende sarkastisk og dønn alvorlig” (Nestor 05, s 47). Verre blir det når lederen for crisesenterbevegelsen i Sverige, Ireen von Wachenfeldt, utlegger Solanas bokstavelig og går god for dennes metaforiske karakteristikk av menn gjennom en (feil)lesing av *SCUM*-manifestet; ”menn er dyr”. Det sa hun i en todelt SVT-dokumentar, første gang vist på norsk fjernsyn i mai 2005.⁵¹ Dokumentaren har tittelen "Könskriget", og handler sjølsagt nettopp om det; kjønnskrig.

⁵¹ Fjernsynsdokumentaren er uhyre omstridt. De svenske feministene forsvarer seg med kryssklipping og uttrøttingsstrategier, men uttalelsene forblir utvetydige: En udiskutabel konsensus rundt Solanas postulerer om at

von Wachenfeldt og de øvrige svenske (ekstrem)feministene støtter seg til en bestemt kjønnsideologi, teorien om "kjønnsmaktordninga", med det som hovedaksiom at menns vold mot kvinner ikke skyldes at mennene er kriminelle eller mentalt ubalanserte, men at det handler om helt normale menn som fører krig mot kvinner i patriarkatet. Det er en gjengs oppfatning at temperaturen i den svenske kjønnsdebatten er mye høyere enn i den norske, reflektert i den svenske skjønnlitteraturen gjennom stemmer som Sara Stridsbergs og Unni Drougges. Førstnevnte skriver entusiastisk om Valerie Solanas i romanform,⁵² sistnevnte, også påtakelig influert av Solanas, ditto om kastrasjon av menn.⁵³ Denne avhandlingsforfatterens argument er at Grethe Nestor er vår norske ekvivalent til disse, for hennes kjønnskrig står vitterlig ikke noe tilbake for den svenske.

Den metaforiske kjønnskrigen

Ekstreme svenske feminister mener at vi har å gjøre med en kjønnskrig på liv og død, Valerie Solanas oppfordrer kvinner til å fysisk snitte opp alle mannspersoner, Andrea Dworkin sammenlikner heterofile samleier med okkupasjon... Samtidig har ikke tilhøva alltid vært så fredelige i Norge heller. I artikkelen fra *Mannfolk* redegjør Gerd Brantenberg for det feministiske mannshatets legitimitet (dessverre fraværende) og berettigelse (høyst tilstedeværende). Mannshatet bør betraktes, mener hun, som en nødvendig og rasjonell strategi i den kampsonen som er forholdet mellom kjønna i patriarkatet. Hun er ikke snauere enn at hun sammenlikner feminismens misandri med tyskerhatet under krigen: "Det finnes ikke en god tysker, var omkvedet. Og selv om det objektivt sett var feil, hadde det lite betydning i krigssituasjonen" (Brantenberg 83, s. 104). Videre: I Eva Lundgrens intervjudokumentasjon over vold og mishandling mot kvinner i kristne miljøer, faller forskeren sjøl stadig i fristelse for å gripe inn med verdilada beskrivelser av forholda (Lundberg 90 (1)). Det mest påfallende er kanskje at språket hun benytter er henta fra en maskulint koda militær- og krigføringsretorikk. Typisk er uttrykk som "å leve i kampsonen" (29), "torturens dynamikk" (151), osv.

Digresjon? Nei, for det er åpenbart at motiver, symboler, metaforer og ordvalg er skrevet med krigstyper også i *Kryp*. Romanen slutter for eksempel i et ganske brutalt leie. På tross av at man kan etterlyse psykologiske nyanseringer og forklaringsmodeller i spørsmåla om

menn er "vandrende dildoer" osv. Jmfør "Könskriget" i oklippt version":

<http://svt.se/svt/road/Classic/shared/mediacenter/index.jsp?d=35528&a=397112>

⁵² Stridsberg, Sara: *Drömfakulteten*, Stockholm 2006. Femte mars. 2007 blei det klart at Stridsberg blir tildelt Nordisk råds litteraturpris på basis av denne fiksjonsbiografien over Valerie Solanas.

⁵³ Drougge, Unni: *Penetrering*, Stockholm 2006.

menneskes vesen, er det likefullt en styrke ved romanen at den ikke inviterer til billige psykoanalytiske fortolkninger. Avslutningen er således tvetydig; Anders har drømt om Lise, det er han som fører ordet:

”Jeg drømte at jeg lå og sov og at du kom inn her med en stor kniv i hendene” (...)

Du holdt kniven over hodet, og sa at nå skal jeg drepe deg, sa du med en stemme som jeg ikke kjente igjen. Du sa at du skulle dytte kniven langt inn i ryggen min og vri rundt til jeg lå stille” (169).

Solanas’ SCUM-akronym konnoterer kastrasjon. Kastrasjonsangst er også psykoanalysens mest forterpa motiv, og Freud ville sikkert hatt det til at Anders’ redsel for den knivbestykka Lise i ytterste konsekvens er en frykt for kastrasjon, og et uttrykk for djupe, gynofobiske strukturer. Det kunne sikkert stemme; Freud er på linje med både Solanas og normen i denne romanen når det gjelder synet på den angivelig uløselige forbindelsen mellom mannens ego og hans underliv. Samtidig er det slik at utopiene og visjonene om en annen og bedre tilstand opptrer i den groteske realismen i form av drømmer, aldri i klartekst. Men her er konfigurasjonen underlig: Er det slik at Lises utopi realiseres i Anders’ konkrete drøm? Projiserer Lise sine visjoner på mannens mentale strukturer? Det er kanskje ikke så viktig. Hovedsaken er at drømmen gjør det klart for Lise at det handler om en krig på liv og død, som umulig kan få noen lykkelig utgang med mindre hun går fra Anders. Det er nemlig mulig at drømmen gir støtet til et endelig brudd, men det forblir spekulasjoner, romanen avsluttes åpent.

Like viktig er det å etablere bildet av den aggressive Lise som *bad girl*, eller *femme fatale* i begrepsets mest bokstavelige betydning. Hun framstilles jo med et fallisk instrument (kniven) og en alterert (mannlig? diabolsk?) røst. At Anders drømmer om Lise som *femme fatale*, leder oss igjen kanskje til å tro at det handler om menns fallokratiske kjønnsklišjeer, om kvinnen som djevlesk kjønnsvesen i en velkjent misogyn mannfantasi. Vi har sett at *femme fatale* hører hjemme i den patriarkalske ideologiens repertoar av undertrykkende kvinnepersonaer, og som motiv i (den misogyne) kunsten opptrer hun kanskje med størst tydelighet i romantikken og dekadanselitteraturen.⁵⁴ Samtidig representerer ikke bare den fatale kvinnen

⁵⁴ Per Buvik identifiserer i sin bok *Dekadanse* *femme fatale*-motivet i Homers *Odysseen*, Bibelens Salome-skikkelse, Merimées *Carmen*, Zolas *Nana* og Ibsens *Når vi døde vågner* (Buvik 01).

et mannlig ideologisk skremselsbilde. Badgirlen (eller ninja-feministen ⁵⁵) er tydeligvis også Nestors og andre feministers ideal. Like mye som det handler om en mannlig reduksjon og et vederstyggelig vrengebilde av kvinnen, handler det om en opprørsskikkelse som tar regien sjøl, om kvinners potensielle frihet, og om mannens skjøre dominante maktposisjon. Og det er ikke bare i Andres' psyke at Lise opptrer som femme fatale, ofte uttrykker hun sjøl sin egen aggressive sinnstilstand:

Jeg har lyst til å ta skikkelig tak i luggen hans og riste så hardt jeg klarer til han våkner ordentlig, og spørre hva han egentlig mente. Men han ville bare ha ristet litt på hodet, klødd seg litt i håret, der hvor jeg hadde tatt tak, og sett irritert ut og si at nå måtte jeg slutte, at vi var ferdig med det der nå, og at jeg måtte legge meg under dyna og sove jeg også (6).

Er det kvinnens ”levende brutalitet av silke” ⁵⁶ vi er vitne til, en kontemplativ, nærmest sjukelig premenstruell amperhet, aggresjon og hevngjerrighet, som aldri får direkte fysisk eller verbalt uttrykk, men som likevel forsurer forholdet mellom kjønna? Lises behov for samtale og Anders' nonchalanse driver hovedpersonen ut i stadig mer aggressivt mentalt farvann:

Jeg har mest lyst til å sette neglene i ryggen hans, bore dem inn rett under hårfestet i nakken og dra til alt jeg kan, flerre opp flere lag med hud og muskler og blod, helt ned til rumpa, jeg ser for meg lange striper med hud og kjøtt som krøller seg nedover ryggen hans og lager dype og evige arr som han aldri kan skjule (18).

Igjen rommer romanen også en parallellitet mellom mennene på den ene sida, og de konkrete krypdyra på den andre. Lise fører egentlig en stillingskrig på to fronter, og den brutale retorikken dominerer også i beskrivelsen av omgangen med insektene:

Rett før jul, mens jeg satt på norsktentamen, oppdaget jeg at fienden hadde inntatt nye områder (11).

I postfeministisk film (*Baise-moi*) problematiseres de heterofile maktforholda gjennom iscenesettelser av brutale og voldelige kvinneskikkelser som tar loven og makta i egne hender.

⁵⁵ Sannsynligvis den mest kompromissløse figuren i Nestors feminist-typegalleri. Ninjafeministen særkjennes av å være ”militant” og ”villig til å bruke ethvert virkemiddel for å nå målet” (Nestor 05, s. 144).

⁵⁶ Eldrid Lundens lyriske behandling av kvinners ujevnelige, tabuerte maktstrategier i *Gjenkjennelsen* fra 1982 (Lunden 92, s. 95).

Lise opptrer aldri konkret voldelig mot romanens mannspersoner, men når det gjelder insektene, utviser hun ingen barmhjertighet og hun tar ingen fanger:

Jeg dro opp gaffelen og spiddet den gjennom skallet. Det var en seig liten faen, så jeg måtte presse gaffelen mot den lille billekroppen til den ble most utover. (...) Jeg kunne høre dem rope og be om nåde og kravle og krype desperate rundt og over hverandre. Ingen steder å hjemme seg, ingen steder å gå (58).

