

HELENE AILIN REKSTEN

Kanon, skrift og lesning

En drøfting av feministiske posisjoner

i et litterært og litteraturvitenskapelig problemfelt.



Masteroppgave i

Allmenn litteraturvitenskap

INSTITUTT FOR LINGVISTISKE, LITTERÆRE OG ESTETISKE STUDIER

UNIVERSITETET I BERGEN

VÅRSEMESTERET 2008

**Forsidebilde:** Den greske myten om Ekko og Narkissos her illustrert ved Ekko, som har mistet talens gave med unntak av ekkoet fra en annens stemme og selv da er hun bare i stand til å gjenta det siste ordet som er sagt, som fortvilet forsøker å påkalle den vakre unge mannens oppmerksomhet. Men han er forelsket i sitt eget speilbilde og besatt av en refleksjon han aldri kan eie (Greene og Sharman-Burke 1999: 125). (John William Waterhouse, 1903.)

**Takk:**

Jeg ønsker å takke min veileder professor Lars Sætre for all hjelp, både av faglige innspill og med praktiske bidrag, som har gjort meg i stand til å levere oppgaven til normert tid.

Ønsker også å takke min ektemann, Tom-Erik, for all støtte og oppmuntring gjennom alle mine år som student, ikke minst økonomisk. Takk også for at du, i alle fall later som om du er, interessert i mine faglige utredninger. Martin Gjervik ønsker jeg å takke for hans genuine interesse på dette feltet, og verdifulle vennskap. Mine to barn, Christoffer og Mathias, fortjener en stor takk fordi de hjelper meg å holde fokus på det som *faktisk* er viktig i livet!

Helene A. Reksten

Bergen 28.05.08

## **INNHOLDSFORTEGNELSE:**

|   |       |
|---|-------|
| Forside                                     | s. 1  |
| Note: forsidebilde                          | s. 2  |
| Takksigelser                                | s. 3  |
| Prolog                                      | s. 7  |
| Kapittel 1                                  | s. 10 |
| Innledning:                                 | s. 11 |
| 1.1. Den litterære kanon                    | s. 11 |
| 1.2. Harold Bloom                           | s. 12 |
| 1.3. "Kjernen for vår kultur"               | s. 14 |
| 1.4. Blooms utvalgte kvinnelige forfattere  | s. 16 |
| 1.5. "A tiny band of the great"             | s. 18 |
| 1.6. En felles ideologi (?)                 | s. 19 |
| 1.7. Den feministiske litteraturvitenskapen | s. 20 |
| 1.8. Elaine Showalter                       | s. 22 |
| 1.9. Den kvinnelige fiksjonstradisjonen     | s. 23 |
| 1.10. Det nye kvinneidealet                 | s. 27 |
| 1.11. Kvinne-erfaringene                    | s. 29 |
| 1.12. "Kvinnelitteratur"                    | s. 30 |
| 1.13. Triviallitteratur                     | s. 31 |
| 1.14. Kvinnelig (skrive)motivasjon          | s. 32 |
| 1.15. Litteraturvitenskapens hovedområder   | s. 35 |
| Avslutning                                  | s. 36 |

|   |       |
|---|-------|
| Kapittel 2                                  | s. 38 |
| Innledning                                  | s. 39 |
| 2.1. Språket vårt                           | s. 40 |
| 2.2. Subjektet                              | s. 42 |
| 2.3. Språket danner subjektet               | s. 43 |
| 2.4. Julia Kristeva                         | s. 45 |
| 2.5. Fundamentet for språklæring            | s. 46 |
| 2.6. Et "kjønnet" språk                     | s. 49 |
| 2.7. Elizabeth Grosz                        | s. 49 |
| 2.8. Judith Butler                          | s. 53 |
| 2.9. Luce Irigaray                          | s. 56 |
| 2.10. Hélène Cixous                         | s. 58 |
| Avslutning                                  | s. 62 |
| Kapittel 3                                  | s. 64 |
| Innledning                                  | s. 65 |
| 3.1. Litteraturkritikken                    | s. 66 |
| 3.2. Litteraturkritikken i dag              | s. 68 |
| 3.3. Bloom & Bourdieu om litteratur kritikk | s. 69 |
| 3.4. Pseudonymer                            | s. 71 |
| 3.5. En kvinnelig agenda                    | s. 72 |
| 3.6. "Snu-operasjoner"                      | s. 75 |
| 3.7. Øystein Rottem                         | s. 77 |
| 3.8. George Eliot                           | s. 78 |
| 3.9. Eliot som kritiker                     | s. 79 |
| 3.10. Eliot om kvinnesynet                  | s. 82 |

|   |       |
|---|-------|
| 3.11. Resepsjonen av Eliots romaner               | s. 83 |
| 3.12. Hermeneutikk                                | s. 86 |
| 3.13. Kjønnsideologi ifht. tolkning               | s. 88 |
| 3.14. Shoshana Felman                             | s. 89 |
| 3.15. Felmans feministiske lesning av <i>Adjø</i> | s. 92 |
| Avslutning  | s. 94 |
| Epilog  | s. 96 |
| Litteraturliste                                   | s. 97 |

## **Prolog:**

Gjennom hele menneskets historie har kvinner vært underlagt menns styre. Dette har vært begrunnet i forskjellige årsaker, fra biologi til religion, men i praksis har likhetene i undertrykkningen vært større enn de tilsynelatende forskjellene.

Likestilling mellom kjønnene ble aktualisert gjennom feministbevegelsen på 1970-tallet. De siste førti årene har dette begrepet vært en sentral sak både politisk og hos de enkelte medlemmer i vår kultur. Her er det selvsagt store forskjeller i hvordan man mener dette best kan oppnås, samt hva som egentlig legges i dette begrepet. Det eksisterer ingen konsensus om hvordan 'likestilling' skal defineres, men i dagligtalen dreier det seg i hovedsak om like rettigheter, plikter og muligheter på alle samfunnsområder. Generelt sett er det knapt noen som i dag mener at kvinners naturlige plass er barføtt, og gjerne gravid, på kjøkkenet.

Men for at dette likestillingsprosjektet ikke skal (for)bli en utopi, er det kulturens ideologi, altså våre forestillinger og oppfatninger av verden som må endres. Vi blir sosialisert inn i en virkelighetsforståelse som former all videre læring. Det er derfor det vi anser som *naturlig* og den påfølgende institusjonelle strukturen (her innen litteraturvitenskapen) som er grunnlaget for en kontinuerlig diskriminering av kvinner, og spesielt kvinelige forfattere. Slik denne samfunnsstrukturen fremstår i dag mener jeg at likestillingen er å forstå som et pseudo-ønske fra de politisk korrekte.

For å kunne endre et samfunns grunnleggende tankegang, her om kvinners verdi, må det en større omveltning til enn et begrenset opprør fra den undertrykte. Den franske filosofen Pierre Bourdieu uttrykker i denne sammenhengen at det beste eksempelet på det han kaller symbolsk vold i samfunnet vårt er hvordan den maskuline dominans er innført og stadig gjennomlevs (Bourdieu 2000: 9). Videre forklarer han symbolsk vold som "en mild form for vold, fordi den er umerket og usynlig selv for dens ofre, og en form for vold som i all vesentlighet utøves gjennom de rent symbolske kanalene for kommunikasjon og innsikt".

Det er her jeg mener den litterære kanon spiller inn. Denne er definert som kilden til vår kultur, og hele vår historiske hukommelse. Alan Sinfield forklarer nødvendigheten og den nærmest tvungne repetisjonen av en kulturs ideologi:

Ideology produces, makes plausible, concepts and systems to explain who we are, who the others are, how the worlds works. The strength of ideology derives from the way it gets to be common sense; it “goes without saying”. For its production is not an external process, stories are not outside ourselves, something we just hear or read about. Ideology makes sense for us –of us - because it is already proceeding when we arrive in the world, and we come to consciousness in its terms. As the world shapes itself around and through us, certain interpretations of experience strike us as plausible: they fit with what we have experienced already, and are confirmed by others around us.

(Sinfield1989: 806 )

Det er altså blant den litterære kanons verk vi kan finne den ideologien som fremdeles fører til at kvinner blir vurdert som laverestående intellektuelt sett. Selv om enkelte, som for eksempel Bloom hevder at den litterære kanon ikke forfekter en samlet ideologi, er det etter mitt syn naivt å skulle hevde at kanon med dens rekke av mannlige forfattere *ikke* hevder en (kjønns)bestemt vurderingsmåte.

Det jeg finner interessant her blir derfor å undersøke på hvilke måter denne litteraturens kvinnesyn har manifestert, og fremdeles manifisterer seg. Da for eksempel gjennom hvordan kvinner blir portrettert i romaner og litteraturkritikkens vurderinger av kvinnelige forfattere. *Hvorfor* dette skillet mellom kjønnene har oppstått er mindre relevant i dag, enn å prøve å vise at de ”gammeldagse” fordommene fremdeles lever videre i full blomst, og at dette faktisk i noen grad kan skyldes vår overleverte litteratur. Til og med som et hypotetisk prosjekt ville jeg funnet det uakseptabelt å avskaffe denne litteraturen, fordi kulturen da ville blitt uendelig mye fattigere. Men med et større fokus på denne type problemstillinger så kunne det vært mulig å innlemme verk i den litterære kanon som *faktisk* var uavhengig av forfatterens kjønn. Den feministiske litteraturvitenskapens analyser, som synliggjør en eksisterende



ideologiforskjell mellom kjønnene kan derfor være et viktig redskap i arbeidet med å fremme en grunnleggende likestilling i samfunnet vårt.

## **KAPITTEL 1.**

## **Innledning:**

I den litterære historien har det vært en tradisjon å se på kvinnen som underordnet, ”som mannens tjenende ånd” (Lothe m.fl. 1999: 74). Litteraturen regnes som kilden til vår kollektive identitet; har dette synet da sammen med kvinnelige forfatteres marginalisering i den litterære kanon, noe å si for samfunnets oppfatning av kvinners intellektuelle verdi i dag? Kan det være at den litterære myten om ’Kvinnen’ fortsatt har en autoritet over hvordan tekster skrevet av kvinnelige forfattere oppleves? Altså at det ligger rene fordommer til grunn for denne marginaliseringen?

Jeg vil i dette kapittelet forklare hva som menes med den litterære kanon, dens definisjon samt årsakene til grunn for denne tradisjonen. Her vil jeg hovedsakelig benytte meg av Harold Blooms betraktninger fordi han i dag blir regnet som den største autoritet på dette feltet. Ut over de generelle hovedtrekkene vil jeg konsentrere meg om begrunnelsen for innlemmelsen av de få kvinnelige forfatterne i kanon, før jeg ser på den feministiske forskningen og spesielt Elaine Showalters syn på den litterære historien. Deretter diskuterer jeg ”kvinnelitteratur” og kvinnelige forfatteres inspirasjonskilder, før jeg kommer til en foreløpig konklusjon på hvorfor det store mangfoldet blant kvinnelige forfattere nærmest har forsvunnet ut av vår forståelseshorisont.

### **Kap. 1.1. Den litterære kanon:**

Slik jeg benytter begrepet i oppgaven min, defineres den litterære kanon som de verk som inngår i den klassiske litterære tradisjonen, dvs. den litteraturen som blir ansett som verdifull i forhold til å danne en nasjonal eller kontinental identitet (Lothe m.fl. 1999: 118). Jeg vil konsentrere meg om den vest-europeiske kanon, som starter med verk bl.a. av Homer, Vergil og Dante, fordi det er denne tradisjonen jeg har fått opplæring i, når man ser litt utover den

nasjonale grensen. Samtidig er det også denne litteraturen som mer enn noen annen etablert kanon, kan regnes som det beste innenfor verdenslitteraturen.

For å oppnå den statusen som en kanoninnlemmelse er, må verket oppfylle visse vilkår. Det vil si at det må vise seg verdig gjennom lang tid, vanligvis på grunn av tekstens indre estetiske og kunstneriske kvaliteter. Dette er allikevel en kontinuerlig dynamisk prosess, ikke bare i forhold til hvilke bøker som inngår i kanon, men også til alle tider hvilke av disse igjen som fremstår med de mest allmenngyldige egenskapene. Gjennom tidene kan man se at verk som er innlemmet i en, muligens utvidet, kanon har blitt revitalisert og igjen løftet frem i lyset som et mesterverk det passer samtidens mennesker å lese. Hovedformålet med en kanon er av en høyst praktisk karakter, nemlig å spare tid for leseren. En kanonkatalog er en rettesnor som raskt og enkelt viser hvilke bøker det er verdt å lese, blant all annen litteratur. Og etter som historien skrider fremover vil det utvalget av bøker vi har å velge blant bli stadig mer omfattende, en litterær kanon vil derfor bli et stadig viktigere hjelpemiddel for dem som ikke ønsker å kaste bort tid på å lese dårlig eller middelmådig litteratur.

### **Kap. 1.2. Harold Bloom:**

Harold Bloom skriver bl.a. at kanon er dødens tjener. ”Hvis vi bokstavelig talt var udødelige, eller om vår levetid var doblet til syv snes år, kunne vi slutte all diskusjon om kanon” (Bloom 2007: 37). Med dette legger Bloom menneskets fysiske tidsbegrensning inn som det viktigste utgangspunktet for en kanondannelse. Allikevel kan man spørre seg om det virkelig er hele årsaken til denne tradisjonen; ville vi ønsket å lese middelmådig, for ikke å snakke om dårlig, litteratur hvis vi hadde hatt tiden til det? Dette er selvsagt et retorisk spørsmål der svaret i utgangspunktet ville vært ”nei”, så det vi uansett må forholde oss til er den etablerte kanon. Men på grunn av dens dynamiske karakter, stiller kanon seg stadig åpen for angrep på de innlemmede verk. Dette er naturlig nok årsaken til at det er en

forskningstradisjon med fokus på kanon, samt en påfølgende kritisk vurdering av de innlemmede verk.

Harold Bloom blir fremfor noen andre regnet som den store autoritet innen arbeidet med kanonlitteraturen, derfor bruker jeg hans verk *Vestens Litterære Kanon* med hans tjueseks utvalgte forfattere som utgangspunkt for denne oppgaven.<sup>1</sup> Dette er et verk som i utgangspunktet er en hyllest til god litteratur, men det er samtidig et til tider pessimistisk oppgjør med den til enhver tid politisk korrekte trenden innen litteraturvitenskapen, rettet mot et ikke-akademisk publikum (Kittang 2007: 499). Men som alltid blåser det på toppene, og Blooms autoritet i faget samt hans begrensede utvalg blir stadig utsatt for kritikk. Allikevel, på det første punktet avfeier han selv en autoritetsmerkelapp, og hevder at han er ”nærmere en autoritet på akademiske skandaler” (Bloom 2007: 497). ”Jeg forteller bare hva jeg har lest og funnet verdig til å lese om igjen,” er hans ydmyke respons på denne kritikken (Bloom 2007: 450). På det andre punktet argumenterer han grundigere for den seleksjonen han har utført. ”Utvalget av forfattere er ikke så vilkårlig som det kan se ut. De er blitt foretrukket fordi de er både sublime og representative. En bok om seksogtyve forfattere er mulig, men ikke en om fire hundre” (Bloom 2007: 12). Blooms interesse for å stabilisere den vestlige kanon, springer ut av hans opprinnelige arbeid med å se *dikteren i sammenheng med tradisjonen*, både før og etter verkets tilblivelse, noe som selvsagt også er kilden til kanon.

Disse kulturbestemmende tekstene er her representert ved forfattere som alle blir regnet som høydepunkter innen en nasjon, epoke eller sjanger. Disse spenner altså over et vidt spekter av forskjeller. Men de har en indre likhet. Dette gjør at Bloom konsentrerer seg om hvilke egenskaper, sett som indre likheter, som har ført til at han mener disse verkene er tekster som overgår alt annet. Og fellesnevneren reduserer han til ”selsomhet”. ”En slags originalitet som ikke kan assimileres, eller som assimilerer oss slik at vi ikke lenger oppfatter

---

<sup>1</sup> Dette er selvsagt på grunn av at en begrensning er nødvendig, men også fordi dette utvalget er representativt for den kanon man vanligvis refererer til og som man (derfor) møter i de forskjellige utdanningsinstitusjonene.

den som fremmed” (Bloom 2007: 13). Han utdyper dette utsagnet ved å skrive at kvaliteter forbundet med verk innlemmet i kanon består av en blanding av beherskelse av figurativt språk, originalitet, tankekraft, kunnskap og frodig diksjon. Samtidig er det et felles trekk at de store forfatterne undergraver alle verdier, både samtidens og sine egne (Bloom 2007: 35). Derfor er det ikke lenger slik at den kanoniske litteraturen som én gang var det selvskrevne pensum for sosial dannelse vil tjene dette målet. Tvert imot skriver Bloom at ”hvis vi leser den vestlige kanon for å forme våre sosiale, politiske eller personlige moralske verdier, tror jeg fullt og fast at vi vil bli monstre av selvgodhet og utnyttning” (Bloom 2007: 35). Bloom mener altså at kilden til verken vår moral eller politikk el. likn. er å finne i denne litteraturen; kunsten befinner seg på et annet plan enn det pragmatiske. Kanoniske verk hver for seg blir dermed oppfattet som unyttige, men sammenfattet vil kanon føre til en *dannende erindringsprosess*.

### **Kap. 1.3. ”Kjernen for vår kultur”:**

For samfunnet som helhet, og den individuelle leseren til en viss grad, peker kanon således bare *tilbake*, og ikke engang blant dagens bøker kan vi forutse hvilke som vil havne i rekken av disse mesterverk. Litteraturen er altså vår hukommelse. Gutenbergs oppfinnelse av boktrykkerkunsten på 1400-tallet satte inn nådestøtet mot den tidligere muntlige historietradisjonen, og kjernen for vår kultur ble etter dette å finne i bøker. Kanon er derfor et viktig bidrag både til kulturell kunnskap og til vår egen selvforståelse. Men for en forfatter derimot er kanon også den intertekstuelle tradisjonen du må skrive deg inn i, der dine bøker må slåss med hele historiens forgjengere for å kunne tilkjempe seg en plass blant det beste og varige. Dette er essensen i kanon; kampen mellom fortidens ånd og fremtidens forhåpninger, som jeg så vidt refererte til angående Blooms interesser på feltet. Denne kjensgjerningen mener Bloom ligger til grunn for forfatterens ”angst for påvirkning”, som er forfatterens

positive inspirasjonskilde. ”Stor skrivekunst er alltid å skrive om igjen eller revidere, og bygger på en lesning som lager rom for selvet, eller åpner de gamle verkene for våre nye lidelser” (Bloom 2007: 19). Bloom mener også at mange av de nye tendensene innen skrivekunsten grunner i feiltolkninger, eller kreative mislesninger, av tidligere forfatteres verk.

Dietrich Schwanitz’ bok *Dannelse* foregir å være en nøkkel til å forstå, og til å fremstå, som en dannet européer. I det selvforklarende kapittelet ”Bøker som har forandret verden” ramser han opp sekstiåtte mannlige forfattere og to kvinnelige (2002: 460-475). Schwanitz omtaler ”De store verkene”, og her finner jeg at disse i stor grad samstemmer med Blooms prosjekt. Jeg verken ønsker eller behøver å begi meg inn på riktigheten av denne systematiseringen, men bruker den her bare som et eksempel på den faktiske utbredelsen av kanonlitteraturen.

Som jeg forklarte er kanon ingen statisk størrelse, den blir stadig utfordret og forsvart av forskjellige grupper. Bloom er kritisk til en utvidelse av kanon på bakgrunn av argumentet om å skyte inn tekster som har et programmatisk mål for samfunnsendring, som er ønsket av en gruppe på grunnlag av felles identitetsfølelse (Bloom 2007: 6). Dette mener han blant annet feminismen ønsker. Men på den annen side er han heller ikke enig med dem som ønsker å bevare kanon i dens eksisterende form på grunnlag av dens moralske verdi, som han jo mener er en feiltolkning av tekstene. Men kanon må bestå, ifølge Bloom, fordi den innbefatter de beste verkene i historien *uavhengig* av forfatteren, som tilfeldigvis kan være en kvinne og/eller forfatter med minoritetsbakgrunn. Dette indikerer i så måte at det er de litterære kvalitetene ved kvinnelige forfatteres tekster som har ført til deres marginalisering i kanon, i alle fall for Bloom og hans tilhengere. På tross av dette eksplisitt fordomsfrie synet er kvinnelige forfattere ekstremt underrepresentert i Blooms eget arbeid. Av de tjuseks forfatterne han innlemmer i sin gullrekke er fire kvinnelige forfattere medregnet, hvorav én

fremdeles kun er best kjent under et mannlige pseudonym. Irene Iversen skriver om Blooms syn på kvinnelige forfattere i kanon:

For Bloom står feminismen for dårlig smak fordi den diskuterer kjønn og politikk i tilknytning til litteraturen – det er etter Blooms mening ikke legitime spørsmål.

Det er ganske merkelig dette med kjønn: samtidig som det for Bloom vekker voldsomt ubehag å snakke om kjønn, er det helt legitimt å tolke litteratur ut fra psykoanalysen, som jo faktisk er en vitenskap om kjønn. Nødvendigheten av å etablere en stabil og moden kjønnsidentitet er en grunntanke hos Freud.

For Bloom er Freud, og hele den psykologiske tenkningen som utgår fra Freud, en del av kanon. Men han vil ikke innrømme at psykoanalysen egentlig også er en teori om kjønn. Med en gang man snakker om kjønn, går det for ham politikk i det og det blir på en eller annen måte urent.

(Iversen: [nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947456.html](http://nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947456.html))

Allikevel er det et uomtvistelig faktum at vi sitter igjen med en representasjon på kun femten prosent av kvinnelige forfattere i den litterære kanon. Spørsmålet blir dermed: hvorfor? For å kunne svare på dette vil jeg først vise til argumentasjonen Bloom benytter overfor de verkene av kvinnelige forfattere som faktisk er innlemmet i hans gullrekke.

#### **Kap. 1.4. Blooms utvalgte kvinnelige forfattere:**

De kvinnene Bloom har innlemmet i sitt utvalg er Jane Austen, Emily Dickinson, George Eliot og Virginia Woolf. Gjennom en metafor betegner Showalter tre av disse forfatterne som klipper som omringer et ørkenlandskap.<sup>2</sup> (Showalter 1977: vii) Dette indikerer at resten av den kvinnelige forfattertradisjonen vanligvis blir utelatt fra studier angående engelske kvinnelige romanforfattere.

Bloom skriver at Jane Austen er tildelt en plass her fordi hun innfører en endring i litteraturen. Fokuset skifter fra å dreie seg om en handling til å gjengi *subjektet* selv, og da oftest i form av en menneskelig lidelse. Gjenstanden i diktningen kommer til subjektet enten i

---

<sup>2</sup> Showalter innlemmer Brontë-søstrene som sin fjerde klippe, mens Bloom har valgt å ta med Dickinson.



form av et nærvær eller et fravær; Bloom karakteriserer Austen som en mester i utelatelsens kunst. Og om hennes heltinne i romanen *Persuasion*, Anne Elliot, skriver Bloom at hun ”kan godt være den skikkelsen i hele skjønnlitteraturen som rommer alt” (2007: 226). Samtidig er Austens stil en merkverdig originalitet i en individuell synsvinkel. Altså er det nye og originale sammen med det allmennmenneskelige trekket, det som gjør at dette forfatterskapet passer inn i Blooms definisjon av litterære mesterverk.

For Emily Dickinson er det i større grad en *tankemessig* originalitet som bunner i det språklige som gjør hennes forfatterskap til et lysende eksempel for Bloom. Hennes formspråk er et prosjekt av *avnevnning*. Språket i seg selv er utsatt for en så grundig granskning at det ikke er rom for gjenbruk av verken klisjéer eller gamle betegnelser. I stedet er diktene hennes fulle av oxymoroner og nye perspektiver. Bloom kaller denne kvinnen ”den mest intelligente av våre diktere”, noe som i sannhet må være en av de største komplimenter et menneske kan få. Samtidig gjør denne nye språkbruken det også veldig risikabelt å forsøke å trekke en indre ideologi ut av disse tekstene, noe Bloom er mer enn villig til å advare sine feministiske kollegaer mot. Konklusjonen på hvorfor Austen er med blant disse tjueseks forfatterne finner jeg begrunnet i en ”fullbyrdet selsomhet og unike forhold til tradisjonen”, samtidig som forfatteren viser en betydelig kognitiv styrke og retorisk smidighet (Bloom 2007 :233).

George Eliot blir regnet som en uunngåelig del av den litterære kanon selv om hun ifølge Bloom er en forfatter som i alt vesentlig holder seg til sjangeren. Men Bloom skriver om henne:

Hvis det finnes en forbilledlig sammensmelting av estetisk og moralsk styrke i den kanoniske roman, er George Eliot den beste representant og *Middlemarch* hennes mest subtile analyse av moralforestillinger, kanskje den mest subtile som finnes i skjønnlitterær prosa i det hele tatt.

(Bloom 2007: 283)

Sammen med at George Eliot selv hadde en usedvanlig intelligens som kommer til uttrykk i hennes romaner, ikke minst gjennom spekteret med intertekstuelle referanser, innfører hun en ny *verdi* i romanen. Det originale aspektet her finner jeg må være denne nye verdien, nemlig Eliots tro på at den personlige (kristne) moral og gode handlinger skulle kunne erstatte samfunnets behov for Gud (Bloom 2007: 285). Jeg gir Eliots forfatterskap en grundigere gjennomgang i tredje kapittel i forbindelse med hennes mannlige pseudonym.

Den fjerde og siste kvinnen Bloom har medregnet er Virginia Woolf, som han betegner som den ”mest fullstendige litterat i England i det tyvende århundre” (2007: 377). Dette gjør det selvsagt så å si umulig å utelate henne i denne rekken av forfattere, men samtidig er Woolf også den av disse kvinnene som har blitt tatt til størst inntekt for den feministiske litteraturvitenskapen. Dette er i hovedsak begrunnet i Woolfs verk *Et eget rom*, der hun argumenterer for at kvinners premisser for å skrive må tilrettelegges, i første omgang med to praktiske tiltak: et eget skriverom og en fast sum med penger årlig (Bloom 2007: 381). Allikevel er det flere momenter i dette verket som ikke passer inn i det feministiske likestillingsprosjektet, og det er disse poengene Bloom vurderer høyest. Og igjen uttrykker han tanken om at å lese en forfatter, her Woolf, som en politisk teoretiker og kulturkritiker, er det samme som ikke å lese i det hele tatt.<sup>3</sup> I alle fall ikke på Woolfs egne premisser, som var en usedvanlig kjærlighet til og for *lesning*.

### **Kap. 1.5. ”A tiny band of the great”:**

Disse fire kvinnelige forfatterne kaller Showalter ”a tiny band of the great”, og er nettopp det (Showalter 1977: 7). Et lite knippe med forfattere som alle er usedvanlige, og over gjennomsnittet dyktige både intellektuelt og litterært; de er således ikke representanter for verken ”mennesket” eller forfattere generelt. Man kan si at Showalter her kritiserer Bloom<sup>4</sup>,

---

<sup>3</sup> Dette gjelder alle forfatterne Bloom inkluderer i sin kanon, men eksplisitt alle de kvinnelige forfatterne.

<sup>4</sup> Showalter skrev *A Literature of Their Own*, før Bloom ga ut sitt verk om kanon.

fordi han utelater mangfoldet og de kvinnelige forfatterne som viser kontinuiteten: de som binder en generasjon til den neste. Det kan nå virke som om kravene for å komme med på denne elitistiske listen er langt høyere for kvinner enn for menn, som kan være innlemmet på bakgrunn av ”litterære fedre og som representative forfattere” (Bloom 2007: 402).

### **Kap. 1.6. En felles ideologi (?):**

Bloom forfekter det estetiske aspektet i kanon, det er derfor nødvendigvis et elitistisk preg over disse verkene, men det finnes allikevel ikke en overliggende ideologi i disse tekstene. ”Alliansen mellom det sublime og den finansielle og politiske makten har aldri opphørt og vil nok alltid bestå,” skriver Bloom (2007: 38). Slik jeg ser det stemmer dette fordi litteratur, og kultur generelt er det jeg vil kalle ”overskuddsfenomener”. Man bidrar ikke til samfunnet med noe på de lavere trinnene i Maslows behovspyramide<sup>5</sup>, derfor blir man i større grad avhengig av at de som har et (økonomisk) overskudd velger å dele med deg (på grunn av det du gir dem). Dette er allikevel ikke det samme som å hevde at en forfatter ikke er selvstendig til å gjøre egne estetiske, frie valg. (Men også her er selvsagt litteraturen i et stadig dialektisk avhengighets- og påvirkningsforhold til samfunnet for øvrig.) Bloom mener at ideologidebatten er en digresjon i forhold til det som er viktig i og for litteraturen. Men samtidig er denne debatten en sterk trussel mot den etablerte kanon fordi ideologikritikerne vil åpne opp kanon til også i innbefatte bøker på grunnlag av andre kriterier enn de rent kunstneriske.

Originalitet blir det litterære motstykket til ord som personlig initiativ, selvtillit og konkurranse, noe som ikke er egnet til å glede feminister, afrosentrister og marxister, samt Foucault-inspirerte nyhistorister eller dekonstruksjonister – alle disse som jeg har beskrevet som medlemmer av De hevngjerriges skole.

(Bloom 2007: 27)

---

<sup>5</sup> Ifølge Maslow har mennesket en rekke grunnleggende behov som må dekkes, disse er ordnet hierarkisk, der de sterkeste fysiske behovene må dekkes før de sosiale behovene.

Blooms hovedargument mot denne utvidelsen av kanon bunner i det han oppfatter som det viktigste kriteriet for overhodet å ha en kanon, nemlig den menneskelige tidsbegrensningen. Og ”å fylle denne stunden med dårlig skrivekunst i en eller annen sosial rettferdighets navn forekommer meg ikke å være litteraturkritikerens ansvar” (2007: 37).

### **Kap. 1.7. Den feministiske litteraturvitenskapen:**

I denne sammenhengen blir feminismen regnet som fiende nummer én hos Bloom. Den feministiske litteraturvitenskapen skiller seg fra andre forskningsfelt ved at den behandler *kjønnsforskjellene* som preger litteraturen, samt de som leser og tolker disse tekstene. Men også innenfor denne retningen er det store variasjoner av teoretiske problemstillinger. Allikevel finnes det momenter som binder de ulike feministiske litteraturvitenskapelige strømningene sammen til ett forskningsfelt, nemlig hovedspørsmålet om *kjønn*, samt fokuset på leserens egen forståelseshorisont, som er noe av det nyttigste denne retningen har bidratt med til litteraturvitenskapen generelt. Dette er de innebygde (og ofte ubevisste) forutsetningene hver enkelt av oss har til å bedømme hva som er forståelig og bra ved tekstene. Her spiller selvsagt øvelse inn, men også det subjektive, fordi mennesker aldri er i stand til å oppnå fullstendig objektivitet. Irene Iversen ser det på denne måten:

Feministisk litteraturforskning kan på mange måter kalles en *suksesshistorie*. Siden den vokste frem på 1970-tallet, har den ekspandert voldsomt og har uten tvil endret både forskningens og det allmenne bildet av litteraturen og litteraturhistorien. Men det er også en historie om motstand fra det etablerte, maskulint dominerte, forskningsmiljøet. En motstand som kan ta paradoksale former. I *Vestens kanon* gir den amerikanske litteraturforskeren Harold Bloom feministene hovedskylden for at ”senteret” i Vestens kultur holder på å falle fra hverandre. Han fremstiller feministiske litteraturforskere som en gjeng aktivister som alle mener det samme og som bare er opptatt av politikk og ”utenomlitterære” forhold.

(Iversen 2002: 9)

Her retter Irene Iversen en velbegrunnet kritikk mot Bloom, som overser det faktum at den feministiske litteraturforskningen i all hovedsak fokuserer på *tekstene*, på samme måte som andre litteraturvitenskapelige studier gjør. Selv om de har en spesiell problemstilling i bakhodet ved sin tilnærming til litteratur, er ikke dette annerledes enn de aller fleste andre litteraturvitenskapelige retninger.

I dette avsnittet vil jeg konsentrere meg om feminismens, og spesielt om Elaine Showalters kanonkritikk slik hun formulerer den i sitt verk *A Literature of Their Own*. Utgangspunktet for denne forskningen må sies å være politisk, en ”erfaring av at det patriarkalske samfunnets normer og verdisystemer utsetter kvinner generelt, og kvinnelige forfattere spesielt, for undertrykkelse og marginalisering” (Lothe m.fl. 1999: 74). Men ettersom forskningen har beveget seg fremover og er blitt stadig mer spesialisert, er det politiske og samfunnsmessige *forandrings*aspektet totalt fraværende i mange av de feministiske teoriene. Irene Iversen hevder at:

Størstedelen av feministisk litteraturforskning er ”vanlig” litteraturforskning, i den forstand at den arbeider med lesninger av enkelttekster, verk eller forfatterskap ut ifra komposisjon, litterære grep og tematikk, og at fortolkningen skjer ut fra tekstenes språklige og estetiske særpreg og ut fra en litteraturhistorisk sammenheng. Men i alle disse sammenhengene stiller den spørsmål om kjønn som konstituerende for mening både i enkelttekster og i alle øvrige kulturelle forhold.

(Iversen 2002: 11)

Det er nok dette siste punktet med sine store muligheter for overføringer, som gjør at Bloom og andre er skeptiske til motivasjonen bak hele dette forskningsfeltet.