Kjønnsrollebegrepet baserer seg på en metafor som sender allusjoner til de skrå bredder. I tradisjonell tenking om kjønnsroller presenteres disse som komplementære størrelser der samspillet mellom kjønna foregis å være uproblematisk. Denne komplementariteten er påtakelig fraværende i *Kryp*. Romanen har like mye til felles med et drama av Ibsen (syfilismotivet, Noras exit, rollespill i parforhold, Irene som fatal kvinne), som et skuespill av Strindberg eller et filmmanus av Bukowski (*Barfly*): Mann og kvinne er to ulike arter som fører en stillingskrig på liv og død. I Strindbergs dramaer, så vel som i reelle kriger, blir konfliktene gjerne utløst og opprettholdt på grunnlag av mangelfull kommunikasjon mellom partene. Slik er det også i Nestors litterære kjønnskrig. Hensynsløst avspeiler hun de motsetningsfylte, fiendtlige og livsødeleggende forholda som finnes mellom kvinner og menn. Kommunikasjon er erstatta av mistenksomhet og konstant irritasjon over verbale detaljer og manglende grunnlag for å dechiffre koder. Kjønnsantagoniseringen er tydelig sjøl i de tilsynelatende mest trivielle dialoger; som når Lise diskuterer med Henning hvorledes hun tar seg ut i et nytt klesplagg:

”Syns du jeg ser feit ut?”

Man skal aldri spørre noen om sånt.

”Nei, ikke feit, men...”

Jeg tenkte at jeg hadde hørt feil, at jeg misforsto. Det hadde vært bedre om han brukte reflekssvaret, et raskt neida, du er så fin så, alle menn kan da dette? (46).

Eksempler som dette er tallrike. Kvinne og mann befinner seg i låste, håpløse posisjoner. Hvis mennenes stemme er notert i patriarkatets partitur, har den interkjønnslige verbale samhandlinga effekt av en atonal kakofoni fordi alle replikkvekslingene demonstrerer at manns- og kvinnerøsten forholder seg til hverandre i disharmoniske intervaller. Diplomati svikter kapitalt fordi ethvert utsagn rommer provokasjoner, fornærmelser og subtile krigserklæringer. Paradokset, igjen: I *Feministhåndboka* angriper Nestor

populærvitenskapelige bøker som forkynner at kvinner og menn befinner seg på ulike planeter. Hun mener sågar at bekjempelsen av slike forestillinger er feminismens viktigste oppgave (Nestor 05, s. 161).

Er kanskje ikke den kjønnsmessige språklige isolasjonen i romanen i ytterste konsekvens uttrykk for en fysisk isolasjon? Kvinne og mann framstilles først og fremst som kjønnsobjekter i krig med hverandre, og Lise opplever samboerforholda som psykologisk terror. Konstant tortureres hun gjennom mannens atferds- og reaksjonsmønstre, som tydeligvis er inkongruente med hennes egne; vann på baderomsgulvet, uappetittlige spiserutiner, pissing i dusjen (!). Dersom *Kryp* er ”en roman om hvordan vi forholder oss til hverandre,” som det heter i Kolons presentasjon av boka,⁵⁷ er den et symptom på at forholdet mellom menn og kvinner i vår tid er prega av veldig få fellestrekk og ekstremt lite vilje til forståelse av den andre.

Sjukdomsmetaforen

Syttiåras feministiske tidsskrift *Sirene* hadde en fast spalte som de kalte ”Vårt besværlige underliv” (kunne ikke overskriften passe som en undertittel til *Kryp*?). Siden kvinners seksualitet og underliv var et ikke-tema i offentligheten, behandla man her kvinnespesifikke plager; menstruasjon, fødsel, blærekatarr, bekkenløsning... Men kjønnsjukdommer, skulle man tro, er ikke en slik kvinnespesifikk lidelse, og det er kanskje vanskelig å tenke seg at en skjønnlitterær behandling av dette skulle kunne virke i noe feministisk tjeneste. Men så er det etymologien: Venerisk er avleda av genitivsformen av Venus; som ubønhørlig alluderer til ”kvinneplaneten” osv. Flere steder gransker Lise smittekildene – mennene - etter spor av flatlus og skabb, men hun finner ingen spor av utøya på Anders eller de andre, disse sover bekymringsløst og smertefritt ved siden av en Lise som er nær ved å forgå av ubehag.

Lises verbale behandling av de veneriske sjukdommene er i forbausende grad blotta for skam, eufemismer eller fortrenningsstrategier. Tvert om er kjønnsjukdommene, på en bramfri måte, sjølve det narrative navet i fortellinga hennes. Handler det bare om avmystifisering av kvinnekroppen? Sikkert er det at de inngående beskrivelsene av klamydia, flatlus og skabb er et viktig ledd i den estetiske heslighetsstrategien til Nestor. Det avstedkommer jo mye god grotesk guffe som representerer et befriende brutalt oppgjør med den vonde feelgood-tonen i chick lit og øvrig samtidig ungdomskultur. Kan det ikke dessuten tenkes at skabb er del av

⁵⁷ <http://www.kolonforlag.no/bok.asp?NestorKryp>

den sosialmedisinske diagnosen romanen stiller over en allmenn kulturtilstand, en tilstand som preges av dekadente samlivs- og seksualitetsstrukturer? ”Men selvsagt har naturen vunnet, som hun alltid gjør, ved å la sykdom bli prisen for promiskuøs sex,” skriver Camille Paglia om forbindelsen mellom kjønnsjukdommer og dekadanse (Paglia 00, s.50).

Ikke sånn å forstå at seksuell puritanisme er denne romanens evangelium. Det er vel lite trolig at Nestor velger sjukdomsmetaforen som et språklig tegn for naturens hevn over det lettsindige seksuelle løselevnet og det moralske forfallet i det seriemonogamiets univers som romanen utspiller seg i, den tolkinga tror jeg trygt man kan forkaste. Vi har sett på Nestors forakt for ”heteronormativitetskjernefamiliepropaganda”, og hun er talsperson for en ideologi der lang seksuell cv er et feministisk adelsmerke. Sjukdommen er likevel neppe bare sykdom, så da er det vel det store stygge patriarkatet som er fiendebildet igjen. For Lise, som må leve i det voldsomme smertehelvetet en skabbinfeksjon må fortone seg som, vil det vel være naturlig å identifisere sjukdommen enten med sin egen moralske svakhet og manglende jeg-styrke, eller med de aktørene og det ideologiske systemet som har brakt den til henne. Jeg mener det er sistnevnte som får skylda.

Ideologier kan virke destruktivt på kroppen. Hvis mennene i romanen står i en metaforisk forbindelse med de konkrete krypdyra, kan ikke da kjønnsjukdommene oversettes metaforisk med patriarkatets svøpe? I tillegg til den fysiske bankinga Lise utsettes for, er vel kjønnsjukdommene en annen form for vold? Uansett hvor mye Lise klør seg på de skabbinfiserte områdene av kroppen, formår hun ikke å få bukt med utøyet. Er kampen mot krypdyra like utopisk som den mot mennenes dominans i patriarkatet? Dersom skabb lar seg oversette metaforisk med patriarkat, må det i begge tilfeller kraftigere lut til. Når Lise behandler skabb og flatlus, blir retorikken aggressiv, det handler om ”systematisk utrydning” (12) av ”fienden” (11), og Lise går virkelig hardt til verks. Hennes taktiske manøvrer i bekjempelsen av skabben innbefatter alt fra salve, via neglebørste og skålding, til skalpell, alt framsilt i en uhyre affektiv passasje (167), som åpenbart fungerer som analogi til den litterære kjønnskrigen. Ligger det kanskje ikke her også et tilknytningspunkt mellom romanens form og dens ideologiske innhold? Som at en kvinnelig forfatter må gå hardt til verks – dårlig skjult misandri, pornoestetikk, heslighet, krigstyper - for å bli hørt i en patriarkalsk litteratur- og medieinstitusjon, må Lise benytte tilsvarende tøffe metoder i bekjempelsen av krypa – skålding og skalpell. Vondt skal vondt fordrive.

Uavhengig om man går god for en tolking der krypa leses som analogt med mennene, så må det medgis at bruken av så eksplisitt krigs-assosiert retorikk i den kontekstuelle ramma av en roman som handler om parforhold, seksualitet og makt, konnoterer kjønnskrig. Innafor denne konteksten er det selvfølgelig heller ingen overfortolking å argumentere for tilstedeværelsen av en metaforisk forbindelse mellom menn og krypdyr. Men det analysen ikke har svart på, er spørsmålet om ikke romanens kvinner også er krypdyraktige. Det er slik Øystein Rottem leser romanen:

Vi mannfolk får mange solide og sviende spark på skinnleggen, men kvinnfolka går heller ikke fri. Begge kjønn høster som de sår, og Nestor beskriver denne høsten både med humor og sårhet (Rottem 01).

Eventuelt: "Begge kjønn høster som de sår"

Det kan være at gjennomgangen over har vært overdrevent polemisk. Men til tross for at jeg har problemer med å begripe hvordan Øystein Rottem kunne finne støtte for konklusjonen sin om at "begge kjønn høster som de sår," bør påstanden uansett undersøkes. Er det bare av pliktfølelse han projiserer kjønnsrettferdighet på en tekst som så utilsørt uttrykker kjønnskrig og mannskepsis? Analysen har ennå ikke formådd å svare på om mannsstereotypiene bare er et reint estetisk tekstelement eller et ironisk og kritisk spill med kjønnsklišjeer. Kanskje er nettopp kjønnsjablonger forfatterens litterære metode? Hvis det er sånn det henger sammen, er det da urimelig å forvente at romanens kvinner burde tegnes med en tilsvarende flat, bevisst parodisk klisjépensel? Det at mennene er et klart uttrykk for kjønn i komplett stillstand, ville vel være uproblematisk hvis de inngikk i en strategi som problematiserer kjønnsrollenes manglende muligheter for transcendens. Men burde ikke da kvinnerrollen utsettes for samme behandling?

Det er egentlig ganske få kvinner i romanen, færre enn menn. En del kvinnelig passpåskrift finner vi i den delen av romanen som handler om samlivet med Jonny (20 f). Karakterstikkene her er hastige og skisseaktige, men de fungerer egentlig mer som en utpensling av koloritten i et bestemt miljø og av en bestemt atmosfære - vi befinner oss på åttitallet – enn som et ironisk spill over kjønnsklišjeer. Likevel: Lena, som er hovedpersonens næreste venninne under denne tida, er legemliggjøringa av en sladrete og sludrete, bakvaskende bitch. Akkurat det står også klart for Lise. Hun gir tydelig uttrykk for antipati retta både mot Lena og de andre overflatiske sladrekjerringene: "Jeg likte ikke Lena, jeg likte i grunnen ingen på festen" (22).

De fleste kvinnene i boka fungerer i hovedsak som en slik litterær garnityr. Det finnes ikke noe som kommer i nærheten av *Bridget Jones' dagboks* sterke kvinnelige, syklubbaktige, fellesskap. Likevel er det en detalj som peker i retning av søsterskap: Alle mennene i romanen har forskjelligarta navn, de heter ting som Jonny, Fredrik og Morten. Lises venninner, derimot, heter Lene, Lena, Trine, Stine og Line. Den litterære presentasjonen av disse er så kortfatta at ingen av dem egentlig tilskrives noen videre interessante trekk, de verken bekrefter eller avkrefter tradisjonelle kjønnskonsvensjoner. Line er unntaket. Når jeg tidligere har antydning at hun er hovedpersonens positive litterære skygge, skyldes ikke dette den åpenbare klanglige navnelikheten alene. Dobbelgtjengermotivet består i at Line gestalter en utspalting av alle Lises (og Nestors?) idealer. På mange måter er hun alt Lise ikke er, men skulle ønske hun var. Skamløst, men på subtil manér, latterliggjør hun menn som gjør kur til henne (mens Lise forblir et tafatt objekt for alle patriarkalske sjekkelover):

Jeg klarte ikke å bidra med noe fornuftig. Jeg satt og studerte dem og lo av de dumme bemerkningene hans og prøvde å finne ut av hvorfor menn fant Line så vanvittig sjarmerende. Hun satt alltid sånn som nå og dreit ut de som prøvde seg (66).

Hun er innbegrepet på en bad girl. Fullt bevisst sin rolle som seksualobjekt benytter hun seg likefullt av alle ujevne kvinnelige maktstrategier; forførelsens silkemyke våpen, den postfeministiske friheten til å vise hud og samtidig finne forlystelse i å egge enkle mannspersoner. Disse mennene blir i sin tur utsatt for nokså nedverdiggende karakteristikk:

Line tok et godt tak i puppene sine og klemte dem sammen.
"Gamle grisen, sikle sånn."
Hun himlet med øynene og så fornøyd ut (66).

"Han er bare en kåt gammel gris, men en ganske søt, kåt gammel gris, det skal han ha" (67).

Etter hvert blir Lises forhold til venninna riktignok noe mer avmålt. Line er flittig reklamestudent (selvfølgelig med en nødvendig kritisk distanse til bransjen), og hun utviser en form for smålig, furten sjalusi når Lise, som er blotta for utdanning, får seg jobb i reklamebransjen. Her er det kanskje mulig å identifisere en problematisering av stereotypiske kvinnelige omgangsformer. Ikke bare er Lena sladrete og Line disponert for surmuling, det er noe falskt og fasadeaktig over måten Lise jatter med venninnene sine på, når hun åpenbart

bare har forakt til overs for dem. Leier man etter balanse i kjønnsregnskapet, tror jeg derfor det er romanens hovedperson som må granskas. På enkelte områder står Lise fram som en bekræftelse på et godt knippe negative myter om kvinner i parforhold: Hun irriterer seg over småting, overtolker signaler, opptrer hysterisk, følelsesmessig vinglete og ubesluttsomt.

Krypdyrmetaforen passer bra på romanens menn. Men hva med Lise? I romanens nåtidsplan er det fuktige og dunkle baderommet hennes foretrukne habitat, og hvem er det som trives i mørke og fuktige omgivelser? Jo, det er kakerlakken. Det er vel også noe krypdyraktig over måten hun forholder seg til romanens mannspersoner på. Hvorfor konfronterer hun dem aldri? Hvorfor finner hun seg i å bli banka så grundig? Hvorfor aksepterer hun, tilsynelatende stilltiende, at de dyrker seksuelle forbindelser utafør samboerforholdet? Hvorfor kryper hun? Vi husker Henry Chinaskis erkjennelse av at *alle* verdens kvinner kanskje ikke er horer, bare *hans* kvinner. Er det slik også med Lise og hennes forhold til menn?

Dette bringer oss til utroskapsmotivet. Innafor en feministisk kontekst er det nokså opplagt at romanen målbærer en kritikk av mannens hevdvunne dobbeltmoraliske privilegium; utroskap. Historisk har nok mannens overordna stilling i samfunnet tillatt ham noe videre fullmakter i forhold til tradisjonell (seksual)moral enn det som har vært tilfellet for kvinner. Problemet med *Kryp* er at kritikken mot denne dobbeltmoralen i seg sjøl støtter seg på en noe underlig moral. Flere steder er vi vitne til at Lise lider tungt under mennenes seksuelle inkontinens. Men i kampen mot patriarkatets ideologi og strukturer må rollene snus på hodet. Lises seksuelle forbindelser blir ganske innfløkte:

Einar hadde rollen som mannen min. Sondre var elskeren. Men det er jo gjerne sånn det er. De to til sammen var en ganske grei fyr å ha et forhold til. Jeg så dem et par ganger i uka hver (102).

Lise hevder altså retten til, i likhet med mennene, å være fritatt for monogamiets begrensninger. Det står hun selvfølgelig fritt til, men det er litt underlig, med tanke på at hun moralsk fordømmer Jonnys sidesprang og at hun blir hysterisk av utroskapet til Anders. I tillegg til parallell-elskoven med Sondre og Einar, holder hun seg med elskere (Studenten) samtidig som hun pleier et mer eller mindre forpliktende seksuelt forhold til Fredrik. Her blir de moralske grensene riktignok nokså diffuse, i og med at han allerede er gift. Vanskeligere er det med Einar, han er, så vidt vi vet, trofast mot Lise:

Han hadde sagt seg enig i at han ikke skulle ha andre enn meg, det var den eneste regelen jeg hadde satt for forholdet. Men han hadde nok aldri tenkt tanken på at jeg kunne finne på å ha noen, han sa aldri noe om det. (...)

Jeg hadde vært ute med Sondre. Vi sov over hos meg og sto ikke opp før nærmere tre, rett etter sex. Han gikk og jeg løp i dusjen og var hos Einar klokka seks som avtalt. Han var veldig oppspilt og kastet seg over meg.

Det betyr at det tok tre timer fra den ene dro seg ut, til den andre var inne. Det var forferdelig opphissende, men kanskje ikke helt riktig, eller egentlig ga jeg faen (102).

Lises egen oppfatning av utroskap kan trygt anklages for å basere seg på en noe tvilsom moral. Spørsmålet blir: Er Lises dobbeltmoral samtidig en dobbeltmoral som lar seg identifisere som romanens norm? Når romanhelten blir drevet til vanvidd av Anders' promiskuitet, da er det ingen tvil om at sympatien ligger hos henne, der hun tvinges til å søke tilflukt på sofaer og baderomsgulv. Minst to steder i romanen er Lise aleine i bildet, ensom, forsmådd og følelsesmessig voldtatt, på jakt etter utroskapsbevis, som hun selvfølgelig finner. Leserens sympati går til henne, den moralske fordømmelsen til mennene. I høy grad er det jo også mennenes sidesprang som påfører en "uskyldig" Lise de veneriske lidelsene som blir så utførlig og affektivt beskrevet. Når Lise rundlurer den troskyldige (men seksuelt perverterte og kjønnsideologisk bakstreverske) Einar, derimot, framstiller hun sine egne gjerninger i lakoniske vendinger. Effekten er derfor at hun framstår som en tapper opprører mot den patriarkalske doktrinen som hevder mannens utroskapsprivilegium.

Jeg er overbevist også om at Lises promiskuitet er et redskap i et prosjekt som for Nestor handler om å kritisere den patriarkalske ideologiens stigmatisering av seksuelt kvantitative kvinner gjennom nedsettende uttrykk som " horer ". Som badgirl øver Lise tappert vold mot patriarkatets seksualnormer, men det går ikke ustraffa hen. I patriarkatet kan menn nemlig pleie flyktige seksuelle forbindelser med badgirls, men de ville aldri finne på å gifte seg med dem. Er det kanskje ikke Lises mangel på ærbarhet som fører til at mennene reduserer henne til et reint seksualobjekt, og som ligger til grunn for at de ikke føler noen forpliktelse til troskap med henne?

For det første handler det om å projisere en veldig enkel logikk på menns mentale strukturer, de fleste er nok i stand til å operere med flere nyanser av kvinnelighet enn bare horer og

madonnaer. Kanskje den patriarkalske ideologiens største triumf har vært å overbevise slike som meg om at dens eksistens ikke er så knugende tilstedeværende som enkelte vil ha det til, men personlig mener jeg at dette handler om dører som allerede er sprengt vidåpne. Vi lever i en kultur der seksuell erfaring er oppskatta, uansett kjønn. Det er det motsatte som er stigmatiserende, særlig for menn. Tenk bare på Lars Ramslies roman-antihelt Fatso og hans destruktive følelse av utilstrekkelighet og menneskelig verdiløshet fordi han ennå ikke har debutert seksuelt i en alder av over tjue år (Ramslie 03). Hva med en Anne Kat. Hærland (et postfeministisk ikon), som til stadighet, og i beste sendetid på fjernsynet, raljerer over klønete, seksuelt uerfarne menn og deres manglende eksistensberettigelse?

Som seksuelt kvantitativ er det altså åpenbart at Lises funksjon som romanfigur består i et opprør mot patriarkatets kvelende kjønnsnormer for kvinner. Romanen er full av eksempler på at Lise ikke oppfyller tradisjonelle krav til kvinnelighet:

Jeg satt der og lurte på hvorfor jeg i det hele tatt er sammen med ham. Det er jo ikke sånn at jeg egentlig trenger ham, ikke i tradisjonell forstand. Jeg er en selvstendig person, jeg klarer meg fint på egenhånd. Jeg tjener egne penger, ikke vanvittig mye, men det holder i massevis, jeg kan skru sammen de mest avanserte bokhyllene på markedet og jeg kan skifte dekk på bilen, hvis jeg hadde hatt en. Så jeg trenger strengt tatt ikke Anders til noe som helst (38).

Avsnittet viser at hun, i hvert fall i egne øyne, er sjølstendig og autonom og økonomisk sjølberga. Videre er hun et levende dementi av de reaksjonære kjønnsnormene som krever av kvinner at de skal utvise måtehold med rusmidler. Hun kjederøyker og drikker seg til stadighet usjarmerende full. Til alt overmål er hun praktisk anlagt og har velutvikla tekniske ferdigheter. Derfor svikter dette kapittelet i forsøket på å bringe balanse i kjønnsregnskapet. Spørsmål om romanens norm akter jeg å ta opp til behandling seinere, en foreløpig konklusjon må bli at der mennene helt og fullt er kjønnsvesen - deres atferd og holdninger er styrt av gammelvorne kjønnsjablonger – presenteres Lise som sammensatt og kjønnsnormstranscenderende.

Men det er nok ikke fullt så lettfattelig heller. Lises troverdighet som forteller er et viktig moment som også skal drøftes seinere, den svekkes nemlig av en god del sjølmotsigelser og tvetydigheter. Hvorfor forholder hun seg så passiv, for eksempel, åpenbart mot bedre vitende? Refleksjonsforetaket hennes på badet kan leses som en prosess som handler om et behov for å

finne et mønster i den tilsynelatende galskapen som er hennes seksuelle og kjærlighetsmessige karriere. Er hun kanskje fullstendig overlatt til impulsenes og instinktens biologiske og naturlige lov? Er vi alle egentlig bare dyr? Eller er hele romanen en speiling eller en problematisering av allmenn kulturtilstand, en moralsk forfallstid - uten Gud, tradisjonelle normer eller åndelige fellesskap?