Bloom hevder altså at alle forfattere lider av en angst for påvirkning fra tidligere tekster, forklart som et ødipalt opprør mot en farsgenerasjonens litterære forbilder (Lothe m.fl. 1999: 74). Men i dette bildet ligger det eksplisitt en sperre mot å overføre denne idéen til også å gjelde kvinnelige forfattere. Derfor er det utarbeidet flere nye teorier på hvorfor *kvinnelige*

forfattere har hatt en uvilje mot å skrive, samt motsatt: hva som har vært deres kilder til inspirasjon.

En av disse teoriene finner vi hos Luce Irigaray. Oppfatningen av mannen som den naturlige behersker av skriften oppstod på grunn av en metaforisk sammenligning mellom penis og pennen. Mannen så nedover sin egen kropp, og fikk en voldsom lyst til å skrive. Den nakne kvinnen derimot tittet nedover seg selv, og satte i gang med å strikke, veve og hekle, håndverk som på ingen måte i vår kultur kan sammenlignes med noe åndelig, eller gir noen mulighet til å sette saker på en dagsorden (Irigaray 1991:166). Gilbert og Gubar viser også i denne sammenhengen at det er en ”nær, indre sammenheng mellom forfatterbegrepet (forfatter = author) og begrepet om (mannlig) autoritet (authority), som de hevder ikke bare har preget de mannlige forfatternes selvforståelse, men ligger som et premiss i hele vår litterære kultur (Gilbert & Gubar 2000: 4).

### **Kap. 1.8. Elaine Showalter:**

Elaine Showalter er en av grunnleggerne av den amerikanske feministiske litteraturkritikken, og da nærmere bestemt konseptet *gynokritikk*. Dette er en spesialisering av forskningsfeltet, som får begrepet til å handle om ”kvinnen som produsent av tekstmening, av den historien og de temaene, genrene og strukturene en finner i litteratur skrevet av kvinner” (Showalter i Iversen (red.) 2002: 22). Det innarbeidede begrepet feministisk litteraturkritikk skal etter hennes inndeling kun omhandle kvinner som lesere av tekster, skrevet av mannlige forfattere. Dette begrepet med dets inndeling fikk ingen stor oppslutning, og den feministiske litteraturforskningen fortsetter å spenne over et vidt spekter av innfallsvinkler til problemene omkring kvinner og litteratur generelt.

Allikevel er Showalter med sitt fokus på kvinner som produsenter av tekster den forskeren jeg mener gir en mest fruktbar innfallsvinkel til mitt prosjekt. Showalter viser til en idé av John Stuart Mill om at:

if women lived in a different country from men [...] and had never read any of their writings, they would have a literature of their own.

(Showalter 1977: 3)

Videre hevder Mill at kvinnelige forfattere alltid vil være imitatorer og aldri nyskapende, nettopp fordi det ikke er mulig å fri seg fra påvirkningen fra den mannlige tradisjonen. Med dette som grunnlag, blir dermed kvinnelige forfattere regnet som kunstnere i fjerde ledd etter Platons inndeling (som er fundamentet vår kultur og forståelse bygger på), der mannlige utøvere er i tredje ledd fordi de etterligner ting i virkeligheten som igjen er en gjengivelse av idéene. Kvinner kommer dermed enda ett steg lenger unna sannheten og skjønnheten enn sine mannlige kolleger.

### **Kap. 1.9. Den kvinnelige fiksjonstradisjonen:**

Dette var utgangspunktet for Showalters fokus på en separat kvinnelig fiksjonstradisjon,<sup>6</sup> men ironisk nok finner hun at Mill aldri ville ha utformet denne tanken, var det ikke for at kvinner allerede hadde gjort krav på en stor og viktig plass i den litterære tradisjonen. Faktisk kaller Showalter 1800-tallet for ”the Age of the Female Novelist” og viser til at de største navnene fra dette århundret er kvinner (1977: 3). Hovedprosjektet i hennes verk *A Literature of Their Own* er i korthet å bevise at Mill tok feil. Det eksisterer nemlig en stor kvinnelig romantradisjon som har vokst frem parallelt med den mannlige, overklassekvinner var tidlig ute både med å lese og skrive, selv om størstedelen av disse verkene nå er forsvunnet ut av vår

---

<sup>6</sup> Innen den engelske litteraturhistorien i blant annet verket *A Literature of Their Own*.

umiddelbare nærhet. Så i likhet med Bloom ønsker Showalter en etablert litterær kanon, men en spesifikt kvinnelig kanon.

Showalter forsøker her å samle den *kvinnelige erfaringen* som hun mener eksisterer, og som er direkte tilgjengelig i tekstene skrevet av disse kvinnelige forfatterne (1977: 11).

Denne kjensgjerningen har de mannlige fortolkerne oversett, på grunn av deres tendens til å lese overfladisk, eller rettere sagt: med visse forventninger til tekster skrevet av kvinner. Og dermed går de glipp av de dypere nivåene som finnes. Til sammenlikning mener Showalter at den feministiske litteraturvitenskapen skal undersøke hva *menn* mener at kvinners erfaringer skal og bør være i sine tekster.<sup>7</sup> Fordi her viser det seg at forestillingen om den *allmenne erfaringen* kun samstemmer med den (hvite) mannlige middelklassekritikerens forventninger, også den mannlige konstruerte kvinne-erfaringen. Siden det tidligere ikke har blitt søkt nøytralt, eller kanskje bevisst, etter det reelt kvinnelige i bøker av verken mannlige eller kvinnelige forfattere, men man tvert imot har vært rask med å tilpasse mening etter stereotypier, har vi heller ikke fått en sterkere tradisjon av kvinnelige forfattere, mener Showalter (1977: 14).

Dette ønsker altså Showalter å forandre på ved å samle det hun kaller ”den felles kvinnelige erfaringen”. Showalter mener å finne tendenser som hun deler inn i tre distinkte epoker, der hovedtrekkene gjenspeiler den felles kvinnelige bevisstheten fra disse periodene.<sup>8</sup>

Den første epoken Showalter mener å finne kaller hun den *feminine romanforfatter*, og hevder at disse dominertes av og ble påvirket av den mannlige tradisjonen (1977:27). Denne fasen, som Showalter tidsbestemmer til 1840-80, var sterkt preget av restriksjoner, der bøkernes handling måtte passe inn i rammene for de sosiale konvensjonene.<sup>9</sup> Også sjanger var bestemt, og romanen var den optimale formen for kvinnelige forfattere, på grunn av at de der kunne uttrykke sine trivielle følelser best (Showalter 1977: 82). Kvinner var jo som kjent

---

<sup>7</sup> Her etter Showalters skille av forskningen.

<sup>8</sup> Betegnelsene på engelsk er *feminine*, *feminist* og *female*. Jeg benytter her I. Iversens oversettelser.

<sup>9</sup> Fasene overlapper hverandre og må absolutt ikke forstås som rigide kategorier, men heller paradigmer.



besatt av både følelsene sine og romantikk spesielt, noe som igjen ble sett på som romanens hoveddeler. Forfatteren måtte personlig også overvinne samfunnets normer da det i stor grad ble ment at kvinner overhodet ikke skulle skrive. Idealet på denne tiden viser at kvinner på bakgrunn av biologi først og fremst skulle være mødre og koner, og at de derfor, når disse rollene ble oppfylt slik det var forventet ikke skulle ha noe følelsesmessig overskudd til å skrive romaner.

Showalter siterer denne tanken uttrykt eksplisitt i et forord til en bok publisert så sent som i 1892:

happy women, whose hearts are satisfied and full, have little need of utterance. Their lives are rounded and complete, they require nothing but the calm recurrence of those peaceful home duties in which women rightly feel that their true vocation lies.

(1977: 85)

Symptomatisk for de kvinnelige forfatterne på denne tiden er at veldig mange var satt utenfor samfunnets krav til *mødrene*, rett og slett fordi de av forskjellige årsaker var barnløse. Av de fire kvinnelige forfatterne Bloom innlemmer i den vestlige kanon er samtlige uten barn, mens bare to av dem lever sammen med en mann. Showalter skriver at omtrent halvparten av kvinnelige forfattere fra denne tiden var gift, mens det til sammenligning med resten av den kvinnelige befolkningen var en prosentandel på rundt åttifem. Og igjen, av dem som var gift hadde kun sekstifem prosent barn, og av disse igjen var antallet barn født, godt under tidens standard med seks stykker (Showalter 1977: 47). Dette vitner i hvert fall til en viss grad om at kvinner på denne tiden ble begrenset av de mange barnefødslede de gikk igjennom. Selv om det også kan vise til at kvinner helt uten lyst eller ambisjoner mot noe litterært, heller godtok tidens krav om mange barn og husstell.

Deretter identifiserer Showalter det hun kaller den *feministiske* fasen. Her viser det seg at kulturen og politikken har beveget seg mot et relativt unisont opprør mot det kvinneundertrykkende samfunnet (1977: 184). Denne perioden, som strekker seg fra 1880 til

1920, domineres av en protestbølge og av tekster som ønsker å undergrave de maskuline systemene. Spesifikt kvinnelige erfaringer som aldri tidligere var kommet på trykk bredte nå om seg, samtidig som disse erfaringene av f. eks. sinne og seksualitet ble sett på som kilder til kvinnelig kreativitet:

Through political campaigns for prostitutes and working women, and in the suffrage crusades, the feminists insisted on their right to use the male sexual vocabulary, and to use it forcefully and openly.

(Showalter 1977: 31)

Så selv om Showalter til en viss grad mener at det litterære arbeidet på denne tiden ikke er av den beste kvaliteten, la de feministiske forfatterne grunnlaget for at senere forfattere altså kunne benytte språket friere og samtidig skrive om flere temaer som hittil ikke hadde vært passende. Dette var også en periode for kvinner generelt til å føle samhørighet med andre kvinner, og følelsen av å stå sammen og å dele liknende erfaringer bidro selvsagt også til solidaritet på det politiske planet. Dette kommer også til uttrykk på den måten at da den tidligste gruppen med forfattere benyttet mannlige pseudonymer på en ”naiv” og kanskje intuitiv måte for å skjerme seg, vokser det i denne tiden frem en gruppe med forfattere under pseudonymer for å understreke en *feministisk stolthet* (Showalter 1977: 29). For eksempel kalte en forfatter seg selv ”Sarah Grand” og kvinnenavn assosiert med forskjellige blomster var også relativt vanlige (Showalter 1977: 29).

Den tredje bølgen med *kvinnelige* forfattere som tar over stafettspinnen rundt 1920 toner det politiske opprøret ned, og konsentrerer seg igjen i større grad om historien de ønsker å formidle (Showalter 1977: 33). Men de bruker den kvinnelige erfaringen eksplisitt som et utgangspunkt, uten at det av den grunn nødvendigvis blir gjort noe nummer ut av *kjønn*. Denne perioden, som blant annet innbefatter Woolf, bidrar derfor kanskje igjen til en større litterær kvalitet i sine verk. Men på tross av de sosiale fremskritt som var blitt gjort av feministene, kan man ane en ”tilbakegang” hos de nye kvinnelige forfatterne.

### **Kap. 1.10. Det nye kvinneidealet:**

Idéen om at kjønnene er likeverdige har ikke festet seg i større grad enn at kvinnelige romankarakterer ofrer seg for kulturens normer, men nå etter eget ønske! (Showalter 1977: 243) Kjønnene med deres roller er like polariserte som tidligere altså, men en god kvinne gjør det rette, på tross av sine valgmuligheter. Kvinner må nå dessuten lide i stillhet, fordi det er hun som har satt seg selv i en oppofrende situasjon. Dette vokser nå frem (nesten) som et nytt kvinneideal. Men under overflaten lurer hele tiden aggresjonen over at ting faktisk ikke er forandret, og en anti-mannlig strømning kommer til syne:

Civilization and the illusion of progress was a by-product of the masculine way of being, which women writers now came to see as sterile, egocentric and self-deluding. Coming to terms with the paradox of male culture required an ironic inversion of some of the most cherished Victorian notions of male and female codes of living. Women were claiming that men's allegiance to external "objective" standards of knowledge and behavior cut them off from the "real reality" of subjective understanding. Just as the Victorians had maintained that women were too emotionally involved and anarchic to judge personality, let alone history, women now sweetly hinted that men were too caught up in the preservation of a system to comprehend its meaning.

(Showalter 1977: 243)

På tross av den tilsynelatende utviklingen mot likestilling som hadde vært, var Woolfs praktiske tiltak mot en friere sosial stilling for å kunne skrive, fremdeles nødvendige da de ble publisert som bok i 1929. Så selv om Bloom hevder, som jeg tidligere har referert til, at man må passe seg for å ta Woolf til inntekt for en feminisme, viser hun likevel helt klart at det ligger sosiale forhold til grunn for hennes verk *Et eget rom*. Showalter fokuserer i større grad på Woolfs påstand om at man må skrive som en androgyn, altså både med sine feminine og maskuline sider kombinert for å produsere god litteratur, mer enn hun ser på Woolfs praktiske forordninger.

Men Iversen kritiserer Woolf i sin innledning til *Feministisk Litteraturteori* nettopp på bakgrunn av det hun kaller et paradoks, nemlig at Woolf hevder at man skriver ulikt på grunn av kjønnene samtidig som Woolf senere i boken er svært skeptisk til å la kjønn komme tydelig til uttrykk i tekstene (2002: 13). Slik jeg ser det, er ikke dette et paradoks, men snarere et eksempel fra denne tiden der kjønnskampen nylig var overstått, og det ble ”lov” å la den kvinnelige erfaringen være et fundament for skriften, i motsetning til tidligere, da kvinner bestrebet seg på å skrive som menn, med en stor grad av selvsensur, eller fra den feministiske perioden der kjønn var eksplisitt fremtredende nærmest som en provokasjon. Woolf streber etter å la kjønn være en ubevisst dimensjon, verken for å undertrykke eller å hylle det biologiske. Det er også med dette som bakgrunn at Woolf selv kritiserer Charlotte Brontës *Jane Eyre*, nemlig fordi Woolf mener å finne et *sinne* i Brontës roman som bunner i forfatterens egen situasjon og følelse av undertrykkelse:

Vel, i de avsnitt jeg har sitert fra *Jane Eyre* er det åpenbart at sinnet har klusset med romanforfatteren Charlotte Brontës integritet. Hun forlot historien, som skulle hatt hele hennes hengivelse, for å ta seg av et eller annet personlig ankemål. Hun husket at hun hadde hungret forgjeves etter de erfaringer som med rette skulle vært hennes – hun ble tvunget til å stagnere i en prestegård, hvor hun stoppet strømper mens hun ønsket å vandre fri rundt i verden. Hennes fantasi ble avsporet gjennom indignasjon, og vi føler at den ble avsporet.

(Woolf 1998: 89)

I samsvar med Showalter mener jeg at dette reflekterer tidsåndens syn på kjønn som en indre dimensjon, som verken bør være til hinder eller gagn. Samtidig viser det til Blooms forfektelse av Woolf som en litteratur-estetiker. Hun ønsker å radere bort alle aspekter som hindrer den umiddelbart gode lese- så vel som skriveopplevelsen, derfor er det også viktig å ha ro og tid, samt den nødvendige økonomiske uavhengigheten. Kjønn er dermed noe man *er* og ikke noe man skriver.

### Kap. 1.11. Kvinne-erfaringen:

Showalter har altså som et uttalt prosjekt å samle *kvinneerfaringer* fra litterære tekster og å danne en spesifikt litterær kanon etter det mønsteret. Dette mener hun er nødvendig, fordi blant annet Blooms forslag til kanon viser til et utelukkende maskulint syn på verden og det ”nøytrale” Mennesket.

Det største problemet jeg finner i boken er det hun selv kaller ”the notion of female imagination”, som hun mer eller mindre velger å se helt bort fra (Showalter 1977: 12). Dette på grunn av at hun frykter at det vi kaller spesifikt kvinnelige fantasier i for stor grad vil komme til å samstemme med de eksisterende kjønnsrolle-stereotypiene. Dessuten mener hun at dette kan virke som en bekreftelse på at menn og kvinner i seg selv er forskjellige, og at samfunnets forming av kjønnsroller derfor er av underordnet betydning. Allikevel er faren Showalter utsetter seg for ved dette, at hun overser det spesifikt dikteriske aspektet som fantasiene utgjør, og tar fiksjon for å være skremmende synonymt med fakta. Dette er en type feilslutning som feminismen samlet sett også har påpekt at mannlige kritikere har en tendens til å gjøre. Iversen understreker i denne sammenhengen at Showalter dermed også underkjenner ”de kvinnelige forfatterens estetiske ambisjoner, og det viser seg at hun til dels også oppfatter det estetiske som forstyrrende i forhold til det uttrykket for en (reflektert) kvinnelig ”selv-bevissthet” som hun leter etter” (2002: 28).

Dessuten viser Showalter gjennom hele denne boken til et slags fellesskap mellom kvinner som skriver. For eksempel ved at hun beskriver hvordan Charlotte Brontë forsøkte å utsette publikasjonen av *Villette* slik at den ikke skulle anmeldes samtidig som Mrs. Gaskells *Ruth*:

Brontë particularly wanted to prevent the male literary establishment from making women writers into competitors and rivals for the same small space : ”It is the nature of writers to be individous,” she wrote to Mrs. Gaskell, but “we shall set them at defiance; they *shall* not make us foes.”

(Showalter 1977: 73)

Dette henger naturligvis sammen med at kvinnelige forfattere kun ble sammenlignet med andre *kvinnelige* forfattere, uansett hvor ulike deres arbeider var i tema eller stil. Videre hevder Showalter at de kvinnelige forfatterne nærmest dannet en litterær subkultur, ”and have been unified by values, conventions, experiences and behaviors impinging on each individual” (1977: 11). På dette punktet mener jeg at Bloom i forordet til *British Women Fiction Writers* stiller et berettiget spørsmålstegn ved denne samhörigheten mellom forfatterne:

[...] Elaine Showalter, has suggested that women writers, early and late, work together in a kind of quiltmaking, each doing her share while avoiding any contamination of creative envy in regard to other writers, provided they be women. Can it be true that, in the aesthetic sphere, women do not beware women and do not suffer from the competitiveness and jealousy that alas do exist in the professional and sexual domains? Is there something in the area of literature, when practiced by women, that changes and purifies mere human nature?

(Bloom ed. 1998: xiii)

Den spesifikt kvinnelige litteraturen er et felt man må utvise stor forsiktighet på, også på grunn av at den lett kan bli forvekslet med kvinne-litteratur oppfattet som trivallitteratur. Kvinner skulle hovedsakelig skrive romaner, slik jeg har vist at det ble ansett å passe med det spesifikt *kvinnelige*. Men i tillegg kunne kvinner skrive lyrikk, noveller og den såkalte private prosaen, som innbefatter brev, memoarer og/eller dagbøker og biografier. Altså alt det nære og private, dette henger klart sammen med tanken om at kvinner var dominert av det indre, og at det var mannen som var det essensielle mennesket. Kun *Han* hadde evnen til å skildre det allmenne

### **Kap. 1.12. ”Kvinnelitteratur”:**

I dag finnes det ikke nødvendigvis noen større enighet om hva begrepet ”kvinnelitteratur” rommer, men problemstillingen dreier seg i større grad om *tekstene* og mindre om kjønn. Om tekstene må være skrevet av en kvinne, for kvinner eller om det er nok at de inneholder

spesielt kvinnerrelevante problemstillinger, er hovedspørsmålene i striden. Det finnes også retninger innen den feministiske litteraturforskningen som legger større vekt på *skrivemåten* enn på sjanger og handling. Da kan kanoniserte forfattere som blant annet James Joyce plutselig finne seg i selskap med hovedsakelig kvinnelige forfattere. Dette vet vi for eksempel fra Cixous, som i sin tekst *Medusas Latter* skriver at *Ulysses* mer enn noen annen bok er et steg mot den nye feminine skrivemåten, som hun ønsker seg (Cixous i Kittang m.fl.2003: 277)<sup>10</sup>. Cixous begrunner dette med at Joyce bruker språket mer poetisk, enn det som tradisjonelt er vanlig for en romanforfatter, fordi poeter eksperimenterer med språket, mens romantradisjonen i mye større grad har benyttet seg av den maskuline skrivemåten, ”som enten mørklegger kvinnen, eller reproducerer de tradisjonelle bildene av kvinnen” (2003: 277).

Mens hvis man mener det er nok at tekstens innhold skal skildre hverdagssituasjoner i hjemmet, kan man blant annet også innlemme Gustave Flaubert i denne rekken, f.eks. på grunn av hans roman *Madame Bovary*.

### **Kap.1.13. Trivillitteratur:**

Begrepet prosa gis ofte en verdiladning og betegner da noe hverdagslig og dermed mindreverdige i motsetning til det opphøyde begrepet ’poetisk’ (Lothe m.fl. 1999: 204). Privatprosa forbundet med det kvinnelige blir dermed en slags trippel supprimering, fordi alle bestanddelene som inngår i dette uttrykket også er de laveste begrepene i våre språklige innarbeidede binære opposisjoner.

Trivillitteratur er i utgangspunktet definert som den hverdagslige litteraturen, som har som mål å nå ut til et stort publikum. Dette er lite pretensiøs litteratur og er underholdning, som ofte er spesifikt tilpasset sitt publikum (Lothe m.fl. 1999: 257-258). Her finner man

---

<sup>10</sup> Jeg benytter her Sissel Lies oversettelse av *La Rire de la Méduse*.

undergrupper som for eksempel tegneserier, dameromaner, krim, westerns og science fiction, som alle er kjennetegnet ved relativt faste handlingsmønstre og motiv, samt spesifikke språklige klisjéer. Disse anvendes bevisst av forfatterne for å oppfylle de bestemte sjangerkravene, men det er samtidig slike kvaliteter som i stor grad utelukker denne litteraturen fra å kunne betegnes som ”god”. Her finnes nemlig ingen rom for eiendommeligheter.

Trivallitteraturen samlet er også kjennetegnet ved å skulle gjengi kollektive drømmer på mange plan, og det er kanskje i dette perspektivet at trivallitteraturen og kvinnelitteraturen er blitt ansett for å være mer eller mindre synonyme. Litteratur fra disse sjangerne og enkelte kvinnelige forfatters tekster kan muligens begge ses på som metoder for eskapisme, som også er et underliggende krav innen denne type litteratur. Både skrivningen i seg selv og historiene til enkelte kvinnelige forfattere kan ses som denne typen virkelighetsflukt. Men allikevel er det en gedigen misforståelse å betegne all litteratur skrevet av kvinner som triviell. Ikke minst Blooms utvalg av ekstraordinære kvinnelige forfattere bekrefter dette.

Allikevel er det ikke til å unnså at kvinner i litteraturhistorien generelt sett ofte har skrevet tekster som faller inn under den private sfæren, slik som brev og dagboknotater i høyeste grad gjør.

#### **Kap. 1.14. Kvinnelig (skrive)motivasjon:**

Dette henger naturligvis sammen med at kvinner i størstedelen av vår historie, av sosiale årsaker, har vært utelukket fra flere arenaer. Showalter ramser opp skoler, universitet, klubber, sportsforeninger, handel, styrer og hæren som deler av den utelukkende maskuline dannelsesretning erfaring og utdanning (1977: 79). Kvinner har dermed ofte vært utelukket også fra en



egen inntekt.<sup>11</sup> Woolf illustrerer dette ved å sammenligne slavesønnen i Athen med kvinner i England:

Intellektuell frihet er avhengig av materielle ting. Poesien er avhengig av intellektuell frihet. Og kvinner har alltid vært fattige, ikke bare gjennom to hundre år, men fra tidenes begynnelse. Kvinner har hatt mindre intellektuell frihet enn slavesønnene i Athen. Kvinner har altså ikke hatt mulighet til å skrive poesi.

(Woolf 1998: 127)

Videre mener hun at kvinner er hemmet av at ”noen av de mest inspirerende ord, noen av de dypeste tanker i litteraturen faller fra hennes lepper, i det virkelige liv kunne hun knapt lese, og neppe stave, og hun var sin manns eiendom” (Woolf 1998: 58). Dette fører til at kvinnelige forfattere ikke har noen forbilder de kan strekke seg etter på egne premisser og Woolf slår fast at ”poesien burde ha en mor, like vel som en far” (1998: 121).

Nettopp på grunn av at disse forbildene mangler, kan man ikke umiddelbart overføre Blooms begrep om ”angsten for påvirkning” til kvinnelige forfattere<sup>12</sup>. Selv om Showalter mener at disse forbildene i stor grad har eksistert, er det riktignok ikke slik at disse har vært den mest synlige eller lettest tilgjengelige litteraturen. Allikevel hevdes det at ”female artists, looking for literary mothers and grandmothers whose achievements certify the female imagination, have been delighted to recover the writings of their ancestresses” (Gilbert & Gubar 1988: 195). Også på dette punktet ser vi altså at det eksisterer det en uenighet om hvor positivt det var/er for den kvinnelige forfatteren å oppdage denne arven, slik blant andre Showalter tenker seg at det må ha vært.

Hos Gilbert og Gubar legges det i *No Man's Land* derimot større vekt på den rivaliseringen og misunnelsen som uunngåelig vil råde der en gruppe (som føler seg som en minoritet) konkurrerer om noen få bevilgede plasser. Disse plassene er igjen selvsagt tildelt av det patriarkalske samfunnet, og det er dette samfunnets anerkjennelse det strebes etter. Men som

---

<sup>11</sup> Sosiale og økonomiske grunner er her i stor grad to sider av samme sak.

<sup>12</sup> Gilbert & Gubar viser også til at Bloom karakteriserer forfatterens inspirasjonskilde nærmest som et seksuelt møte mellom en mannlig forfatter og hans kvinnelige muse (2000 :47).

Gilbert og Gubar skriver: "the approbation of the father<sup>13</sup> is almost always accompanied by his revulsion, and the autonomy of the mother is frequently as terrifying as it is attractive, for [...] it has been won at great costs" (1988: 195). Disse mekanismene fører altså til en ambivalens i opplevelsen av å bli en anerkjent *kvinnelig* forfatter, fordi dette utløser en motvilje fra konkurrenter (både mannlige og kvinnelige, dermed både reelle og teoretiske) samt samfunnet for øvrig:

To have a history, therefore, may not be quite so advantageous as some feminists have traditionally supposed. Whether it represents [...] a "literary ladies' room" or whether it seems to offer a way toward a men's club whose doors are ultimately closed, the past proposes a series of severe ironies.

(Gilbert & Gubar 1988: 196)

I stedet for den dialektiske samhørigheten mellom kvinnelige forfattere som Showalter fornemmer, mener Gilbert og Gubar å finne kilden til inspirasjonen i rivalisering og sjalusi kvinner imellom. Dette skjer gjennom å bli hva de kaller, en "litterær kikker". Det vil si at den kvinnelige forfatteren velger blant de litterære forgjengerne akkurat de forbildene som gjør det mulig for dem å begrunne og motivere seg selv som forfatter.

By looking *for* – seeking out, choosing, and thus achieving a kind of power over – precursors, the twentieth-century woman writer eases the burden of what Harold Bloom has called the "anxiety of influence" while resisting precisely the masculinist oppression and repression that she fears.

(Gilbert & Gubar 1988: 199)

De ser derfor ingen *angst* knyttet til fortidens litterære storheter, men heller en mer eller mindre bevisst søken etter idealer man ønsker å overgå. Angsten man føler er heller knyttet til samfunnets generelle undertrykkelse av kvinnene, mener Gilbert og Gubar. Men uansett hvordan man ønsker å se på de kvinnelige forfatternes inspirasjonskilder, enten som en hyllest, som rivalisering eller som en videreføring av prosjekter, står man igjen med det faktum *at kvinner har skrevet* - tekster som er oppdiktede, skapende, kunstneriske og estetiske

---

<sup>13</sup> "Father" representerer her en kulturell autoritet.

orienterte. Som jeg tidligere antydte, peker dette på at det må være de indre litterære kvalitetene ved kvinnelige forfatteres verk som har ført til deres marginalisering i den litterære kanon.

Det som derfor må kartlegges er de eventuelt indre ulikhetene ved menns og kvinners litteratur, som har ført til en skjevhet i deres respektive representasjon, fordi det er tydelig at kvinner har skrevet. Derfor er det på dette stadiet av drøftingen nødvendig for meg kort å lyssette hvilke indre egenskaper litteraturen består av, for deretter å forsøke å identifisere de delene som kan være ulike.

### **Kap. 1.15. Litteraturvitenskapens hovedområder:**

Noen av litteraturens viktigste bestanddeler hevdes ofte å være intensjonalitet, tematikk og retorisitet.

Intensjonalitet stammer fra det latinske ordet 'intendere', som betyr å ta sikte på eller tilstrebe. Dette viser altså til den hensikt som det formodes at dikteren har hatt med verket. Dette begrepet er nært knyttet til tolkning og forståelse, og det får derfor et varierende betydningsinnhold i de ulike litteraturteoretiske retningene. I det tredje kapittelet vil jeg se nærmere på hva ulike tolkninger av tekstene kan ha å si eksplisitt for kvinnelige forfattere, men foreløpig nøyer jeg meg med å hevde at hensikten – som kategori forstått - bak en roman er mer eller mindre universell.

Tematikken er det sentrale meningsinnholdet. Dette kan være motsetningsfylte tanker og motiver, som derfor er vanskelige å samordne i en hovedidé. Knyttet til tematikken er naturligvis også virkemidler som fortelleteknikk, struktur, billedbruk, og så videre, som bidrar til å fremsette, bearbeide og forme tematikken. På dette feltet er det selvsagt åpent for at menn og kvinner skriver om forskjellige tema, men allikevel finnes det et så stort antall tekster som

ikke passer inn i de stereotype kategoriene, at jeg ikke kan se på en forskjell innen tematikken som hovedproblemet.

Dessuten har jeg valgt å holde all trivillitteratur utenfor problemstillingen i oppgaven min, som dermed også begrenser denne kategoriens betydning. Billedbruken derimot ser jeg som et viktig poeng som i stor grad kan skille ut de dyktigste forfatterne, men her velger jeg å la dette punktet sammenfalle med det retoriske (nedenfor), mye fordi måten vi benytter språket på også er avgjørende for hvilke typer bilder vi bruker.

Retorikken er som kjent en teori om talekunst, og en metode for overbevisende (offentlig) tale og/eller kunstferdig utnyttelse av språket. Kommunikasjonsperspektivet er utgangspunktet for denne siste kategorien. Samtidig er det retorikkens område som åpner og tilgjengeliggjør de to første punktene her. Retorikken eller språkbruken blir dermed den viktigste litterære kategorien en forfatter har til rådighet for å gjøre sin tekst både forståelig, virkningsfull - og god. Jeg mener at skjevheten i hvordan menns og kvinners tekster blir lest og vurdert, derfor i særlig grad må ha sammenheng med dette språklig-retoriske punktet.

### **Avslutning:**

Kvinner har gjennom historien i større grad enn menn vært knyttet til det *nære*, slik som hjem, familie og kropp. Kanskje ikke like mye av eget valg, som på grunn av samfunnsstrukturen kvinner har levd og lever under. Slike soner av nærhet er derfor naturlig nok utgangspunktet for mange av de erfaringene kvinner skriver litteratur, og da spesielt romaner, ut fra. Men også mange mannlige forfatters verk, for eksempel Flauberts kanoniserte verk *Madame Bovary*, har hjemmet og familieforhold som utgangspunkt for historien. På grunn av eksempler som dette, har jeg som en foreløpig konklusjon at det må være det spesifikke språklige i litteraturen og samtidig, og ikke minst, hvordan det retorisk-språklige blir lest, som avgjør *kvalitet*.

Skriver så menn og kvinner forskjellig innen samme sjanger? Her må jeg svare ja, det kan virke sånn. (Jeg velger her å ikke sammenligne tekster og stiler som opptrer i forskjellige sjangre; f. eks. er det i vitenskapelige tekster et klart flertall av mannlige forfattere. Men dette henger i større grad, enn for romanens del, sammen med den utdannelsen menn har fått kontra kvinner.)

Også store deler av den feministiske litteraturvitenskapen har kommet til at det må være en forskjell i hvordan menn og kvinner skriver. For eksempel er dette utgangspunktet for Cixous' tekst *Medusas Latter*, der hun skriver

Jeg hevder uten tvetydighet at det finnes *markerte* skrivemåter, at skrivemåten til nå har vært til stede på en mye mer utbredt, undertrykkende måte enn man har hatt mistanke om eller innrømmer, styrt av en libidinal og kulturell økonomi – altså politisk, typisk maskulin – et sted hvor kvinnens fortregning mer eller mindre bevisst reproduseres, og på en skremmende måte, fordi den ofte skjules eller er ikledd fiksjonens mystifiserende tiltrekning, et sted som grovt sett har båret alle tegn på den seksuelle motsetning (og ikke på forskjellen), og der kvinnen aldri har hatt *sitt* ord å si, og dette er enda alvorligere og mer utilgivelig fordi skriften *er selve muligheten til endring*, rommet der en opprørsk tanke kan styrte frem, komme som forvarsel om en forandring av sosiale og kulturelle strukturer.

(Cixous i Kittang m.fl. 2003 :271-272)

En foreløpig konklusjon blir på bakgrunn av drøftingen i første kapittel at det i det minste til en viss grad må være en språklig kvalitetsforskjell i menns og kvinners litteratur, som fører til kvinnelige forfatteres marginalisering i den litterære kanon.

Andre kapittel vil jeg derfor bruke til å undersøke hva det da er ved kjønnene som fører til denne ulikheten i språkbruken, som i utgangspunktet er ment å virke som et nøytralt kommunikasjonsverktøy?

## **KAPITTEL 2.**

## **Innledning :**

Hvis det derfor er slik at kvinnelige forfattere blir marginalisert i den litterære tradisjonen på grunn av deres kjønns spesifikke måte å ordlegge seg på, vil det være interessant å se på hva slags type forskjeller det her er snakk om. For å kunne gjøre dette vil jeg derfor ta utgangspunkt i de språkteoriene som også omhandler et kjønns spørsmål.