Moderne dekadanse

Romanen som fin de siècle

Grethe Nestor romandebuterte med *Kryp* i 2001. Rundt sekelskifter intensiveres gjerne ulike kriser og oppbrudd, eksistensielle og åndelige spørsmål. Slik var det med de franske og britiske bohemen og dandyene som polemiserte mot framskrittsoptimisme og som uttrykte følelsen av åndelig forfall på siste del av attenhundretallet. Begrepet ”dekadanse” blir fort meningsløst, og det ligger en viss automatikk i å innlese dekadansetematikk på alle kunstverk som blir produsert rundt århundreskifter. Når det gjelder *Kryp*, tror jeg derimot det er en farbar vei til teksten. Og dekadanse handler om kjønnsideologi – også.

I boka *Dekadanse* (2001) foretar Per Buvik grundige analyser av fin de siècle-litteraturen fra tida rundt overgangen mellom det nittende og tjuende århundre. Her viser han at begrepet dekadanse konnoterer minst tre ting, og minst to av betydningene er mer eller mindre relevante når det gjelder *Kryp*. Det første har å gjøre med dekadanse som en stigmatiserende og nedsettende karakteristikk av et kunstverk, anklager om kulturell degenerasjon, tematisk og estetisk repetering av ting som har blitt gjort (bedre) før. Den andre betydningen dreier seg om dekadansen som en sivilisatorisk tilstand, og den tredje er en estetisk uttrykksform som gjenspeiler den sivilisatoriske dekadansen (jf. Buvik 01, s. 24 f).

Ifølge Buvik handla dekadanse om kunstnere og intellektuelle som ville ”forstørre opp og framvise allmenne tendenser i sivilisasjonen,” gjerne i form av programmatisk, antiborgerlig kulturkritikk (Buvik 01, s. 25). Jeg vet ikke om *Kryp* egentlig målbærer noen kritikk av eventuelle moralske oppløsningstendenser i samtida vår, men den er i hvert fall en nærmest naturalistisk dissekering av vår tids samlivsstrukturer; seriemonogamiets overflatiskhet, av seksuell nomadisme og fråtseri. Det er noe med tidsånden romanen uttrykker, en knugende

atmosfære av hor, fyll, en skamløs forlystelseskultur og ikke-kommunikasjon, som minner om fin de siècle-kunsten fra seint attenhundretall.

Ibsen, Zola, Huysmans og Wilde skriver alle om mennesker som befinner seg i en eksistensiell krise. Hvor triviell *Kryp* enn kan virke, så gjør Lise også nettopp det. Hennes erindringsforetak er nemlig en slags eksistensiell revolt der hun rekapitulerer viktige grunnstrukturer i tilværelsen. På mange måter er *Kryp* det motsatte av en dannelsingsroman, hovedpersonens personlighet gjennomgår egentlig ingen modning. Snarere enn ny innsikt, er det de samme elendige mønstrene som gjentar seg gang på gang. Utviklingsperspektivet vrenses på denne måte til et forfallsperspektiv, tydeliggjort gjennom skabbsåret som gradvis eter opp Lises kropp. Framtidsoptimisme er erstatta av en grunnleggende pessimisme og nihilisme, og om ikke en kollektiv undergangsstemning, så fornemmer vi i hvert fall at Lise befinner seg veldig nærme et eksistensielt stup og et følelsesmessig origo.

Dekadansens kunstnere dyrka det råtne, det usedelige, det sjukelige, akkurat som Nestor gjør det i *Kryp*. Erotikken er dekadansens viktigste tema, slik det også utgjør kjernepunktet i *Kryps* tematiske arkitektur. Dessuten søkte dekadanskunstnerne nytelse i en estetiserende livsførsel basert på utsvevende uteliv og selskapslivets hedonistiske gleder. Lise og romanens øvrige mennesker lever likeledes etter det estetiske prinsipp på bekostning av det nytteorienterte. Det kan umulig være uhørt å betrakte henne og de andre forfylla og amoralske seriemonogamistene som en reinkarnasjon av 1890-tallets absindrikkende dandyer. Så å si all handling foregår på kvelds- eller nattestid. Vi hører at Lise har fartstid som reinholder og butikkmedarbeider, samt at hun får jobb i reklamebransjen (realistisk karrieresteg?), men i motsetning til *Bridget Jones' dagbok*, finnes ingen lange referater fra det trivielle hverdagslivet på et kontor. Likheten med Charles Bukowskis tekstverden er betraktelig større, her drikker man også whisky til frokost og kjederøyker sigaretter til aftens.

Som hos Bukowski finnes det heller ikke i romanen til Nestor noen virkelige fellesskap og ingen egentlig verdiforankring. Menneskene som befolker boka treffer hverandre tilfeldig og finner det opportunt å flytte inn hos hverandre, og når forholda strander, forsøker man å kompensere med tvangsmessig seksualitet. Kampen mellom kjønna var en sentral del av dekadansetematikken, og femme fatale-motivet – manifestasjonen av mannens mest undertrykkende blikk – opptrer i mange dekadente verk. Kjønnsideologisk blir derfor epoken ofte sett i sammenheng med misogyni, men Per Buvik viser at det like mye handla om kjønn i

fri flyt, og at androgynien gjennomsyrrer mange av verka. Forestillinga om en indre sammenheng mellom biologisk kjønn og seksuell atferd blei problematisert, blant annet av forfattere som Joris-Karl Huysmans (Buvik 01, s. 220). Camille Paglia er også opptatt av dekadanse i kunsten, men for henne lar ikke biologi og seksualitet seg atskille. Jeg har vist at det ikke er så mye flyt maskulinitetskategorien i *Kryp*, desto mer virker det som om naturen og biologien spiller ei avgjørende rolle i måten romanen behandler kjønn, sex, makt og vold på. For speiler ikke seksualiteten, volden og brutaliteten bare brutaliteten og volden i naturen? Her er Nestors tekst helt på linje med tenkinga til Camille Paglia, for, som hun sier: ”Naturen er slangeaktig, et bol av sammenfiltrede slyngplanter, av krypende vekster og kravlende dyr” (Paglia 00, s 45). Og ikke minst: ”Romantikken forvandles alltid til dekadanse” (ib 30).

Kravlende kryp og ei hedensk nonne

Seksuell frihet, seksuell frigjøring. Et moderne blendverk. Fei et hierarki vekk, og et annet vil ta dets plass, kanskje mindre tiltalende enn det første. Det er hierarkier i naturen, og vekslende hierarkier i samfunnet. Naturens lov er rå makt, den sterkeste overlever, i samfunnet finner de svake beskyttelse. Samfunnet er vår skrøpelige barrikade mot naturen. Når statens og religionens prestisje er lav, er menneskene frie, men de finner friheten utålelig og finner nye måter å slavebinde seg på, gjennom dop eller depresjon. Min teori er at når seksuell frihet søkes eller oppnåes, er sadomasochismen aldri langt unna. Romantikken forvandles alltid til dekadanse. Naturen er en hard læremester. Den er hammeren og ambolten – den knuser all individualitet (Paglia 2000, s. 30).

Hvor kjettersk det enn kan være; det er ofte interessant når noen forsøker å røske oss ut av den poststrukturalistiske vanetenkingas mentale forskansinger. Man tvinges til å åpne ører og øyne for mennesker som våger å omtale Foucault, Lacan, Derrida og rettroende feminister som ”akademiske luddere”, og som sjøl lar seg karakterisere som en ”akademisk rottweiler”, ”intellektuell pinup” og ”hedensk nonne”.⁵⁸ Influert av Nietzsche, handler dekadanse for Camille Paglia om en ønsket gjenforening med en ideell opprinnelig naturtilstand (jf. Buvik 01, s. 265). Sivilisasjonen er et fånyttets forsøk på å øve vold mot naturen, og det er kvinnene som lider mest, de er nemlig tettere forbundet til de biologiske urkreftene enn menn. Skreller man vekk det spekulative jungianske og metafysiske utgangspunktet for tenkinga hennes, kan det være at Camille Paglias ideer kan sette oss bedre i stand til å forstå romanen *Kryp*. Kontaktpunktet ligger i synet på naturens, hormonenes og instinktenes makt over all menneskelig aktivitet.

⁵⁸ Jf. omslaget på Paglia 2000, dertil kommer ”The bitch from hell” (Mortensen 04, s 1).

Lise forsøker å finne orden i tilværelsen, hennes erindringsprosjekt handler om å identifisere et system i det naturens kaos, den syklonske brutaliteten, vi er omringa av. I innledningen til hovedverket *Sexual personae*⁵⁹ gir Paglia til kjenne sitt syn på kunstens funksjon:

Kunst er orden. Men en orden er ikke nødvendigvis rettferdig, mild eller vakker. Ordenen kan være vilkårlig, hard og grusom. Kunst har intet med moral å gjøre (Paglia 00, s. 74).

Menneskets nattside må fritt få komme til uttrykk i kunst og litteratur, også i skildringer av rå vold og pervers seksualitet. Seksuell voyeurisme, masochisme og sadisme er derfor Paglias primære interessefelt i kunsten, akkurat som det er betegnende stikkord for Nestors stoff i debutromanen. Lises refleksjoner, som er romanen *Kryp*, samsvarer i det hele tatt ganske godt med Paglias kunstoppfatning, det handler om et forsøk på å identifisere eller etablere en viss orden. Jeg tror det er gjengs at leseren vil spørre seg hvorfor Lise finner seg i all ydmykelsen. Fortellinga hennes fortøner seg jo i sannhet som en studie i underkastelse, sjøloppofrelse og utvisking av jeget. Nærer hun en indre drivkraft mot ydmykelsen? Søker hun en slags sjølrealisering gjennom fornedrelse? Er hun masochist? Romanen gir aldri noen helt klar fasit, men en passasje setter oss på sporet av naturen, instinktene og Camille Paglia. Det stormfulle samlivet med Anders har ført Lise ut i eksistensielle grublerier:

Så hvorfor lever jeg sammen med ham da? Er det det at jeg liker lukten av ham, fordi jeg innerst inne bare er et hunddyr som har et dypereliggende behov for å parre seg, føre arten videre? Vi liker lukten av hverandre, det var derfor vi fant hverandre og driver og parrer oss hele tiden, selv om begge er klar over at jeg har kroppen full av prevensjon, og at jeg har tenkt å ha det til kroppen ikke trenger prevensjon lengre. Men hvis det er sånn, kan jeg jo når som helst bytte ham ut med en annen med en lukt jeg liker, det er jo flere av dem (38).