Men for å kunne studere en kjønnsmessig språkforskjell er det først nødvendig å fastslå en konkret definisjon på de begrepene som aktualiseres, nemlig språk og subjekt. Her vil jeg i hovedsak undersøke hvordan feministiske teorier omhandler språk i forhold til kropp og kjønn, samt teoriens verdi-vurdering av det 'kvinnelige'.

For å forklare hvordan den individuelle skrivemåten oppstår i språket, vil jeg videre konsentrere meg om teoriene til Julia Kristeva, fordi jeg mener at disse gir den gjennomgripende beste forståelsen av det individuelle uttrykket i subjektets språkbruk.

Jeg vil først redegjøre for Kristevas teorier om grunnlaget for i det hele tatt å lære å snakke et språk, med hovedfokus på mor/barn-dyaden og deres a-semantiske kommunikasjon. Deretter skal jeg kort forklare hvordan Kristeva ser for seg *trianguleringen*, hvor (den imaginære) faren rydder veien mot den symbolske orden, som altså er språket.

Ettersom det likevel finnes lite hos Kristeva som kan forklare de spesifikke *kjønnsforskjellene* innen språkbruken, vil jeg på dette området derfor dra veksler på teoriene til blant andre Butler, Grosz og Cixous som alle har undersøkt ulike aspekter ved hvordan den fysiske og kjønnete kroppen er til stede i talen, og i språket generelt.

Jeg mener også at språket i seg selv er et viktig område å studere, fordi det formidler en ideologi som flere feministiske teoretikere hevder konsekvent oppvurderer de maskuline egenskaper i fht. de feminine. 'Språk' er også blant flere retninger innen *språkfilosofien* regnet som menneskets viktigste fundament for tenkning, det vil si at all forståelse og erfaring dermed blir avhengig av språkets ideologiske struktur (Lübcke 1996: 525).

”In Western culture language has a particular and historically determined power. Language determines the ways in which we perceive gender and come to know ourselves as gendered beings and the ways in which society perceives gender and creates gendered subjects” (Humm 1994: 110). Jeg vil derfor også se litt på ideologien som kommer til syne gjennom språket, og resulterer i kvinners generelle undertrykking, men her med hovedfokus på kvinnelige forfatteres marginalisering i den litterære kanon.

### **Kap. 2.1. Språket vårt:**

Språket vårt er et kommunikasjonssystem hvor tegn betegner faktiske fenomener eller abstrakte begreper. Mennesket er unikt ved sin språkbruk fordi reaksjoner hos mottakeren skjer på bakgrunn av tankerefleksjoner, altså skjer det en begrepsoppfatning. Men fordi tegnene er arbitrære og ustadige, og dermed kan romme flere betydninger, oppstår muligheten for misforståelser. (Dette poenget er sannsynligvis alene den viktigste årsaken til at språk har blitt et selvstendig forskningsområde.)

Den tradisjonelle strukturelle lingvistikken har ifølge Julia Kristeva en blind flekk; nemlig at det mellom signifikanten og signifikatet er et utsigelsens subjekt (McAfee 2004: 15). Kristeva befatter seg med språket gjennom dette *talende* subjektet. Men hun legger her til grunn idéen om at transcendens er nødvendig for å oppnå mening, slik de Saussure i hovedsak har forfektet (Kristeva 1984: 40). Språk- eller tegnteorien er delt i to hovedretninger, semiologi og semiotikk. Saussure regnes som grunnleggeren av semiologien ved at han utviklet en vitenskap for å studere ”tegnes liv innenfor det sosiale liv” (Lothe m.fl. 1999: 230). Saussures teori omfatter grunntanken om at et tegn består av to deler: signifikanten og signifikatet. Dette tilsvarer *navnet* og det som blir *navngitt*. Videre er det viktig at signifikanten er *tilfeldig*, det er altså vanligvis ingen egenskaper ved signifikatet som bestemmer eller avgjør signifikanten, (dette er selvsagt også årsaken til at det eksisterer mer



enn ett språk i verden). Kristeva bygger mye av sine tanker på problemstillinger knyttet til semiologien, fordi den tidlig ble anvendt innen litteraturvitenskapen, for deretter å bli overført av Jacques Lacan, blant annet gjennom verket *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis* i 1968, til den freudianske psykoanalysen.

Saussure åpner for at språkets tegnsystem er et spill mellom ord og innhold, hvor det ikke er mulig å redusere en tekst (muntlig eller skriftlig) til én mening. Dette poenget tar Kristeva tak i, og hun undersøker hvilke prosesser som utgjør denne ustadigheten. Dette er altså et annet prosjekt enn å arbeide for å finne én signifikant til hvert eneste signifikat. Kristeva finner at subjektets tale består av to modaliteter, det semiotiske og det symbolske (Kristeva 1984: 30).

Det er i det semiotiske at Kristeva finner personens forhistorie, og hvordan personens tale fremtrer med sin individuelle intonasjon, rytme, lakuner og liknende. Det er her minnene om de betydningsdannende ervervelsesprosessene kan spores, mener hun (Kristeva 1984: 29/63). Den levende kroppen er fraværende i språket, men blant annet foreldrenes gjennomgripende betydning og resultatet av deres innflytelse blir overført til det språklige uttrykket.

Her er det viktig å understreke at barnets *kjønn* har stor betydning for hvordan det blir behandlet og oppfattet av sine omgivelser. Eller forklart slik Shoshana Felman gjør det:

fra oppdragelsen innen familien og gjennom hele hennes påfølgende utvikling, tilskrives kvinnen en sosial rolle som innebærer å presentere mannen for et bilde der han er autoritet og sentrum: En kvinne er først og fremst en datter/ en mor/ en hustru.

(Felman i Iversen(red.) 2002: 104)

Kristeva vektlegger at subjektets fysiske "minner" blir farget også av dets biologiske kjønn, og dermed overført til den semiotiske modaliteten, og at dette igjen er med på å påvirke tilegnelsen av språket (Kristeva 1984: 29). Med dette blir dermed subjektets kjønn en indre konstituerende faktor i språket, dette fører til en sirkulær konsekvens, fordi jeg forklarte at språket samtidig er utgangspunktet og grunnlaget for våre forestillinger.

Gitt disse betingelsene, er det selvsagt vanskelig for kvinnelige forfattere å løsrive seg fra kulturens kjønns spesifikke forestillinger, nettopp fordi de også er indre representasjoner. Samtidig viser også denne logikken at (mannlige) fortolkere og kritikere har et uunngåelig problem med å se forbi ”myten om kvinnen”, og at dette resulterer i kritikerens manglende tro på et allmenngyldig aspekt i kvinnelige forfatteres tekster.

## **Kap. 2.2. Subjektet:**

*Subjektet* er definert som det tenkende individet, det som opplever, tenker og handler (Egidius 1996: 498).

Etter Descartes’ kopernikanske vending av subjektdefinisjonen på 1600-tallet, har den eneste sikre egenskapen vår vært *opplevelsen av at man selv eksisterer*. Begrepet subjekt er utledet av det latinske ordet ’subiectum’, som direkte oversatt betyr ”lagt under” eller ”det som ligger under”. Descartes beskrev i *Meditasjonene* at all kunnskap og virkelighetsforståelse var underlagt denne opplevelsen av vår egen eksistens (Lübcke 1996: 108). Denne definisjonen har blitt stående som en sannhet frem til vår tid. Men blant andre på 1970- og 80-tallet angrep og modifiserte den franske strukturalismen denne ”sannheten”. Idéen som forente denne gruppen var blant annet at de individuelle subjektene får sine forestillinger ut ifra språklige, sosiale og kulturelle strukturer (Lothe m.fl.1999: 241).

Innen denne retningen var Kristeva en pionér med sitt arbeid med å forstå talen som den viktigste konstellasjonen for forståelsen av ikke bare muntlig kommunikasjon, men også skrift og litteratur, samt også mer generelt forståelsen av politikk, nasjonal identitet, seksualitet, kultur og samfunn (McAfee 2004: 1). Kristevas tverrfaglige tilnærming, (der hun benytter seg av sin utdanning innen filosofi, litteraturvitenskap og psykoanalysen), til problemet med å forstå subjektet, har gjort det mulig for henne å forstå *talen* som punktet der alle disse impulsene blir forbundet.

Talen er ifølge Kristeva, stedet der drifter kommer til overflaten, hvor seksualitet samspiller med tankene, hvor kropp og kultur møtes (McAfee 2004: 1). Kristeva har en gjennomført dialektisk teori, som prøver å kartlegge de indre strukturene som ligger til grunn for det språklige uttrykket. Denne oppbygningen består av en rekke prosesser som ofte flyter over i hverandre og er gjensidig avhengige av hverandre, for å skape et individ med samfunnssevne. Det vil si en person som klarer å gjøre bruk av språkets hovedfunksjon, nemlig å uttrykke mening i en setning som kan kommuniseres mellom deltakere i en talehandling.

Det er vanlig å mene at subjektet former språket etter sine egne forutsetninger, og tale blir ofte sett som subjektets nøytrale verktøy for å meddele en bestemt betydning, der hele meningen er gitt og intendert. Kristeva bidrar til en motstand mot dette synet ved å bringe inn ubevisste drifter, slik psykoanalysen forstår dem, som en faktor i talen. Noe av det mest drastiske Kristeva bringer inn i dette problemfeltet, er subjektets mangel på kontroll over hva man faktisk uttrykker i en utsigelsesprosess. Hun påpeker også at mennesket ikke er seg bevisst eller oppmerksom på alle de impulsene vi som subjekter utsettes for i løpet av livet vårt, men at de allikevel danner spor. Kristeva argumenterer derfor for at det egentlig er motsatt, nemlig at *språket danner subjektet* (Kristeva 1984:15).

### **Kap.2.3. Språket danner subjektet:**

Kristeva hevder at egoet (det personlige jeg'et) faktisk kun konstitueres gjennom bevisstheten som på sin side opererer gjennom predikasjonen. Subjektet blir med dette kun det som tilskriver andre visse egenskaper (Kristeva 1984: 51). Denne (tetske) operasjonen viser hvordan Kristeva mener subjektet posisjonerer seg i forhold til de Andre, som også er årsaken til menneskets stadige dialektiske utvikling. Dette fordi en utsigelse alltid er under angrep eller tiltale, noen ganger tydeligere enn andre. Meningens og det talende subjektets identitet settes i bevegelse. Det som utgjør talens egenart er derfor ikke 'subjektet', men

personens forhistorie som ligger til grunn for et individ som hele tiden forandrer seg i takt med sine omgivelser. Denne utviklingen av individet er også nært knyttet sammen med endringer i samfunnet generelt. Uten språk finnes det derfor heller ingen identitet, ifølge Kristeva.

Det blir derfor desto viktigere å se på hva språket gjør med en kvinnelig selvforståelse, da språket i seg selv oppleves som et system som forkaster henne, i motsetning til å danne et bånd mellom henne og samfunnet (Kristeva 1995: 213). Den frustrasjonen som springer ut av dette, er kjernen i det Kristeva oppfatter som den nye feministiske ideologien. Dette innebærer slik jeg ser det at hun mener språkets fremmedgjøring av hunkjønnen er det viktigste området å studere for feministene fremover. På dette området legger hun spesielt vekt på språket og kvinnens plass innen litteraturen:

Why the emphasis on literature? Is it because when literature is in conflict with social norms, it diffuses knowledge and occasionally the truth about a repressed, secret and unconscious universe? Is it because literature intensifies the social contract by exposing the uncanny nature of that which remains unsaid? Is it because it plays with the abstract and frustrating order of social signs, of the words of everyday communication, and thus creates a place for fantasy and pleasure?

(Kristeva 1995: 220)

Hele dette utdraget er et hypotetisk og retorisk spørsmål, og der jeg mener svaret kan antas å være gitt, dersom man følger hennes tenkning. Hun skriver videre at kvinnelige forfatteres oppgave fremover vil være: "to furnish our societies with a freer and more flexible discourse that is able to give a name to that which has not yet been an object of widespread circulation: the mysteries of the body, secret joys, shames, hate displayed toward the second sex" (Kristeva 1995: 220).

#### **Kap. 2.4. Julia Kristeva:**

Kristeva er semiotiker og psykoanalytiker, og det er på grunnlag av disse innfallsvinklene hun har utviklet sine språkteorier, som inngår i tradisjonen etter Freuds tanker angående det ubevisste og den psykoseksuelle utviklingen. Men de som har hatt direkte størst innflytelse på Kristeva, er den franske psykoanalytikeren Jacques Lacan, som utformet en tese om at barn lærer språk for å klare å fungere i en verden av motsetningsfylte systemer, og den britiske psykoanalytikeren Melanie Klein som hovedsakelig arbeidet med en objektrelasjonsteori (Egidius 1996: 288 og 256). Lacan arbeidet med å identifisere det ubevisste og fortrenget, bak systemet av ord og symboler. Kristeva benytter dette utgangspunktet, men som en mulighet til å skape et meningsfylt kommunikasjonsmiddel.

Fra Kleins teorier vektlegger Kristeva det tidlige samspillet mellom mor og barn som grunnlaget for subjektets senere reaksjonsmønstre i møtet med andre. Men også evnen til identifisering og projeksjon som muligheter for personlighetsutvikling stammer fra Kleins påvirkning. I samspillet mellom mødre og barna deres har Kristeva fokus på hvordan det a-semantiske, forklart nærmest som ”musikalsk-kosing”, er avgjørende for at barnet skal utvikle et beriket og ”friskt” element i sitt personlige uttrykk (Kristeva 1984: 153).

Kristeva vektlegger betydningen av at kommunikasjonen kun blir meningsfylt med en balanse mellom det semiotiske og det symbolske, og at disse to modalitetene ikke kan skilles fordi de arbeider sammen for å oppnå mening.

Benevnelsen semiotikk stammer fra det greske ordet for ’tegn’, og semiotikk som vitenskap har tradisjonelt studert de allmenne tegnsystemene, som blant annet språk og litteratur faller inn under, som menneskelige kommunikasjonsformer (Lothe m.fl. 1997: 229). Kristevas begrep *det semiotiske* hører inn under semiologien, som igjen er en av to undergrupper av den allmenne tegnvitenskapen, den andre er semiotikken. Kristeva forklarer det semiotiske som effekter i språket som går på tvers av, bearbeider og utfordrer de mer entydige språklige

tegnene.<sup>14</sup> Språkets fullstendige mening, med alle dens individuelle variasjoner og nyanser blir fylt av subjektet selv, gjennom ubevisste psykosomatiske funksjoner.<sup>15</sup> Videre beskrives den semiotiske modaliteten som beslektede erfaringer av uformidlede, direkte meninger. Disse avhenger ikke av kulturelle kategorier, men er en praksis der mening blir tilknyttet og supplert utsagnet gjennom blant annet rytme, intonasjon og kroppsspråk (Kristeva 1984: 40). Eksempler på dette kan være hvordan en kontekst eller et stemmeleie gir en åpenbar fordreining av mening, som fører til et ironisk eller sarkastisk betydningsinnhold.

### **Kap. 2.5. Fundamentet for språklæring:**

Den ”reneste” formen for semiotisk tale beskriver Kristeva i kommunikasjonen mellom mor og barn, der barnet opplever seg selv som forbundet med morskroppen. Dette er samtidig den viktigste før-språklige erfaringen (Kristeva 1984: 26). I denne samhandlingen er betydningen av ord og tegn-syntaksen i ekstremt stor grad underordnet det intime aspektet slik jeg oppfatter det, og nærmest oppfattet som fundamentet til all senere læring. Det semiotiske er språkløst, men allikevel forutsetningen for å lære språk (Lechte & Margaroni 2004:123).

Denne funksjonen som blir tillagt mødrene med dens eksplisitte oppvurdering av morsrollen i verket *Stabat Mater*, virker som en reaksjon på tidligere feministers vurdering av moderskapet, og er en av hovedårsakene til at Kristeva har blitt ansett som feminist. På tross av tanker som både støtter og undergraver denne benevnelsen, blant annet at hun selv er en erklært ikke-feminist. Kristeva tar eksplisitt avstand fra kvinne-bevegelsen, antageligvis på bakgrunn av alle fordommer og implisitte meninger som ligger i dette begrepet (McAfee 2004: 3).

For å danne vårt eget autonome subjekt må vi løsrive oss fra morskroppen, og vi må utvikle romfølelsen. Dette skjer gjennom speilstadiet og kastrasjonsangsten. Disse to overgangene

---

<sup>14</sup> *Tegn er her* oversatt fra *sign* på engelsk.