Lise er blotta for romantiske forestillinger, for henne har romantikken definitivt snudd seg til dekadanse. Sosiobiologien forteller oss at kjønna er antisosiale krefter som ikke er skapt til å leve i harmoni, men som er til for å formere seg (jf. Badinter 95, s. 36). Og mennene er kanskje kryp, men er vi ikke alle egentlig dyr? Camille Paglia: ”Om dagen er vi sosiale skapninger, men om natten stiger vi ned i en drømmeverden der naturen hersker, der det ikke finnes noen lov, bare sex, grusomhet og metamorfose” (Paglia 00, s. 31). Kanskje er hun inne på noe, og jeg nærer egentlig sympati for måten Nestor speiler Paglias tenking om

⁵⁹ Utgitt på norsk som *Sex og vold, eller natur og kunst* (Paglia 2000).

menneskenes natteside. Vi innbiller oss at vi er så forbanna danna og siviliserte. Men ta en runde i Oslo - eller Kristiansand, for den del - en natt til søndag klokka tre. Det er lite pene manerer, elevert samtale og høy etisk standard, ikke så mange tegn på forfina sivilisasjon. Snarere er det kanskje nettopp naturens lov som gjelder, eller som det heter hos Paglia; ”et stikkende vepsebol av aggresjon og overdrivelser” (ib 73).

Kanskje har også Paglia rett i at naturens fascisme er større enn den vi finner i noe samfunn (ib 48), og at dette fascistiske regimet manifesterer seg i den menneskelige seksualiteten. Hun anklager folk som Foucault og Lacan for å stå for en virkelighetsfjern intellektualisme der særlig sistnevnte er ansvarlig for å ha atskilt studiet av seksualitet fra naturvitenskapene, og for derigjennom å fjerne naturen fra seksualiteten (Mortensen 04, s. 1). Men seksualiteten er, ifølge Paglia, et underbruk av naturen, sjølve møteplassen mellom menneske og natur der moral og gode hensikter må vike for primitive drifter (Paglia 00, s. 31). Kategorisk hevder hun at ”sex er sølete og uryddig” (ib 54), for ”kjønnene befinner seg i en evig krig” (ib 69). Og: ”Sex vil alltid ha sammenheng med en aggressiv og instinktiv vilje til makt. Sex er makt, og all makt er ifølge sin natur aggressiv. Naturen skaper gjennom vold og ødeleggelse” (ib 65). Det problematiske består, etter min oppfatning, i de essensialistiske forklaringene Paglia anlegger på de seksuelle maktkonstellasjonene, og som Nestor speiler i sin roman. Bekrefter ikke *Kryp* Paglias påstand om at jakt og undertvingelse er innskrevet i den mannlige biologiske programvaren? (ib 20) - At sadismen er en biologisk bestanddel i en evig og uforanderlig maskulinitet? Finnes det i så tilfelle noe håp om reell likestilling?

Fei et hierarki vekk, og et annet vil ta dets plass. Den borgerlige kjernefamilien – patriarkatets arnested - er fraværende i romanen til Nestor. Likevel fortsetter man å innordene seg i hierarkier, fordi vi befinner oss i instinktenes vold (”vi liker lukten av hverandre”). Seksuell frihet og frigjøring er et blendverk, fordi vi mennesker er hierarkiske dyr: ”Vår søken etter frihet gjennom sex er dømt til å mislykkes,” mener Paglia (ib 33). Det er en alternativ måte å lese romanen på denne tilbyr, og den forvirrer, kanskje, idet den utfordrer alternative konklusjoner om at romanen domineres av en kvinneemansipatorisk dagsorden. For Paglia handler nemlig feminismens krav om likestilling om noe som bare, i beste fall, kan oppnås i den offentlige sfære, men som i privatlivet forblir en evig utopi om å kontrollere noe som ikke lar seg kontrollere. Feminismens likhetskrav kan nemlig aldri oppheve de nedarva, biologiske hierarkiene våre, og ikke alle deler av den menneskelige aktiviteten lar seg regulere bort med lover.

”En av feminismens irriterende reflekser er dens motepregede forakt for det patriarkalske samfunnet, hvilket aldri tilskrives noen gode sider,” postulerer Paglia (88). Og her skiller hun og Grethe Nestor lag. Det står egentlig ikke helt klart om en lesing av *Kryp* i lys av Camille Paglias aforismer konsoliderer eller opphever de skeptiske konklusjonene jeg har trukket når det gjelder romanens stereotypiske mannsfigurasjoner og uforsonlige kjønnsideologi. Det er interessant å merke seg det ideologiske samsvaret mellom romanen *Kryp* og Paglias essensialisme – hormoner, kroppen som utgangspunkt for tanker, følelser og handlinger - når Nestor i *Feministhåndboka* samtidig står fram som eksponent for et diametralt ulikt tankegods. Nestor og den mainstream-feministiske partilinja benekter jo vitterlig enhver fysiologisk basis for kjønnas handlingsmønster, menn og kvinner er fra fødselen tabula rasa osv. Det minner oss kanskje om at kunsten i enkelte tilfeller unndrar seg moralske konvensjoner og teoretisk abstrahering. Kan det tenkes at det er slik man bør forholde seg til Nestors roman; som bevisst kjønnskjetteri? Kanskje suspenderer også romanens tjukke lag av ironi og humor alle kjønnsideologiske konklusjoner man måtte fristes til å trekke.

Del III. Avslutning

Ironi, humor, undertekst og ideologisk norm

Lises pålitelighet

En gnagende fornemmelse av å si det sjølsagte: Min leiting etter et uakseptabelt mannssyn er jo allerede så overtydelig understreka av Nestor sjøl i romanen, så tydelig at man spør seg om det ikke er flere lag i teksten, lag som motsier og undergraver den åpenbare normen. Jeg har forsøkt å være så rettferdig og hederlig i analysen min som mulig. Likevel har jeg helt sikkert begått overfortolkinger, tatt ting ut av sammenheng og lukka øynene for passasjer som ikke taler i min favør. Argumentet mitt forblir likevel at idealer, verdier og normer står på Lises side i romanen, men det er ikke helt uproblematisk. Forfatteren foretar nemlig noen grep som bidrar til å så tvil om Lises troverdighet som forteller. Det ene er at hovedpersonen tidvis helt åpenbart befinner seg i en mentalt overspent tilstand som minner om psykose eller hysteri, et annet aspekt er at hun enkelte ganger undergraver sin egen pålitelighet gjennom subtile eller åpenbare sjølmotsigelser.

Dertil kommer at romanen er ført i en grunnleggende humoristisk og ironisk tone. Alle innslag av ironi fører en inn i et ustabil minefelt av tvetydighet og usikkerhet omkring forholdet mellom tegn og det tegnet betegner. Når tegnet og meninga destabiliseres gjennom ironiserende og distanserende virkemidler, er det da mulig å snakke om noen dechiffrebar ideologisk norm? Opphever ikke humoren også det seriøse gravalvoret og styrer fortolkinga i retning av det vitseaktige? Slik forfatteren parodisk leker seg med kjønna diskurser – chick lit og pornoestetikk - kan man jo også forledes til å tro at det handler om et ironisk spill med mannen som kulturell, sosial og historisk konstruksjon? Iscenesettes kanskje ikke også tidvis romanens hovedperson på en grunnleggende usympatisk måte, på et vis som ikke akkurat innbyr til sympati og empati?

Når Lise agerer prostituert i minimalistisk undertøy i leiligheten til reklamemogulen Fredrik, er det da en leserens antipati med henne fordi hun så utilsørt byr seg fram som ei lettsindig kjette som dominerer? Eller er den dominante verdien snarere en leserens medlidenhet og sympati med Lise som må gå til så fornedrende og fysisk smertefulle skritt for å bli sett under åket av et pervertert og mannsskapt kropps- og moteideal for kvinner? Det finnes sinnrike metoder for å avsløre et verks forfatterperson, leserperson, verdi- og holdningsnivå osv

(Morten Nøjgaard et al.). Etter min oppfatning blir slike øvelser skjematisk og produserer lite annet enn forsøk på vitenskapeliggjøring av noe som alltid vil basere seg på syning.

Mer relevant er kanskje det analytiske begrepet ”dominanten”, som blant annet blir behandlet av Roman Jakobson i en artikkel fra 1935 (Jakobson i Helldal og Linneberg 78). Jakobson viser at begrepet kan tjene litt ulike funksjoner i strukturalistisk eller formalistisk analysearbeid, blant annet som benevnelse på enkelte estetiske uttrykksformers, sjangrers eller kunstarters dominans i kulturelle hierarkier. Det viktige i vår sammenheng, er dominantbegrepet anvendt i tekstintern sammenheng, i tekstens immanente system av overordna og underordna verdier, noe Jakobson definerer som ”den fokuserende komponenten i et kunstverk, den styrer, bestemmer og transformerer de øvrige komponentene, (...) det elementet som spesifiserer en gitt mangfoldighet i språket, (som) dominerer hele strukturen” (s. 60).

I motsetning til øvrige objektiviserende øvelser forbundet med formalisme og strukturalisme, tilbyr ikke Jakobson her noe skjematisk analyseredskap for å identifisere en slik dominant. Så da beror det vel til syvende og sist på analytikerens skjønn (eller kjønn?). Jeg kan ikke annet enn å argumentere for at dominanten i *Kryps* ideologiske verdisystem og estetiske polyfoni ligger i en empatisk medlidenhet med Lise og en tilsvarende antipatisk aversjon mot mennene, at Lises verdier og holdninger er tekstens verdier og holdninger, at teksten altså styrer leserens sympati i Lises favør og i mennenes disfavør, og at de ironiske grepa ikke opphever det negative mannssynet og de stereotypiske mannsfigurasjonene. Men det finnes altså noen trekk ved framstillinga som virker som problematiserende og distanserende elementer i forholdet mellom hovedpersonen – den autoritære førstepersonfortelleren Lise – og romanens verdisystem. For teksten innbyr i en viss forstand til et diagnostisk blikk på hovedpersonen. Hun nærer nemlig en nærmest schizofren eksistensiell splittelse; dels er hun ekstremt individualistisk og anti-konform, dels uttrykker hun behov for sosial tilhørighet, ømhet og fellesskap med en mann:

Sexen ble bedre, eller bedre og bedre, jeg hadde for så vidt ikke så høye krav. Jeg trengte nærhet og oppmerksomhet. Jeg trengte selvbekreftelse, og et forhold var jeg ikke interessert i (68).