<sup>15</sup> For litteraturen dreier det seg hovedsakelig om retoriske troper.

skjer i perioden mellom barnet er seks og atten måneder, og sammenfaller med de første holofrastiske ytringene. Speilstadiet viser til den første opplevelsen barnet har med å gjenkjenne og identifisere seg med sitt eget speilbilde (Kristeva 1984: 46-48). Tidligere har opplevelsen av egen kropp vært fragmentert, barnet ser en arm eller en fot som like gjerne kunne vært festet i noe annet enn i subjektet selv. Barnet er fremdeles oppslukt i moren og anser henne som en "fallos" i betydningen styrke, kraft og fruktbarhet (Kristeva 1984: 47). Men denne veien mot subjektdannelsen er også lenket til morskroppen ved den skuffende og ydmykende opplevelsen av at moren mangler en penis, og dermed ikke kan være allmektig.

Denne erkjennelsen kaller Kristeva "Farens Lov", selv om det vanligvis ikke er den biologiske faren som bryter dette tette båndet mellom barn og moren, men heller naturen og samfunnets nødvendigheter (Kristeva 1984: 47). Her finner jeg en sterk innflytelse på Kristevas teori fra Lacans forskning, derfor vil jeg nevne at Lacan i denne sammenhengen identifiserer dette bruddet med subjektets evne til å: "identify himself with the ideal type of his sex" (Kristeva 1984: 243).

Denne truende ødeleggelsen er allikevel hovedsakelig positiv i den forstand at faren beskytter barnet mot morens oppslukende kjærlighet. Barnet har nå opplevd to skjellsettende overganger fra symbiosen med moren mot det å bli et autonomt subjekt. Språket blir med dette et viktig redskap fordi man skjønner at det er avstand mellom en selv og andre, en avstand som man må kompensere for (Kristeva 1984:72). Uansett forblir det ubevisste minner igjen av den preødipale symbiosen med moren, som Kristeva mener man kan finne spor av i det språklige uttrykket, slik jeg forklarte tidligere.

Kristeva skriver at det er språkets likhet med oss selv som mennesker, som gjør det til et kommunikasjonssystem som vi kan forstå og lære (Kristeva 1986: 198). Med det mener hun, slik jeg forstår det, at både menneskets og språkets indre struktur er inndelt i hovedkategoriene maskulin eller feminin. Barn må kategorisere seg selv som ente gutt eller

jente, *før* det kan kategorisere andre ytre objekter, det vil si de binære opposisjonene som hele språket vårt er bygget opp av.

*Det symbolske* betyr oversatt fra gresk identitetsbevis / gjenstand, og henviser vanligvis til semantikken (Lothe m.fl. 1999: 244). Det symbolske betegner en ord eller en ordgruppe med dens konkrete mening, som viser til et større betydningsfelt, det Kristeva kaller kategorier (Kristeva 1984: 23-24). Her finnes de faste rammene i språket; regler, struktur og logikk. Den symbolske modaliteten er til stede i all menneskelig betydningsutveksling, men den er allikevel forskjellig og unik for de ulike kulturer. Det symbolske er systemet som gjør det mulig, ved stadig repetisjon, å forbinde tegn til kategorier. Dette er igjen det som organiserer og strukturerer vår oppfattelse av verden.

Mellom den semiotiske og den symbolske modaliteten finner Kristeva en overgang, nesten som en dørterskel, som hun kaller det tetiske (Kristeva 1984: 45-48). Denne fasen er kjennetegnet ved en kontinuerlig balanse mellom disse modalitetene, som det talende subjektet til enhver tid befinner seg i. Dette bruddet mellom signifikant og signifikat er i virkeligheten det som blir oppfattet som flyt og helhet i språket. Det tetiske er dermed den praktiske forbindelsen mellom den levende kroppen og språkets regler i en talehandling.<sup>16</sup>

For litteraturens del er lakuner, definert som utelatt mening, sammen med forfatterens skriftlige rytme og klang, også med på å komplisere en tekst og dermed utvide dens mening (Kristeva 1984: 221).

## **Kap. 2.6. Et "kjønnet" språk:**

Som jeg nevnte innledningsvis finner jeg ikke at Kristeva har forsket på en konkret kjønns spesifikk forskjell i selv talen, men hun har teoretisert gutter og jenters ulike strategier

---

<sup>16</sup> Det finnes forskjellige typer sjangre i et språk, representert ved et ulikt forhold mellom det semiotiske og det symbolske. På hver sin side her kan man finne det akademiske språket, kjennetegnet av en overvekt av symboler (som meningsbærende elementer). Og det poetiske språket som hovedsakelig semiotisk (representert med mer "liv" og lek med både betydninger og regler).



for å tre inn i den symbolske orden. Jeg vil nå kort skissere hovedforskjellen her, som grunnlaget for at menn og kvinner skriver forskjellig.

Det kjønnsmessige aspektet i språket verbaliseres etter hvordan man kategoriserer seg selv i forhold til andre objekter. Fra den tidligste språklæringen ser vi at Kristeva mener det er nødvendig å opprette et skille mellom maskuline og feminine grupper. Samt at det selvsagt er forskjell på hvordan gutter kontra jenter oppfatter kastrasjonsangsten (Kristeva 1984: 244). For jenter foreslo Freud betegnelsen ”penis-misunnelse”, som bunner i helt andre mekanismer enn hos gutter, som i alle fall later som om de har fallosen. Det er også viktigere for jenter å løsrive seg fra moren på grunn av den økende konkurransen dem imellom, og tre inn i farens symbolske orden. Hvis dette slår feil, vil jenten ikke bare mangle et tydelig språk, men også evnen til å fungere i det sosiale livet (Kristeva 1984: 49-50).

### **Kap. 2.7. Elizabeth Grosz:**

Med dette ser vi altså at det er en forskjell i hvordan barn lærer språk, samtidig som språket også er formidleren av en kjønns spesifikk orden. Språket er altså en struktur som bygger på kjønnete klassifiseringer, hvor subjektet også plasserer seg selv. Denne innskrivningen i disse klassene følger et hierarki der den maskuline gruppen av både ord og subjekter innehar en høyere status, enn deres feminine motstykker, dette vil jeg nå gå nærmere inn på.

Blant andre Elizabeth Grosz ønsker å studere hvordan kvinner generelt har fått denne lave statusen, ved å undersøke den sterke interkorrelasjonen mellom kropp og sjel. Grosz’ prosjekt går i korthet ut på enten å radere bort tesen om at kvinner og fornuft er inkompatible, eller å sitte igjen med et sikkert og underbygget resultat om at det faktisk er slik at menn og kvinner tilhører hver sin intellektuelle sfære (Grosz 1994 :3). Perspektiverer vi dette over på forfattersfæren, kan kvinnelige forfattere altså være stigmatiserte på bakgrunn av

kjønnsmessige fordommer, som skribenter eller rettere: skrivende subjekter uten rom for å produsere original og/eller fornuftig litteratur.

Den tradisjonelle vitenskapsfilosofien bygger på (den språklige) dikotomien mellom kropp og sjel, der 'kroppen' mentalt må fordrives for å beholde sjelens integritet. Den dikotomiske tradisjonen har nemlig definert kropp som det motsatte av sjel, og dermed også fornuft sammen med alle de andre privilegerte termene innen den filosofiske tankegangen.

Begrepet dikotomi er utledet av de greske ordene for 'to' (dicha) og 'dele' (temnein), dette viser til en begrepslig todeling av en helhet, i denne sammenhengen overført til språket (Lothe m.fl. 1999: 49).

Grosz viser hvordan kvinnen, som del av den undervurderte gruppen, mister evnen til å bli forbundet med fornuften (1994: 3). Grosz argumenterer med at de gangene kroppen overhodet er et tema innen filosofien, er den tenkt som et hinder mot å oppnå erkjennelse. Det fysiske er oppfattet som et "fengsel" som stenger for sjelens fusjon med de høyere sannheter (Grosz 1994: 5). Et mål er dermed blitt å minimalisere kroppens formative rolle i produksjonen av de (filosofiske) verdiene sannhet, kunnskap og rettferdighet. Fremfor alt er det viktig for Grosz å få frem hvordan kjønnsforskjellene og deres innvirkning på denne verdiproduksjonen aldri har blitt tematisert, og hvorfor den mannlige kroppen som produsent av en type kunnskap (objektiv, verifiserbar, kausal, kvantifiserbar) aldri har blitt teoretisert (1994: 4).

Svaret på hvordan denne skjevheten har oppstått finner Grosz i hvordan dikotomiene parrer henholdsvis sjel og menn, og kropp med kvinner, samt i at på grunn av kroppens generelle lave status, trekkes ofte konklusjonen at kvinner ikke kan være formidlere av en sannhet eller kunnskap. Kropp har blitt en forstyrrelse og en trussel mot fornuftsoperasjonen.

I den kristne tradisjonen kommer dette tydelig til uttrykk ved at sjelen er lenket med det udødelige, mens det fysiske er forgjengelig og dødelig. Allikevel er kropp og sjel i det

levende subjektet uløselig knyttet sammen, illustrert ved at sjelens moralske feil og mangler fører til en korporal straff (Grosz 1994: 5).

Grosz mener videre at den dualistiske tankegangen som ligger til grunn for subjektets splittelse, ikke egner seg for å forstå deres gjensidige innflytelse eller den åpenbare parallellismen mellom dem. Hun mener også at de forsøk som *har* blitt gjort på å korrelatere mentale prosesser (idéer) med neurologiske funksjoner har feilet. Dermed har disse prosjektene synes dømt (Grosz 1994: 7).

Mot denne bakgrunn er det derfor blitt stående tre hovedretninger innen undersøkelsen av 'kroppens' rolle i samtidsforskningen mener Grosz.

Den første retningen omhandler kroppen kun biologisk, her er selvsagt legevitenenskapen dominerende, men er følgelig lite egnet for Grosz' prosjekt.

Den neste retningen anser kroppen mer eller mindre bare som en maskin til rådighet for bevisstheten, nærmere bestemt den subjektive *viljen*. Denne retningen følger tradisjonen etter bl.a. John Locke og hans tanker om idéene som forbindelsesleddet mellom den erkjennende bevisstheten og den erkjente virkeligheten (Lübcke 1996: 341). Denne retningen som behandler kroppen som et totalt passiv instrument under viljens kommando, passer derfor heller ikke inn i Groszs forskning på samspillet mellom disse to kategoriene.

Den tredje retningen eller problemfeltet, omhandler det fysiske som et medium eller formidler av betydning. Det vil si at kropp og sjel til en viss grad samspiller. Enten ved at kroppen kun formidler sjelens indre liv, eller at kroppen (og det levde livet) også er med på å forme det indre, som igjen blir uttrykt til andre (til kropper, og dermed sjeler) gjennom det fysiske (Grosz 1994: 9).

Her kan man med andre ord finne en kritikk av Kristevas idéer begrunnet med at det fysiske ved oss bare blir en forutsetning for transparens og forutsigbarhet. Det *individuelle*

ved hvert enkelt menneske forsvinner ved at man kan sette opp skjemaer for atferd og tanker, knyttet til tidligere hendelser og inntrykk:

Its corporeality must be reduced to a predictable, knowable transparency; its constitutive role in forming thoughts, feelings, emotions, and psychic representations must be ignored, as must its role as threshold between the social and the natural.

(Grosz 1994: 10)

Alle disse tre forsøkene ser Grosz som etterfølgere av den kartesianske dualismen, der de ukritisk har overtatt tankegangen som inngår i den sosiale devalueringen av den fysiske kroppen. Når denne tradisjonen ikke blir overskredet, følger det også at undertrykkingen av kvinner generelt heller ikke avtar. En del av løsningen på dette problemet finner Grosz i den monistiske tankegangen til Spinoza, som legger til grunn subjektets gjensidige avhengighet mellom kropp og sjel. Disse sidene av subjektet (her kalt substansen) blir likestilte ved at sjelen bare kan nå så langt i utviklingen sin som kroppens premisser setter (Grosz 1994: 12).

Fra denne identitetsteorien mellom kropp og sjel, har både Grosz og Kristeva funnet og videreutviklet et viktig poeng: subjektets *utvikling*. Grosz skriver: "not being self-identical, the body must be seen as a process of becoming, rather than a fixed state of being" (1994: 16). Grosz mener at den menneskelige fysiske kroppen består av ureduserbare fysiske og psykiske dimensjoner, hvor relasjonen dem imellom har forblitt ukjente. Målet må være å undersøke dette forholdet. Fordi først når relasjonen mellom kropp og sjel er adekvat kartlagt, kan vi forstå bidraget fra kroppen (og dermed kjønnet) i produksjonen av kunnskap:

Knowledge, like all other forms of social production, are at least partially effects of the sexualized positioning of their producers and users; knowledges must themselves be acknowledged as sexually determinate, limited, finite.

(Grosz 1994: 20)

Før denne kartleggingen skjer vil derfor all forskning på kjønnsrelaterte forskjeller nærmest foregå på uriktige premisser, ifølge Grosz (1994: 24). Flere strømninger i den feministiske litteraturvitenskapen har i likhet med Grosz teorier som tenker seg 'kjønn' som en *ustabil*

egenskap. For å forklare dette grundigere vil jeg videre ta for meg enkelte momenter i Butlers tekst, *Bodies That Matter*.

### **Kap.2.8.Judith Butler:**

Judith Butler bidrar til forskningen rundt subjektsspørsmålet hovedsakelig ved å se på *kjønn*, og den umiddelbare klassifiseringen som enten maskulin eller feminin, med et utgangspunkt i at denne strukturen ikke er så naturlig som den virker. Hun oppdager nemlig raskt at det er vanskelig å fikse begrepet 'kropp' uten først å kategorisere subjektet, som enten gutt eller jente (Butler 1993: ix).<sup>17</sup>

Det første nybakte foreldre spør om er: hvilket kjønn er det? Dernest lurer de på om det er velskapt, og så videre. Det materielle subjektet er i stor grad konstituert av hvilken kjønnskategori man blir assosiert med, og for Butler, blir dermed kjønn den viktigste egenskapen et subjekt har. Butler finner at disse kjønnskategoriene ikke er så rigide og "naturlige" som man ved første øyekast skulle tro, det som dermed blir interessant å undersøke er hvordan de kan fremstå som både evige og uforanderlige.

Jeg velger å ikke legge vekt på de gruppene Butler mener havner utenfor det "heteroseksuelle hegemoniet", det vil hovedsakelig si homoseksuelle, men også grupper av mennesker som ikke føler seg komfortable med den kjønnsmerkelappen de har fått. Jeg vil derfor i overveiende grad konsentrere meg om Butlers studie av de kjønnede praksiser. Dette er nyttig for oppgaven min på bakgrunn av de stereotypiske egenskapene vi tradisjonelt sett er utstyrt med. For et feministisk prosjekt som går ut på å skrive ut ifra "den feminine kroppen" synes det spesielt viktig å se på hvor mye av det som blir regnet som medfødt egentlig kan være påtvungne sosiale normer (Butler 1993: ix). For Butler er det derfor kjønn som er bestemmende for subjektet. Men kjønn er allikevel ikke en ukomplisert egenskap:

---

<sup>17</sup> Sex/Gender debatten som Butler her skriver seg inn i, mangler norske tilfredsstillende oversettelser. Jeg bruker derfor i denne oppgaven "sex" oversatt til biologisk kjønn, og "gender" oversatt til sosialt kjønn, eller forkortet til kun kjønn.

”Sex” is a regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices. In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of these norms.

(Butler 1993: 2)

Det er nettopp dette jeg mener å se at Butler argumenterer for: å vise at det i praksis er umulig å skille ‘kjønn’ ut som enten naturlig eller som skapt. Men allikevel er den stadige repetisjonen, gjennom tid - og ofte gjennom en voldelig maktutøvelse i diskursive praksiser, et bevis for at kjønnsrollene verken er naturlige eller uforanderlige. Til grunn for dette synet ligger troen på at det er *språket* gjennom dets innarbeidede begreper som former vår verden. Butler blir med dette kritisk til alt før-språklig, og som en forlengelse av dette konkluderer hun derfor at biologisk kjønn er en fiksjon:

If gender is the social construction of sex, and if there is no access to this “sex” except by means of its construction, then it appears not only that sex is absorbed by gender, but that that “sex” becomes something like a fiction, perhaps a fantasy, retroactively installed at a prelinguistic site to which there is no direct access.

(Butler 1993: 5)

Butler identifiserer en frykt, eller samfunnets Lov, som skjer gjennom språket og virker som en påvirkning utenfra på subjektet til å innta en nærmest symbolsk karakter, som er kjønnen (Beardsworth 2004: 231). Denne stigmatiseringen, mener jeg allikevel ikke vil si at Butler forfecker at vi derfor i større grad kan velge hvem eller hva vi vil være, slik noen har tolket det. Men hennes poeng dreier seg om at vi ikke er i stand til å tenke oss det materielle mennesket, unndratt fra det sosialt skapte mennesket.

Som en konsekvens av denne tankegangen kan man logisk skjønne at den fysiske kroppen praktiserer en sosialt konstruert rolle, men denne rollen er i så stor grad med på å bestemme og kategorisere individet, at vi ikke er i stand til å se forbi det. Kjønnstereotypene blir med dette en så viktig del av vår subjekt-forståelse at vi ikke kan regne den som kunstig eller

unnværlig. “The body cannot be understood as a neutral screen, a biological *tabula rasa* onto which masculine or feminine could be indifferently projected” (Grosz 1994: 18).