Er Lise bare ute etter sjølbekreftelse gjennom sporadisk seksualitet, eller søker hun nære og langvarige felleskap? Og hvor alvorlig bør vi egentlig ta henne når hun tilkjennegir at hun hater menn? Det må være veldig strevsomt å gå rundt og hate halvparten av jordas befolkning, sannsynligvis handler dette hatet mer om kjærlighetens skyggeside enn dens motsetning. I et glimt står hun fram uten panseret av avmåltet og kulhet, og avslører seg som sårbar og engstelig:

Jeg skulle ønske at Anders våknet i løpet av natta og savnet meg og lette etter meg og fant meg i fosterstilling på sofaen, med et urolig ansiktsuttrykk og hår som var fuktig av alle tårene (...) og jeg skulle ønske at han holdt rundt meg og måtte be meg om å komme flere ganger før jeg endelig sa ja og tok handa hans og gikk og la meg helt inntil ham og sovnet mens han holdt rundt meg (162).

Avsnittet avslører en splittelse i Lise som er i tråd med en dokumentert tendens hos mishandla kvinner: En følelsmessig dragkamp mellom på den ene sida å nære ømhet og lengsel etter mannen, og på den andre en bevissthet om at forholdet er destruktivt og må få en ende (Peterstrand-Nilsson 99, s. 13). ”Det alminneligste er, at der hos kvinden findes forskellige blandinger af disse dele: længsel, afsky, skyld, aggressivitet, og magtkamp. Det fælles er, at de uløste problemer binder dem til mannen.” (ib). Men den samme dokumentasjonen viser også at det er en bestemt type kvinner som tenderer mot å søke gjentatte relasjoner der de blir mishandla av menn. Disse kvinnene har gjerne negativt sjølbilde, de føler seg verdiløse i forhold til menn, og kjenner seg tvunget til å underkaste seg deres ønsker og krav. Derfor havner de gjerne i forhold der mindreverdigheitsfølelsen deres bekrefte gjennom mishandling. Karakteristikken bryter med Lise slik hun presenterer seg sjøl i romanen. Overveiende uttrykker hun en velutvikla jeg-styrke, god sjølaktelse, et velutvikla kritisk apparat i bedømmelsen av mennenes karakter og hensikter, og en sterk generell situasjonsbevissthet. Alt dette bryter med bildet av mishandlingsramma kvinner som lider av materialtretthet etter endeløse trusler, hjernevasking og vold.

Lise viser i det hele tatt få tegn på å ha internalisert volden, hun er ikke en apatisk, føyelig masse med lav sjølaktelse. Dette til tross; hun driver altså til stadighet og kryper for romanens mannspersoner, som bedrar og banker henne. Hvis vi i det hele tatt skal stole på at de virkelig banker henne. Kan det ikke i det minste tenkes at hun legger på litt for kjente, smører litt

ekstra tjukt på? Terapeuter forteller om mishandla kvinner som har utvikla så negativt syn på livet og andre mennesker at virkeligheten deres har antatt unormale former:

Man indser gradvist, at de ikke taler om virkeligheden, men om deres egne indre aggressive og seksuelle fantasier, som de ikke formår at føle, og derfor lægger ud i omgivelserne. De er ikke udsatt for virkelig mishandling, men oplever det som de er (Peterstrand Nilsson 99, s. 56).

Romanen stiller for så vidt noen spørsmålsteget ved hva som er fiksjon og hva som er virkelighet. Lises sinnstilstand blikker nemlig tidvis over i det åpenbart vanvittige. Det er noe psykotisk søvngjengeraktig over henne, der hun sliter seg gjennom våkenetter og sykedager og hallusinasjoner på badet:

JEG BLIR STÅENDE midt på badegulvet, jeg er vanvittig trøtt, kroppen min har fått store problemer etter snart to netter uten søvn, to meningsløse netter på badet (36).

Lises insomnia gir utslag i at hun ser fiskelignende insekter kravle over gulvet. Opplagt forstyrret, kanskje hysterisk, er hun også når hun setter seg fore å reingjøre hele badet med ørerensere. Svekker dette troverdigheten hennes slik at vi ikke heller kan stole på henne når hun forteller om mennene som gir henne juling? Teksten inviterer egentlig ikke til en slik fortolking. Det er vel snarere slik at søvnløsheten og hallusinasjonene følger som årsak av mishandlinga. Slik blir Lises søvnløshet og hysteri nok et redskap, som - sammen med de veneriske smertene hun nærmest passivt og uskyldig blir påført - styrker leserens sympati med henne og forakt for mennene. Og en annen ting: I kontrast til mennenes endimensjonale, aggressive psykose, er Lises hysteri fantasifullt og fargerikt, på grensa til det morsomme.

Feminismen har ikke noe entydig oppfatning av fenomenet hysteri og kvinnespesifikke former for galskap. På den ene sida er det uttrykk for mannens nedsettende, stigmatiserende og mystifiserende blikk, en kvinnespesifikk diagnose stilt av en patriarkalsk, fallossentrisk kvasi-vitenskap (psykoanalysens penismisunnelse osv.). På den andre sida handler hysteriet kanskje om noe som av enkelte oppfattes som et genuint, urkvinnelig opprør, noe som håner de rasjonelle, falliske kategoriene. Vi husker Ellen Mortensens ironiske beskrivelse av kvinneskriften som noe som "evner å slå sprekker i de forsteinede, estetiske formene" (Mortensen 01, s, 232). Derfor koker det igjen ned til et spørsmål om estetikk og ideologi. Ikke bare alluderer de surrealistiske insektene til William Burroughs' estetiske syre-modus,

like mye handler det om en kvinnelig kreativitet og persepsjon som sprenger patriarkatets logiske, forsteina kategorier.

Nestor etterlyser mer sammensatte kvinnerepresentasjoner i media, men det får vel være grenser? En oppsummerende karakteristikk av Lise kan ikke bli annet enn forvirrende, og sammenlikna med de endimensjonale sjablongene som er romanens menn, antar hovedpersonenes inkonsistente og sammensatte personlighet en slående kontrast. På samme tid er hun sterk/sjølstendig og fullstendig passivt underdanig, hun utviser seksuelt initiativ, nærer voldelige fantasier, men lar seg samtidig misbruke på det groveste og finner seg stilltiende i å bli banka opp. I det ene øyeblikket mentalt skjerpa - hennes sarkastiske og kritiske blikk avslører mangt - i det neste opplagt psykotisk. Det aller største paradokset ligger i at den normbærende Lise stadig framstilles som ideal gjennom seksuell kvantitet og programmatisk refleksjoner over patriarkatets kvinneundertrykkende strukturer, samtidig som hun bidrar til å opprettholde de samme strukturene gjennom rollen som underdanig offer.

Jeg tror det handler om et paradoks som mye av den feministiske litteraturen dessverre er belemra med. Som Bjørg Vik og andre forsøker også Nestor å sprengre de tradisjonelle, patriarkalske kjønnsrolleforventningene til kvinner ved å iscenesette kvinnelig kjønnsopprør kontrastert mot mannlig kjønnsfundamentalisme. Det er litt synd at denne avhandlingas rammer ikke tillater en behandling av Nestors seineste roman, *Barbiegenet* (05). En lesing av den gjør det enda tydeligere at Nestors primære ærend handler om å omdefinere kvinnerollen. Hovedpersonen, Jill, er et vandrende hån mot alle ferdig definerte, undertrykkende kvinnerollenormer, i særskilthet morsrollen. Hennes løselevnet og generelle opprør blir presentert som idealet, som en alternativ og positiv rollemodell, men hun møter sjølsagt massiv motstand fra en psykopatisk, kjønnsfascistisk hARRY-maskulin ektemann som svarer til alle tenkelige negative mannsstereotypier. Også i *Kryp* er dette et romanteknisk paradoks som er ideologisk motivert; behovet for å framstille Lise som ideal fordrer en demonisk kraft hun kan kontrasteres mot, og det er patriarkatet og mannligheten, igjen og igjen.

Dessuten er nok inkonsistensen i Lises karakter nok en gang også en reint overflatisk estetisk strategi, ikke ulikt chick lit'ens finte med å la heltinnene representere sjølmotsigelser og paradokser gjennom avstandsforholdet mellom ord, tanke og handling. Ironien i *Bridget Jones' dagbok* består i en slik komisk og gjenkjennelig mangel på samsvar mellom forsetter og virkelighet. Lise og Bridget Jones har dette til felles; først postulerer de sin egen

uavhengighet og avstandstagen til sjofle mannssjåvinister, men så ender de i kloa på de verste kjønnsfascister, gang på gang. Og det er jo morsomt.

Ironi og humor: På den kollektive maskulinitetens bekostning

I 1983 innvarsla Birgit Bjerck på et vis den postfeministiske estetikkens tidvis brutale omkalfatring av kjønnsnormer:

Kvinnekamp er ikke bare å være snill og grei og fortelle menn at vi ikke liker deres vitser og sanger. Vi lærer oss å svare med samme mynt. Når menn på gata stirrer på brystene våre, plasserer vi blikket under beltestedet deres. (...) Jeg tror ikke vi tar skade av å utvikle litt ondsinnet humor (Bjerck 83, s. 11).

Nesten tjue år før utgivelsen av *Kryp* skjønnte Bjerck at ideologi og humor ikke lar seg atskille. Summarisk består romanens humoristiske og ironiske strategier i det parodiske spillet med ulike mer eller mindre kjønna diskurser, lån fra lav-kulturelle sjangrer, kombinasjonen av kontradiktoriske modi (komedie/farse og tragedie) og den lakoniske og distanserte behandlinga av vold og aggresjon. Sjølsagt er virkemiddelbruken fundert på ideologisk grunn – f.eks. gjennom det potensielt subversive i lån fra maskulint koda uttrykksformer, men det er en estetisert ironi mer enn en språk- og meningsproblematiserende. Romanens polyfoni er egentlig først og fremst en estetisk og retorisk overflate-polyfoni, i beste fall bidrar den til å etablere en viss ambivalens i spørsmålet om emansipasjonsutopiene, men den ironiske dekonstruksjonen av romantikk og gammelfeministisk idyll er vel også ideologisk motivert, den forteller jo noe om patriarkatets seighet og bestandighet. Som retorisk grep modifierer ironien egentlig ikke romanens ideologiske verdi- og normstrukturer, særlig ikke når det gjelder tekstens mannssyn. Det er nemlig tale om en ironi med veldig lav temperatur.

Nestors ”hakkespettbok for feminister”, *Feministhåndboka*, er et forsøk på dementi av ryktene om at feminismen skal være humørløs, at feminister mangler humor eller sjølironi. I dette prosjektet gjengir Nestor et knippe feministvitser. En av disse er relativt forutsigbar, men kompromissløs:

Hva er den raskeste veien til en manns hjerte?

Gjennom brystkassa med en skarp kniv (Nestor 05, s. 116).