Den tradisjonen for å forstå problemet sex/gender som Butler her skriver seg inn i, mener hun bærer i en sirkulær logikk, det vil si at kjønnet til en viss grad blir bestemt av det materielle, men det materielle med sine kjønnsroller er allikevel et produkt av diskursive praksiser. Med dette blir altså språket i seg selv en drivkraft til å kategorisere det kjønnede mennesket, som igjen blir utfordret av, og gjennom språket til å stadfeste sin personlighet.

Kvinner blir dermed dobbelt negert i og gjennom språket, ifølge Butler og hun har derfor som prosjekt å oppheve det dikotomiske aspektet i språket. Denne opphevelsen omhandler også Grosz i *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, og hun forklarer der hvorfor misogyni karakteriserer vestlig fornuft, på bakgrunn av at:

[d]ichotomous thinking necessarily hierarchizes and ranks the two polarized terms so that one becomes the privileged term and the other its suppressed, subordinated, negative counterpart.

(1994: 3)

Her dreier det seg om ubevisste krefter i språket vårt, og språket i seg selv er vanligvis ansett som utopisk å forandre på. Men Butler mener allikevel at det er mulig å utvide eksisterende begreper om hva slags subjekter som er de betydningsfulle i samfunnet vårt, og dermed innlemme flere grupper i denne kategorien (Butler 1993: 3).

Butler undersøker videre kritisk flere aspekter ved de sosialt kjønnede virksomheter. Hun finner at mye av vår samfunnsstruktur med hierarkiet av menn og kvinner faktisk er bygget opp for å ivareta interessene til det patriarkalske systemet (Butler 1993: 19). Dette sammenfaller med de prosessene og (ubevisste) drivkreftene til majoriteten av mannlige litteraturkritikere da kvinner entret den litterære arene på midten av 1800-tallet, ifølge Showalters forskning (1977: 39). Som en konsekvens av Butlers teorier var denne undertrykkningen av kvinnelige forfattere da verken uventet eller tilfeldig. Men ifølge Butler,

var denne diskrimineringen nærmest en påkrevd praksis, på bakgrunn av menneskets ideologi. Det er mannen som er satt til å bevare dette systemet, fordi det er *han* som mister sine fordeler ved en samfunnsendring. Innen den feministiske forskningen er dette et godt kjent poeng og beskrevet i mange sammenhenger, blant annet av kunsthistorie professoren Linda Nochlin:

Som John Stuart Mill påpekte for over hundre år siden: "Alt som er vanlig, virker naturlig. Ettersom menns undertrykkelse av kvinner er en universell vane, vil ethvert avvik fra dette ganske naturlig virke unaturlig." Menn kan nok si at de ønsker likestilling, men de vil nødig gi avkall på denne tingenes "naturlige" orden som gir dem så store fordeler.

(Nochlin 2002: 20)

Med dette ser vi at Butler inntar en posisjon hvor det biologiske kjønn i en ekstremt høy grad er determinert av det sosiale kjønn, men hvor det biologiske allikevel er utgangspunktet for subjektets videre kjønnete handlinger.

Butler stiller seg med denne konklusjonen i "sex/gender" debatten, slik jeg oppfatter det, langt inn på "gender"-siden, det vil si at hun mener det sosiale kjønn påvirker subjektet i større grad enn ren biologi.

Men som jeg nevnte i første kapittel er det store forskjeller innen den feministiske litteraturvitenskapen, og jeg vil nå skissere Irigarays teorier som en motsetning til Butlers kjønnsidé.

### **Kap. 2.9. Luce Irigaray:**

En av de store franske feministene Luce Irigaray, som i likhet med Kristeva deltok på Lacans psykoanalytiske seminarer på 1960-tallet, har en strengere *lingvistisk* tilnærming til det språklige uttrykket hos kvinner:<sup>18</sup>

Irigaray's main project is to investigate the relation between writing and subjectivity, specifically feminine sexuality. Irigaray argues that the language we use routinely is shaped by masculinity; for example, the way we concentrate on finding the

---

<sup>18</sup> Hennes uortodokse måte å lenke språk og kjønn sammen på, førte som kjent til at hun ble ekskludert fra Lacans sirkel.



'right' or precise meaning. [...] Irigaray's work revolves around a key question: how can women speak, or even think, in a language which is inherently anti-woman? Irigaray's main aim, therefore, is to change our language structure, vocabulary and forms of representation.

(Humm 1994: 104)

Irigaray bidrar til den kjønne språk-debatten ved at hun omfavner språket hos kvinnelige forfattere ut i fra dets spesifikke *kjønns morfologi* (Irigaray 1985: 24). Med dette, mener jeg at Irigaray behandler språk og kjønn, nærmest som forutbestemt av det biologiske. Irigarays overordnede mål blir derfor å undersøke *kvinnelighetens status* i forhold til den mannlige normen, hun refererer til som "fallosentrismen" (Iversen 2002: 15).

Irigaray karakteriserer kvinners språk som flytende, uhandgripelig og flertydig på grunn av kjønnsorganets utseende. Kvinner har ikke bare ett sett med lepper, men to skriver hun, der de sammen danner et kryss.<sup>19</sup> Krysset danner et punkt der mange tanker og betydninger har sitt utspring, og hvor talen kan bevege seg i mange retninger nærmest samtidig (Irigaray 1991: 175). Men i vår kultur er språket som entydig, begrenset og samlet blitt malen på god kommunikasjon. Dette sammenligner Irigaray med en ereksjon, det samles én betydning som reiser seg mot den høyere sannhetssfæren (Irigaray 1985: 213).

Men, som Irigaray påpeker i forhold til dette kravet: "erection is no business of ours: we are at home in the flatlands" (1985: 213). Med det mener hun at det språket vi blir opplært i, ofte på en voldelig måte, utraderer den kvinnelige flertydigheten i talen, så vel som begjæret som ligger til grunn for den. Det språket vi kjenner, er ifølge Irigaray så begrenset at kvinner i skriften blir sett på som vimsete. "Hun" setter av gårde i alle retninger på en gang, taler om alt og ingenting samtidig, mens "Han" blir etterlatt ute av stand til å skjelne sammenhengen (Irigaray 1985: 109). Tolkere er ikke i stand til å trekke én betydning ut av det han leser, fordi den kvinnelige måten å formulere seg på blir oppfattet som *feil* blant dem som leter etter mening med en standard kode til rådighet (Irigaray 1985: 29). Irigaray skriver videre at

---

<sup>19</sup> Eng. = Crossroad.

kvinner ikke har blitt opplært til eller tillatt å uttrykke sin flertydighet, fordi dette altså blir oppfattet som en feil. Derimot må man fremstille én sannhet, samtidig som Irigaray skriver at hun føler, innpakker eller tilbakeholder en annen.

Det er her det voldelige aspektet ved språket knyttet til kvinner vises. Deres rike indre liv finner ingen aksepterte veier til å uttrykkes. Kvinnelige forfatteres litteratur bærer da selvsagt spor av denne flertydigheten som Irigaray mener er naturlig for hunkjønnnet, men uforståelig og ukorrekt i mannens øyne.

Med dette viser Irigaray at det er en forskjell mellom hvordan menn og kvinner tenker, og dermed hvordan dette kommer naturlig til uttrykk i måten man skriver på. Så spør hun om man oppnår en likhet mellom kjønnene ved at også kvinner benytter det maskuline språket, eller om det kun fører til at de utraderer seg selv: ”Kan vi fri oss fra denne språkbruken, eller blir den kvinnelige passive stillheten (den paradoksale) utveien?”

Irigaray stiller ifølge Humm et dobbelt spørsmål gjennomforskningen sin, nærmere bestemt: hva er kjønnsforskjellene og samtidig hvordan intervensjoner denne forskjellen i en handling som lesning? (Humm 1994: 107) Å svare på dette, samtidig som man definerer ’forskjell’ er det viktigste prosjektet fremover for litteraturvitenskapen, mener Irigaray. Samtidig er det nødvendig for kvinnelige forfattere å stadig utfordre autoriteten til (den patriarkalske) språkkoden, slik også *kvinneskrift*-tilhengerne ønsker.

### **Kap. 2.10. Hèléne Cixous:**

Idéen om å forandre språket, ved å utradere hierarkiet mellom de binære opposisjonene har samlet sett fått betegnelsen *écriture féminine*. Rett oversatt betyr dette *kvinneskrift* og er et begrep utviklet av en annen av de franske feministene, nemlig Hèléne Cixous. På grunn av at det er denne teoretikeren som er nærmest knyttet til dette begrepet vil jeg her gå inn på Cixous

tekst *Å komme til skriften*, og bruke den som utgangspunkt for en grundigere redegjørelse for *kvinneskriften*.

'Kvinneskrift' er altså en feministisk retning som angriper det rådende patriarkatet ved å undergrave det patriarkalske språket, som blir oppfattet som *fallogosentrisk* (Humm 1994: 97). Dette begrepet viser til at teoretikere her tenker seg språket bygget opp rundt en mannlig fornufts-dominans, i tegn og betydning (Lothe m.fl. 1999: 72). Slik Cixous ser det er det kun mulig å fri seg fra denne dominansen ved å skape et nytt språk der kvinnens kropp kan komme til uttrykk. Her mener jeg hun vektlegger de spesifikt kvinnelige egenskapene sammen med kvinnens faktiske erfaringer fra det levde livet som en kjerne for språket (Cixous 1996:40). Motsetningen blir forstått som at kjernen i språket er en *egentlig*, eller en opprinnelig mening satt i system.

I sin studie av språkets mannlige dominans konsentrerer Cixous seg om å dekonstruere våre vestlige *myter*. Dette gjør hun på bakgrunn av at disse fortellingene, som pretenderer å inneha en sannhet om forbindelsen mellom blant annet mennesker og samfunn, fremdeles inngår i mye av vår litteratur (Lothe m.fl. 1999: 168). Her vier Cixous mye av sin forskning, spesielt i verket *Medusas Latter* til å undersøke forbindelsen mellom kunnskap og makt, som er en stor del av de momentene som i generasjoner har bidratt til å kunne holde kvinner nede. Og ved dette ser vi at den vestlige *ideologien* på nytt spiller inn i moderne forskning.

I essayet *Å komme til skriften* beskriver Cixous sin egen indre kamp mellom lysten og begjæret til å skrive på den ene siden og den overhengende frykten på den andre (Cixous 1996: 36). Hun sammenligner seg med en mus og forklarer at en mus ikke er noen "profet" (1996: 28). Man må altså ha en begrunnelse for å kunne skrive, noe allment å meddele, ellers er denne lysten redusert til noe skamfullt:

Alt i meg gikk i forbund for å hindre meg i å skrive: historien, egen historie, opprinnelse, kjønn. Alt det som utgjorde mitt sosiale og kulturelle jeg. Først og fremst var det noe nødvendig

som jeg manglet, materien som skriften skjærer seg til i, som  
den river seg løs fra: språket

(Cixous 1996: 29)<sup>20</sup>

”Skrive var forbeholdt de utvalgte. Det skulle foregå på et sted der de små, de ydmyke og kvinnene ikke hadde adgang. Inne i det allerhelligste. Skriften talte til sine profeter fra en brennende busk. Men det må ha blitt bestemt at busker ikke skulle tale til kvinner” (Cixous 1996: 30).

Med disse utdragene beskriver Cixous at det hun følte var den største hindringen mot å skrive, var hennes *kjønn*. Skriften er ment å vise til én klar og tydelig ”sannhet” ifølge Cixous, mens hun selv følte seg flerfoldig, uklar og uren (1996: 39).

Kvinner og skrift blir dermed inkommensurable, dette viser til en lang tradisjon innen litteraturen, men Cixous forsøker å forklare at dette egentlig er en type feilslutning. For å gjøre dette kobler hun fødsel og skriving sammen, som to områder der kvinner henter inspirasjon og ressurser fra en kvinnelighetens styrke:

Det var ikke ”moren” jeg så. Barnet er hennes sak. Ikke min.  
Det var kvinnen som nådde kroppens høydepunkt, vellystens,  
kraften som endelig var befridd, åpenlys. Hennes hemmelighet.  
Om du så deg selv, hvordan kunne du unngå å elske deg selv?  
Hun føder. Med en løvinnes kraft. Med en plantes. Med en  
kosmogonis. Med en kvinnes. Hun tar fra sin kilde. Hun melker.  
Mens hun ler. Og i barnets spor, en virvelvind av Pust! En trang  
til tekst! Forvirring! Hva er det som går av henne? Et barn!  
Papir! Beruselser! Jeg flommer over! Brystene mine flommer  
over! Melk. Blekk. Og tid for amming. Og jeg? Jeg er også  
sulten. Smaken på blekkets melk!

(Cixous 1994: 40)

Ved å knytte kvinner til aktiv produsent av både barn og tekster, snur Cixous opp ned på hvordan vi tradisjonelt har oppfattet kvinnens rolle på disse arenaene som passiv.<sup>21</sup> At mannen har blitt sett som mest aktiv ved barneproduksjonen, virker for meg omgående ganske bakvendt.

---

<sup>20</sup> Cixous viser her til at hun som jødekvinn og innvandret fra Algerie er undertrykket på flere områder.

<sup>21</sup> I tradisjonen etter Aristoteles, som mente kvinnen manglet enkelte menneskelige egenskaper, at hun så å si var en ”uferdig” mann, og bl.a. derfor kun var passiv og mottakende i forplantningen.

Men Pierre Bourdieus studie av menns sosiale dominans i *Den maskuline dominans* antyder en forklaring på hvordan en slik tankegang kan ha kommet til. Om enn ut ifra noe som kan virke som en sirkulær logikk. Bourdieu viser at klassifiseringen av egenskaper som maskuline eller feminine bunnar i en biologisk skjevdeling av styrke, spesielt innen seksualiteten (2000:15). Inndelingen av alle ting og egenskaper skjer etter et kjønnmønster hvor tingenes likhet med kjønnenes fysiske kropp, er avgjørende med hensyn til hvilken kjønnkategori de faller inn under. Men at denne inndelingen produserer etter mønster, eller en ideologi, som kjønnene på hver sin måte bruker til å bekrefte sin egen verdi (Bourdieu 2000:16). Verdivurderingene inngår dermed i et komplett tankeskjema som virker naturlig og logisk, samtidig som ideologien til grunn for dette ustanselig bekrefte gjennom verden og i menneskenes stilling.

Ved seksualakten tilegner og behersker mannen kvinnen gjennom en fysisk dominans, hevder Bourdieu (2000: 29). Her er det klare likhetstrekk til hvordan Cixous tenker seg at mannen overvinner *teksten* (Cixous 1990: 354-355). Dette henger naturligvis sammen, slik jeg oppfatter det, med at disse skapende aktivitetene har rot i den samme (vilkårlige) ideologi. Alle egenskaper blir innpasset i hierarkiet av homologe motsetninger, men etter systemet basert på en tenkt likhet med kroppens topologi. Dette er igjen med på å naturalisere den sosiale betydning disse kategoriene får, mannen blir derfor assosiert med ereksjon / oppadgående bevegelse / høy og så videre (Bourdieu 2000: 15). I dette systemet som da har konstruert en sosial virkelighet overfører og befester så igjen disse forskjellene mellom de biologiske kjønnene, som da virker innlysende og nærmest uunngåelige. Denne ideologien er vilkårlig og bunnar i et behov for kategoriseringer, og resulterer den påfølgende hierarkiseringen. Det androsentriske samfunnets logikk starter derfor med at mannen ligger øverst under et samleie! Den maskuline ordens struktur ”legitimerer en dominansrelasjon ved

å innskrive den i en biologisk natur som selv er en naturalisert sosial konstruksjon” (Bourdieu 2000: 31).<sup>22</sup>

Dette fokuset på kjønnsdiskriminerende ideologier mener jeg er en åpenbar årsak til at kvinner, og dermed også kvinnelige forfattere har inntatt rollen som *avvikere* i fht. den allmenne mannen.

### **Avslutning:**

Vi ser her at teoretikere som alle faller inn under betegnelsen *feminister*, i høy grad tenker forskjellig, både når det gjelder tilnærmingen til problemområdet rundt subjekt og skrift, og når det gjelder løsningen på spørsmålet om *hvorfor* kjønnene uttrykker seg forskjellig. Men det de har til felles er allikevel påstanden om at kvinner, generelt sett, *uttrykker seg annerledes enn menn*, og at dette henger sammen med deres fysiske kropp. Variasjonene på årsakene til dette spenner fra rent biologiske forklaringer til sosiale konstruerte roller, men ”normalen” synes ut i fra denne raske gjennomgangen å være en tilnærming som konkluderer med en sammenheng mellom disse to motsatte faktorene.

Uansett hvordan det forholder seg kan man spore en ideologi i kulturen vår som setter begrensninger på kvinners utfoldelse, og jeg har også forsøkt å vise at mye av denne ideologien er å spore i språket vårt, og derfor i litteraturen.