De gamle patriarkalske forventningene om kvinnenens plikt til gastronomisk tilfredsstillelse av mannen snus på hodet og iføres en aggressiv, mannlig koda, språkdrakt. Det fortsetter i samme tralten, forbindelsene til tonen og tematikken i romanen *Kryp* skulle være sjølforklarende:

Hvordan kan du vite om en mann er opphisset? Han puster (ib).

Humor setter klare grenser, det skaper fellesskap, men også skarpe fronter. Det finnes knapt noe som føles så ekskluderende som å være den eneste som ikke forstår en vits, og sannsynligvis fungerer humoren best når den virker undergravende og kanskje også diskriminerende, som antitesen til det politisk korrekte. Ironien innebærer alltid at det talende subjektet hever seg over situasjonen og ser ned på de andre, og tidligere har jeg forsøkt å vise at beskrivelsene av romanens menn støtter seg på strategier som sikter mot latterliggjøring. De er oppblåste, sjølhøytidelige og med et ego som utelukkende består av pikk. Og vi ler hånlige av mennene, men ler vi av eller med Lise?

Førstepersonsframstillinger gjør som regel krav på leserens sympati og identifikasjon med tekstens jeg-person. Jeg har vist at Nestor foretar noen fortellertekniske grep som kanskje kan svekke den innlevende sympatien med Lise, men uansett hvor eiendommelig denne måtte opptre, så er det mitt argument at framstillinga tar sikte på en inkluderende, sympatiserende latter *med* henne. Ærlighet og betroelse innbyr til nærhet og sympati snarer enn distanse og antipati. Nestors roman har det til felles med *Bridget Jones' dagbok* at begge legger an en utrolig intim, fortrolig tone; ”som å ha en bestevinne som forteller deg historier”. Jo større grad av fortrolighet og intimitet, dess sterkere er leserens identifisering med romanhelten.

En slik identifikasjon forutsetter et definert referanserammeverk, noe som reduserer målgruppa og nedslagsfeltet betraktelig. Humoren oppfattes nemlig ikke som særlig humoristisk hvis den ikke kan forankres i en gjenkjennelse med Lise, en humor som består i noe som bare kan være spesifikt kvinnelig, fordi det handler om relasjonen til menn. Slik *Feministhåndboka* ukritisk forutsetter intern konsensus, tror jeg også *Kryp* spiller på gjenkjennende ryggmarksreflekser. En mer paranoid anlagt mannsteoretisk analytiker ville kanskje mane fram bilder av den kvinnelige idealleseren der hun nikker og ler anerkjennende og gjenkjennende mens hun gjennomlever Lises frustrasjon over menn som ikke tørker opp etter seg på badet, som samler skjeggstubber i vasken, som tenker med underlivet... Vi liker å

innbille oss at kjønnsvariabelen ikke er interessant i kunstnerisk produksjon og resepsjon. Men mon tro om ikke den nødvendige identifikasjonen med Lise beror på noen koder som dessverre forblir kjønnsesifikke? På tross av at det er litt vanskelig å dokumentere, så innbiller jeg meg altså at romanens humor er kjønna på en slik måte at det er den kvinnelige idealleseren som lettest har adgang til den. For den resterende halvpart oppleves det nemlig litt ekskluderende, og diskriminerende.

Men er diskriminerende humor legitim når den sparker oppover? Kan den undertrykte tillate seg grovere virkemidler enn undertrykkeren? Er Valerie Solanas' SCUM-manifest en artig satire basert på en ironisk strategi som blir muliggjort av kvinnenes marginalisering i litteraturinstitusjonen og ellers, en utafør-posisjon der man kan le hånlig av makthaverne og samtidig øve kritikk mot de rådende normene? Er feministiske forfattere derfor fritatt fra kravet om nyanserte framstillinger basert på kjønn? Eller er litterære representasjoner av kjønn et felt der alt er performativt skuespill og ironisk tvetydige språkkonstruksjoner? Mads Larsens utskjelte *Pornopung* har flate kjønnskarakterstikker til felles med *Kryp*. - Er den et kritisk og ironisk spill med kjønna klisjeer? Hva med påstanden "Alle feministe er lesbiske mannehaterer"? Kan den sortere under "skarpsindig satire"? Noen ganger fører språkfilosofiske og dekonstruktive refleksjoner oss ut i et relativistisk uføre, og i tilfellet *Kryp*, en blindvei. For jeg tror at både ironi og humor er strategier i et prosjekt som er grunnleggende utvetydig ideologisk. Slik er det at vi ikke ler *med* romanens menn, men *av* dem. Hvis vi da i det hele tatt ler.

En skummel konklusjon falbyr seg, den skal bare antydes: Det store sammenfallet i stil og tone mellom romanen og forfatterens sakprosa, særlig *Feministhåndboka*, gjør det fristende å gjøre romanen ikke bare til Lises tekst, men også helt og holdent Nestors. Både romanen og sakprosaen er holdt i en appellativ form, kjemisk rensa for nyanser og intellektuelt tvisyn. Likevel er den kjønnsideologiske avstanden påfallende: Der *Feministhåndboka* forkynner at forskjellsfeminismen er avleggs, at kjønnsforskjeller er konstruerte og overvurderte og at kjønn må læres, leser jeg *Kryp* som et sammenhengende postulat om at menn fra biologiens side er kryp, at mannlighet er en absolutt, uforanderlig størrelse, og jeg tolker den som et utvetydig uttrykk for en kjønnsideologi som sier at kvinners normer er andre enn menns - og bedre. I mi bok kalles slikt forskjellsfeminisme, biologisk determinisme og essensialisme.

Oppsummering: Avhandlingsforfatterens nye innsikt

Bevisene vi har sett, feller Grethe Nestor på nesten alle punkter i anklagene om stereotypiske mannsfigurasjoner og en uforsonlig kjønnsideologi som tenderer mot det essensialistiske. Kjerna i prosederinga har vært en polemikk mot paradokset som ligger i forfatterens krav om mer nyanserte kvinnefigurasjoner i media, og den flate penselen hun sjøl nytter i karakteristikkene av debutromanens menn. Men kabalen går heldigvis ikke helt opp. Paradoksene i mine konklusjoner kan delvis forsvares som speilinger av sjølmotsigelsene i analyseobjektet, men jeg tror også at muligheten for at lesinga mi har vært styrt av forhåndsdommer må holdes åpen. I innledningen argumenterte jeg for at ingen tolking lenger bør ansees som autoritative, det er opptil hver enkelt å trekke sine egne konklusjoner, i den grad slike egentlig behøves. På den andre sida er det også mulig at lesinga mi har vært forsonlig. Kanskje faller ikke indignasjon og offerrolle så naturlig sammen med det maskuline kjønnsnormsettet.

Kate Millett og andre feministiske kritikere som befatta seg med (misogyne) mannlige forfatteres verker på 60- og 70-tallet, skjønte at litteraturen er representativ og symptomatisk for den allmenne (patriarkalske) kulturtilstanden, og at kunsten spiller en viktig formativ rolle når det gjelder kjønn. Jeg tror at vi sterkere enn noensinne lar oss prege av medierte representasjoner, særlig av kjønn. Samtidig vet alle, særlig feminister, at patriarkalske kjønnsnormer er undertrykkende også for menn. Kan man ikke da tenke seg at litteraturen kan bidra til å fange menn i slike rigide, tradisjonelle kjønnsnormer, dersom vi ikke får servert noen alternative medierte maskulinitetsformer? Hva kan det bety for menns sjøloppfatning å møte mannsbilder som Nestors i litteraturen? Jeg har argumentert for at *Kryp* dekonstruerer et godt knippe myter om det kvinnelige (passivitet, seksuelt måtehold osv.), mens hun bekrefter alle myter om maskulinitetens sammenheng med vold og aggressiv seksualitet. Er kanskje ikke slike myter like destruktive som myter om det kvinneliges sammenheng med morsinstinkt, omsorgsevne og passivitet?

De fleste som har et minstemål av fartstid i grunnskolen kan skrive under på at maskuliniteten er et felt i bevegelse. Det er symptomatisk at guttene nå ofte er de som bruker lengst tid på egenpleie etter gymnastikken. Doktrinen om at menn ikke kan ha nære relasjoner eller vise følelser, demteres daglig av amerikanske fjernsynsserier for ungdom. Samtidig får man

inntrykk av at den tradisjonelle maskuliniteten er det eneste settet med kjønnsnormer som ikke er stuereine. Det er ikke sikkert at man alltid har alt å vinne på å nedvurdere handling i forhold til føleri, taushet i forhold til sludring.

Det er den gamle feminisismens skjema for mannlighet Nestor fyller ut, det er fullt i overensstemmelse med de aller beskeste og mest uforsonlige stemmene i tidligere tiårs feminisme, som vist. Minst like interessant er det at mannsfigurasjonene, i grove trekk, sammenfaller med det unyanserte mannssynet i den nye kvinnelitteraturen, chick lit osv. På tross av at vi beviselig befinner oss nærmere et likestilt samfunn i dag enn vi gjorde på syttitallet, er stemmene i dagens feminisme minst like agiterte. Internett renner formelig over av unge feminister som blogger om hvor patetiske menn er når det antydes at det eksisterer undertrykkingsstrukturer som rammer menn, for eksempel omsorgsrett.⁶⁰ Sant nok, mannsfrigjøringa antar patetiske former når den reduseres til en jungiansk lengsel etter ”den indre villmannen” og der det danses naken rundt bål i urskogen. Men feminismen har heller ikke bare bidratt til fredelig kjønnslik sameksistens.

Like mye som alle fornuftige mennesker støtter kvinnebevegelsens rettferdige politiske kamp for like rettigheter, bør man være skeptisk til stereotypifiseringa av menn som overgripere og kvinner som ofre. Den er del av en destruktiv dynamikk, som sikkert evner å oppildne kvinners kampmoral og følelse av å drive undergrunnskrigføring mot en ondsinna undertrykker, men den legger ikke akkurat opp til konstruktive strategier for å etablere gjensidig goodwill og forståelse for hvordan kjønnsnormer kan virke undertrykkende, for begge kjønn. Snarere får vi en skjerping av frontene, i stedet for kjønn i bevegelse, fastlåses statiske kategorier i en evigvarende kjønnskrig.

Det er comme il faut at masterkandidaten reflekterer over hva slags ny erkjennelse hun har kommet til i løpet av avhandlingsprosessen. For det første tror jeg det er sunt at litteraturforskere befatter seg med tekster som ikke umiddelbart svarer til deres preferanser. Det åpner for nye, interessante og kritiske perspektiver, for vitenskapen vår er jo en kritisk disiplin, også. Ikke desto mindre er det en underlig følelse å ha investert såpass mye arbeid i en såpass ubetydelig roman. Det er nok ikke bare patriarkalske usynliggjøringsstrategier som ligger til grunn for at romanen ikke vil bli stående som noen bauta i norsk litteraturhistorie.

⁶⁰ For eksempel bloggen til ei som ynder å kalle seg ”Fjordfytte”: <http://fjordfytte.blogspot.com/>

Nå har teksten også sine sterke sider. Jeg er svak for den kompromissløse måten romanen dekonstruerer alle romantiske forestillinger på, likeså den påtakelige forakten for samlivskonformitet og det direkte språket teksten er ført i.

Viktigere er det at arbeidet med denne avhandlinga på mange måter har fortont seg som en brutal konfrontasjon med egne fordommer når det gjelder forholdet mellom litteratur og kjønn. I så henseende har romanen *Kryp* fylt en positiv funksjon. Hvorfor lar jeg meg for eksempel indignere over Nestors flate mannskikkelser, når jeg samtidig er så begeistra for en Knut Hamsun, en Dag Solstad, Henry Miller eller Charles Bukowski, som alle, på sitt vis, kan anklages for å gi kvinnekjønnen nokså flate litterære representasjoner? Kunst er kunst, og kanskje har ikke forfattere noen moralsk forpliktelse til å tegne fyldige personportretter, verken basert på kjønn eller andre ting. Likevel: her som ellers, skal den humanistiske kjønnsforskninga ha noen berettigelse, bør man etterstrebe en viss balanse i regnskapet.

I et slikt perspektiv frister det å mene, i all beskjedenhet selvfølgelig, at prosjektet mitt tangerer rammene for noe som, med godvilje, kanskje kan kalles et nybrottsarbeid. Så spør det jo bare da, om jeg har vært mann for oppgaven.

Litteratur

Badinter, Elisabeth: *XY – Hva er en mann?*, Oslo 1995.

Barthes, Roland: "The death of the author." I Lodge, David (red): *Modern Criticism and Theory*, London and New 1995

Bitch, Anne: "Myten om mannen", *Aftenposten* 2/10. 06.

Bjerck, Birgit: "Mannen som problem", i: *Mannfolk – 13 innlegg om mannshat i kvinnebevegelsen*. Oslo 1983.

Blye, Robert: *Iron John: A book about men*, Reading 1990.

Brantenberg, Gerd: *Egalias døtre*, Oslo 1987.

Brantenberg, Gerd: "Lesbisk kamp og mannehat", i: *Mannfolk – 13 innlegg om mannshat i kvinnebevegelsen*, Oslo 1983.

Brekke, Solveig: *Mannsbildet i Bjørg Viks Nødorp fra en myk sofa*, (hovedfagsoppgave) Oslo 1999.

Bukowski, Charles: *Factotum*, London 2004.

Burroughs, William S.: *Naken lunsj*, Oslo 2004.

Buvik, Per: *Dekadanse*, Oslo 2001.

Connell, Robert W.: *Maskuliniteter*, Gøteborg 1996.

Coward, Rosalind: "The true story of how I became my own person", i: Belsey og Moore (red) *The feminist reader*, London 1997

Charlson, David Jon: *Charles Bukowski: Autobiographer, gender critic, iconoclast*, 1995

“Chick lit”: http://en.wikipedia.org/wiki/Chic_lit”

Dworkin, Andrea: *Pornography: Men powering Women*, New York 1979.

Dworkin, Andrea: *Intercourse*, New York 1987.

Ekman, Daniel: *En mans bok*, Stockholm 1995.

”Feministisk førstehjelp”, http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1107440..ece

Ferris, Suzanne og Young, Mallory: “A generational divide over chic lit”. *The Chronicle*: 5/26/2006.

<http://chronicle.com/temp/reprint.php?id=w4v4p3tph1cc73gmc9cg2qv7yv46wnms>

Fielding, Helen: *Bridget Jones' dagbok*, Oslo 1999.

”Fjordfittes” blogg: <http://fjordfytte.blogspot.com/>

Fløgstad, Kjartan: *Loven vest for Pecos*, Oslo 2000.

Horgar, Fartein: *Bare henfallen til nytelse – En håndbok I pornografi*, Trondheim 2003.

Imsen, Gunn: *Kjønn og likestilling i skolen*, Oslo 2000.

Jakobson, Roman: ”Dominanten” i: Heldal, Anders, og Linneberg Arild: *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Oslo 1978.

Kaufman, Michael: “The construction of masculinity and the triad of men’s violence”, i: *Beyond patriarchy: Essays by men on pleasure, power and change*, Oxford 1987.

Knudsen, Britta Timm: ”Realismens genkomst i 90’ernes litteratur ” 2002:

http://www.hum.au.dk/nordisk/realisme/docs/projekter/britta_timm_knudsen.html

Kolnar, Knut: *Mannedyret – Begjær i moderne film*, Oslo 2005.

”Kolon-bok: Grethe Nestor Kryp”(Forlagets omtale):

<http://www.kolonforlag.no/bok.asp?NestorKryp>

"Könskriget" i oklippt version

<http://svt.se/svt/road/Classic/shared/mediacenter/index.jsp?d=35528&a=397112>

Langås, Unni: *Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap*, Oslo 1999.

Langås, Unni: ”Kjønnets dilemma”. I *Edda – Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, nr. 1. 2001.

Lorentzen, Jørgen: *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Oslo 2004.

Lothe, Jacob et al (red): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1998.

Lunden, Eldrid: *Dikt i samling 1968-1990*, Oslo 1992.

Lundgren, Eva: *I Herrens vold. Dokumentasjon av vold mot kvinner i kristne miljøer*, Oslo 1990 (1).

Lundgren, Eva: *Gud og Hver Mann*, Oslo 1990 (2).

Mazza, Chris & De Shell, Jeffrey (red): *Chick-lit: Postfeminist fiction*, Illinois 2000.

Millett, Kate: *Sexual politics*, London 1971.

“Minner som kryper” <http://www.nrk.no/litteratur/1326194.html>

Mosse, George L.: *The image of man. The creation of modern masculinity*, Oxford 1998.

Moi, Toril: *Hva er en kvinne. Kjønn og kropp i feministisk teori*, Oslo 1998.

Moi, Toril: *Sexual/textual politics – Feminist Literary Theory*, London 1985.

Mortensen, Ellen: "Michel Foucault møter Camille Paglia", *Bøygen* nr. 2, 2004
foreninger.uio.no/boygen/Mortensen.pdf

Mortensen, Ellen: "Finnes det en feminin estetikk?", *Edda*, nr. 2, 2001.

Mühleisen, Wenche: "Postfeminisme, sex og pornografi på film. Med roadmovien Baise-moi som eksempel", 2004. <http://kilden.forskningsradet.no/c355640/artikkel/vis.html?id=35459>

Mühleisen, Wenche: *Silikonpupper, skjønnhetens demokratisering og det naturliges terror*, Oslo 1996.

Nestor, Grethe: *Barbiegenet*, Oslo 2005.

Nestor, Grethe: *Feministhåndboka*, Oslo 2005

Nestor, Grethe: *Happy*, Oslo 2002.

Nestor, Grethe: "Kjønnsorganer i bevegelse", *Klassekampen* 2.8.2004.

Nestor, Grethe: *Kryp*, Oslo 2001.

Paglia, Camille: *Sex og vold. eller natur og kunst*, Oslo 2000.

Peterstrand-Nilsson, Marianne: *Vold I parforhold. Den indre verden hos mishandlede kvinner*, København 1999.

Ramslie, Lars: *Fatso*, Oslo 2003.

Ronnell, Avital: "Deviant payback: The aims of Valerie Solanas" i Solanas, Valerie: *SCUM-Manifesto*, London 2004.

Rottem, Øystein: "Sovende menn og sår som klør":
<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/10/17/288461.html>

Russo, Mary: *The female grotesque*, New York 1995

Sandborn, Torunn Ystaas: *Mannsrolle og kvinnesyn hjå Agnar Mykle*, Oslo 1977.

Solanas, Valerie: *SCUM-Manifesto*, London 2004.

Tharaldsen, Otil: *Kvinnesyn og mannsrolle I fire romaner av Jens Bjørneboe*, Bergen 1977.

Thon, Jan: *Veier til verket. Om Lasso rundt fru Luna*. Oslo 1997

Tyson, Lois: *Critical Theory Today – A User-Friendly Guide*. New York 1999.

Vice, Sue: *Introducing Bakhtin*. Manchester 1997.

"What is chick lit?": <http://chicklitbooks.com/whatis.php>

Nettsidene tilgjengelige per 18./2. 2007.

Sammendrag

Ei biologisk ulykke – Maskulinitetskonstruksjoner og kjønnsideologi i Grethe Nestors roman *Kryp*.

Av Magnus Thunes Jensen

Masteravhandling ved Institutt for nordisk og mediefag. Høgskolen i Agder, våren 2007

Studieobjektet mitt har vært feministen Grethe Nestors debutroman *Kryp*. Jeg satte meg fore å undersøke romanens kjønnsideologi og mannsfigurasjoner, med en velbegrunna mistanke om at sistnevnte baserer seg på myter og stereotypier om det mannlige.

Avhandlings argument er at Nestor er ute i et ideologisk ærend, og at det viser seg i romanens estetiske uttrykk så vel som i konkret tematikk og motivvalg. Det subversive og potensielt kvinneemansipatoriske ligger vel så mye i (postfeministiske) lån fra maskulint koda uttrykksformer – pornografi og en litterær tradisjon forbundet med mannlig kjønnsfundamentalisme - samt en delvis ironisk relasjon til chick lit-sjangeren, som i eksplisitte refleksjoner omkring kjønnsideologiske forhold.

I min lesing av romanen tolkes de stereotypiske mannsfigurasjonene som politisk motiverte fiksjoner som samsvarer med nokså ekstreme stemmer i den feministiske diskursen, i særskilthet med Valerie Solanas' karakteristikk av menn som "ei biologisk ulykke", som "vandrende dildoer" osv. Spesielt graverende finner jeg den konstante insisteringa på maskulinitetens sammenheng med aggresjon og seksualisert vold. Gjennom å vise at romanens mannsfigurasjoner er grunnleggende sjablongprega og basert på biologisk determinisme (testikler = aggresjon, vold misogyni, undertrykking osv.), har avhandlinga også basert seg på en polemikk mot et paradoks som avsløres gjennom en lesing av forfatterens feministsakprosa: I Nestors *Feministhåndboka* etterlyses nemlig mer sammensatte og virkelighetsnære medierte representasjoner av kvinnekjønnen, samtidig som forfatteren målbærer et syn på kjønn som kulturelle og sosiale konstruksjoner, og kjønnsforskjeller som marginale. Dette står ikke bare i kontrast til de flate mannskarakteristikkene i romanen, men også til tekstens påstand om kjønns grunnleggende ulikhet og inkongruens, en kjønnsideologi som postulerer at relasjonen mellom mann og kvinne har form av bitter krig på liv og død.