Én løsning på hvorfor kvinnelige forfattere er marginalisert i den litterære kanon, synes å være dannelsen av en parallell kanon av kvinnelige forfattere, slik Showalter argumenterer for. Men samtidig skjønner man da at den da samlet sett antakeligvis bare hadde fått stempelet ”annenrangs”. Nettopp på grunn av språket og litteraturens gjennomsyrende oppfatninger.

Som vi ser er det stor uenighet om kvinner *er* forskjellige fra menn, eller om de *blir* forskjellige. Slik jeg ser det, er ikke svaret på denne uenigheten det vesentlige. Det som har

---

<sup>22</sup> På bakgrunn av dette blir derfor homoseksualitet like truende for samfunnet som likestillingprosjektet.

betydning er alene det faktum *at kvinners skriftlige egenart skiller seg fra den mannlige normen*. Flere av de litteraturviterne jeg har omtalt skriver tekster som nærmest likner en pågående dialog, dette fører til at tekstene ofte blir vanskelige å lese, og lite konkluderende. Men de viser samtidig at denne skrivemåten åpner for et mangfold av betydninger. Blant annet Cixous hevder at hun ikke skriver for å mestre eller overvinne et tema, fordi dette betyr å stenge inne, men ut fra ønsket om en ren kjærlighets-formidling.

Samtidig kan vi se at mye av forskningen her er *spørrende*, kanskje nettopp fordi det er så vanskelig å si noe om selve fundamentet for vår kunnskap.

Neste kapittel vil jeg benytte til å se på hvordan kvinnelige forfatteres språkbruk, samt samfunnets underliggende forestillinger, fører til en direkte innflytelse på resepsjonen av deres tekster.

## **KAPITTEL 3.**



## **Innledning:**

Nå har jeg hittil i oppgaven min sett på kvinnelige forfatteres posisjon i den litterære kanon, samt undersøkt forskjellige aspekter ved språk direkte knyttet til forfatterens kjønn. Men for å få et mer fullstendig bilde på hvorfor kvinnelige forfattere er så underrepresentert i den litterære kanon, er det også viktig å se på den litterære institusjonens struktur.

For å illustrere noen kjønnsspesifikke hindringer kvinnelige forfattere møter i samfunnet og i det litterære universet, vil jeg først forklare litteraturkritikkens funksjon. Deretter vil jeg se på hva en kritiker (blir opplært til å mene) at litteratur skrevet av kvinner kan omhandle, og da spesielt hvilke motiv som kan beskrives, og samtidig være ”god” litteratur. Her vil jeg vise at det eksisterer en forskjell i hva kritikere mener menn kontra kvinner, kan beskrive. (Noe som igjen henger sammen med myten om ’Kvinnen’ slik jeg så vidt nevnte i det 2. kapittelet.)

Dette kapittelet vil derfor underforstått gi noen årsaker til at det er så viktig å kjønnsbestemme forfatteren av en gitt tekst, og hva dette i praksis har å si for anmeldelsen.

Jeg vil også omhandle den vanligste metoden for å frigjøre seg fra denne kjønnshemningen, nemlig de fiktive forfatternavnene, og hva slags effekt bruken av dem har gitt. At det kan ligge rene (kjønnsspesifikke) fordommer til grunn for en kritikk, vil jeg vise ved å benytte resepsjonen av George Eliots romaner, ved å vise til behandlingen av hennes romaner – før og etter at forfatterens kjønn ble kjent.

Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg raskt gjennomgå noe av Shoshana Felmans forskning på fortolkningstradisjonen, for å illustrere hvordan de kjønnede fordommene kan åpenbare seg.

Den feministiske litteraturkritikken som vokste frem på 70-tallet forandret litteraturhistorien for all fremtid, ved dens fokusering på blinde flekker, her hvordan *kjønn* opptrer som en faktor. Allikevel blir alle aspekter ved litteratur behandlet innen denne

retningen, fra forfatter- og intensjonsaspektene, over det litterære språket i seg selv, til resepsjonen av et ferdig verk.<sup>23</sup>

Etter hvert som den feministiske kritikken har jobbet seg mot å frigjøringen fra det mannsdominerte språket er flere tydelige forandringer trådt i kraft, for eksempel har *-inne* suffikset i forfatterinne falt bort. Dette har allikevel ikke ført til en kjønnsnøytral behandling av forfattere, men tvert imot mener jeg å se at vi nå har *kvinnelige* forfattere og vi har forfattere. Igjen viser det seg at det ”mannlige” står i fokus, altså som den betegnelsen man ikke trenger å presisere. Mennesket og forfatteren er en mann, mens kvinnelige forfattere kanskje mer enn noen gang er lenket til det nedvurderte begrepet *kvinnelitteratur*.

### **Kap. 3.1. Litteraturkritikken:**

”Litteraturkritiker kan den være som har sans for litterær kvalitet,” skriver Bjerck Hagen, ”man må bare være i stand til å skjelne mellom det beste, det middelmådige og den dårlige litteraturen” (2004: 15). Men en verdidom som dette vil alltid inneholde et element av utsigerens *smak*. Et stort ansvar hviler dermed på litteraturkritikeren som må overskride sin subjektive smak, med sine personlige preferanser, og utøve en *litterær* dømmekraft.

Men hva som blir oppfattet som god eller dårlig litteratur forandrer seg i takt med tiden og strømninger i samfunnet generelt. Det jeg allikevel har vist i første kapittel om den litterære kanon, er at det gjennomgående trekket er at god litteratur er resistent overfor en naturlig elimineringsprosess som *tid*. Det som henrykker og overrasker mennesket vil fortsatt gjøre det århundrer senere. Men denne ”overlevde” litteraturen, med et allerede etablert kvalitetsstempel som grunnlaget for all litterær (ut)dannelse, fører til at det igjen er med på å motivere hva som blir regnet som bra litteratur i neste generasjon. Utviklingen er derfor mer enn noe annet preget av en kontinuitet. Smak erverves med dette under en *opplæring*.

---

<sup>23</sup> Teoretikerne jeg benytter i min oppgave er hovedsakelig de som blir betegnet som ”den tredje bølgen” innen den feministiske tradisjonen. Dette er fordi det er denne gruppen som har ’språket’ som et nedslagsfelt til sin forskning, og dermed de som blir mest relevante i forhold til mitt prosjekt.

Litteraturkritikken er derfor med på å danne grunnlaget for den litterære kanon på den måten at bøker som får gode kritikker og dermed selger bedre enn de med dårlige kritikker, eller enn de som blir utelatt av anmelderne, får en legitimitet som gjør at de består. Dette vil selvsagt ikke på lang sikt ha så mye å si, fordi tiden i seg selv vil avsløre dette. Og bøker uten den grunnleggende *kvalitet* vil forsvinne. Men det jeg mener er faren her, er at tekster som i det lange løp ville bestått, kan miste denne muligheten allerede ved utgivelsen fordi ”ingen” blir oppmerksomme på verket. Eller forklart slik Showalter sier det:

What is commonly called literary history is actually a record of choices. Which writers have survived their time and which have not depends upon who noticed them and chose to record the notice.

(1977: 36)

Litteraturkritikk rommer i utgangspunktet alle vurderingsaspekter knyttet til litteratur, og har derfor selvfølgelig eksistert like lenge som litteraturen selv (Lothe m.fl.1999: 133). Men det vi i dagligtalen normalt omtaler som ’litteraturkritikk’, er den *anvendte* kritikken, der man fokuserer på en tekst og gjerne dens forfatter. De vanligste litteraturkritiske arenaene blir derfor samtalen hvor man fremsetter en personlig mening om en roman, studerer nøyere en akademisk avhandling om et litterært verk, eller leser en bokanmeldelse i dagspressen.

Dessverre er det slik at det er denne siste kategorien av kritikk som er det mediet som når ut til flest lesere. ’Dessverre’ fordi det her dreier seg i større grad om en *tekstvurdering* enn en egentlig analyse. Og ved at det ikke behøves noen eksplisitte henvisninger til et teoretisk normsett, fører dette til den uheldige ”bivirkningen” at man finner en høyere grad av subjektivitet hos den enkelte kritiker.

Litteraturkritikken gir ikke bare sin forståelse av et verk til utenforstående, men er også som helhet med på å bidra til normen for estetiske vurderinger i gitte perioder (Lothe m.fl.1999: 134). Samtidig som ”reviews are a good guide to the feelings of the age as well as their own editors’ views, they reflect the views of the audience for whom they were written”

(Winnifrith 1973: 134). Med dette trer viktigheten av kritikerens rolle inn både som kulturdannende og konserverende, men det er også viktig at kritikken speiler hele det samfunnet den har oppstått i.

### **Kap. 3.2. Litteraturkritikken i dag:**

I dagens Norge er det f.eks. en relativt liten gruppe av kulturjournalister som anmelder alle typer litteratur. Dette gir denne gruppen, og enkeltpersoner i den, en stor grad av kulturell autoritet og verdibedømmende makt. Men det kan også være andre årsaker til at en liten relativt homogen gruppe har alle denne makten. Da tenker jeg f.eks. på tidligere tiders diskriminering innen akademia og andre steder på grunn av kjønn, økonomi, sosial status og liknende.

Uansett viser det at de som skal analysere og vurdere kulturbidrag ikke gjenspeiler en brøkdel av dem som materialet var ment for. For å overkomme denne tendensen er det viktig å publisere mange forskjellige kritikeres synspunkter på én og samme tekst. Bare slik ser jeg for meg at man kan oppheve en *tilsynelatende* enighet (mellom ulike grupper i samfunnet) om hva som er god litteratur, og dermed sikre det litterære mangfoldets utbredelse.

Litteraturkritikken i seg selv har et positivt grunnlag, f.eks. slik Wolfgang Iser's resepsjons-teori beskriver den, som en naturlig følge av ønsket om å bearbeide en tekst man har lest.:

[W]hen we have been particularly impressed by a book, we feel the need to talk about it; we do not want to get away from it by talking about it – we simply want to understand more clearly what it is that we have been entangled in. We have undergone an experience, and now we want to know consciously *what* we have experienced. Perhaps this is the prime usefulness of literary criticism – it helps to make conscious those aspects of the text which would otherwise remain concealed in the subconscious; it satisfies (or helps to satisfy) our desire to talk about what we have read.

(Iser 1988: 224)

Nettopp på denne bakgrunnen, mener jeg, det er viktig at den anvendte kritikken ikke skal fungere som en diskriminerende praksis.

Selv om jeg så langt har hovedfokus på de uheldige trekkene ved den anvendte litteraturkritikken, viser det seg at denne praksisen i stor grad er nødvendig på grunn av litteraturens behov for å legitimere seg som en vitenskap (Lothe m.fl. 1999: 143). Og da ut fra idealet om at dette er et område hvor det kan gis en forutsetningsløs forståelse av de indre egenskaper. Med dette menes det at litteratur må oppfylle visse standardkrav som gir grunnlag for en vitenskapelig generell erkjennelse (Gadamer 2001:170). Men samtidig er kontradiksjonen mot dette helt opplagt, fordi litterær kvalitet aldri kan bli endelig bevist (Bjerck Hagen 2004: 31). Dermed er hovedgrunnlaget for skepsisen mot litteraturkritikken begrunnet.

### **Kap. 3.3. Bloom & Bourdieu om litteraturkritikk:**

For å nyansere den tanken jeg har forsøkt å skissere, nemlig at kritikeren personlig bør reflektere flere strømninger i samfunnet, og at *kritikken* spiller en rolle i seg selv, vil jeg minne om at Bloom er sterkt kritisk til dette synet. Han skriver blant annet at noen går så langt som å antyde at verk som inngår i kanon er en følge av en ”vellykket markedsføring og reklamekampanjer” (Bloom 2007: 27). Han mener videre at dette er nok et utspill fra ”De hevngjerriges skole”, noe som i min tekst dermed i stor grad nærmest blir synonymt med den feministiske litteraturvitenskapen. Allikevel er det jo slik at en kritiker (som alle andre) alltid leser et nytt verk mot den horisonten han eller hun har fra tidligere lesninger, og et av symptomene på kvalitet som det søkes etter, er det *overraskende* nye momentet som vi får en følelse av fremmedgjøring fra. Men allikevel er det en utbredt enighet om at det dreier seg om visse forventede ”overraskelser” f.eks. slik Bourdieu formulerer det i *Distinksjonen*:

Smak er en form for praktisk mestring av samfunnsmessige fordelinger som gjør en i stand til å føle eller forutane hva som vil komme eller ikke komme, og det går alltid sammen med en følelse av hva som vil passe eller ikke passe for et individ som har den eller den posisjonen i det sosiale rommet.

(Bourdieu 2002: 208)

Med dette som utgangspunkt vokste idéen frem om at det finnes visse motiv kvinner ikke skal skrive om. Det var bl.a. sterke tabuer knyttet til kvinners fysiske erfaringer slik som fødsler, og den følgende morsfølelsen. Showalter skriver: "Victorian women were taught to keep these experiences to themselves, to record them in private diaries [...], or to share them in intimate friendships with one or two other women (1977: 81). Senere i oppgaven skal jeg også vise at det eksisterte et sett med egenskaper som kvinner ble ansett å inneha, og derfor ble kreditert for å kunne skrive om. Denne stereotype kategoriseringen har ført til en rekke vanskeligheter og fordommer, mot og for, de kvinnelige forfatterne, men praktisk sett mener jeg at dette ikke er noen uoverstigelig hindring for kvinnelige forfattere i dag. Motivene, tema, stil eller komposisjon kan by leseren på en utfordring, men til grunn for dette skal tekstens *tone* og språkbruk generelt føles "hjemme". Slik at det ikke skal finnes en fremmedgjørende følelse i verkets *språkbruk*. Jeg mener å se tendenser til at kritikere mener språket i seg selv skal fungere som et familiært område, benyttet til å bedømme verkets litterære verdi.

I forrige kapittel viste jeg at mange kvinnelige forfattere skriver og benytter språket på en annen måte enn de mannlige. Og at de ofte er blitt diskriminert av den (mannlige) litterære eliten, nettopp på bakgrunn av det Butler karakteriserer som manglende *enhet*. Men med dagens inntog av kvinner på forskjellige arenaer, viser det seg fortsatt at kvinnelige forfattere er en underrepresentert gruppe når det kommer til representasjon i den litterære kanon. Denne vedvarende marginaliseringen av kvinnelige forfattere, viser til at heller ikke kvinnelige litteraturkritikere gjør mer for å fremme kvinnelige forfattere enn deres mannlige kollegaer. Dette mener jeg må henge sammen med at, også kvinners tradisjonelle opplæring i den

litterære kanon, lærer dem at tekster med *kvinneskrift* avviker fra den (etablerte og ervervede) gode smaken, og dermed er dårligere litteratur. Et mer bevisst fokus på kvinnelige forfattere innen akademia og kritikerinstitusjonen kan være én løsning på dette problemet, som faktisk kan vise seg å være uoverstigelig i praksis. Smaken *ervertes*, og kvinnelige forfattere skriver annerledes enn menn, men ikke nødvendigvis dårligere.

### **Kap. 3.4. Pseudonymer:**

Tradisjonen for en forfatter med å skjule seg bak en anonymisering er like lang som boktrykkerkunstens egen historie. Årsakene er varierende, men generelt sett omhandler de ytre samfunnsforhold, der en forfatter står i en reell fare for å bli straffet på grunn av det han eller hun skriver, til de helt personlige årsakene som at en forfatter ikke ønsker å vedstå seg sitt arbeid. Dette fordi det vil kunne skade en sosial posisjon, enten for seg selv, sin familie eller venner. Eller så kan det rett og slett være et forføngelig ønske om å benytte et kunstnernavn. Fiktive (forfatter)navn eller pseudonymer er samlebetegnelsen på en hel rekke med forskjellige undergrupper innen denne maskeringen (Courtney 1908: 32-33).

Den vanligste pseudonymisering er kvinnelige forfattere som benytter et mannlige pseudonym, da heter dette pseudandry. Årsakene til at mange kvinner har benyttet denne type maskuline benevning er, et ønske om å fri seg fra det, jeg viste var kjønnede fordommer.

Forfatteren Nini Roll Anker debuterte med dagboksromanen *Benedicte Stendahl* i 1912 skrevet i jeg-form, den ble kritisert bl.a. av Anders Krogvig fordi ”kvinnen neppe er så løgnaktig som når hun sitter fremfor sin dagbok” (Iversen 2002: 13). Roll Anker var skuffet over kritikken, og da hun ga ut neste roman *Liv, livet og jeg* i 1927, er fortelleren en ung mann. Boken ble en stor suksess, men den ble publisert under pseudonymet ”Kåre P”. ”De (mannlige) kritikerne konkurrerte om å identifisere forfatteren, som de trodde var en mann, og som de åpenbart fant både sannferdig og moderne” (Iversen 2002: 13).

Den andre hovedgruppen av pseudonymer kalles *pseudojyn*, og betegner mannlige forfattere med et fiktivt kvinne-navn. Men også andre typer mindre kjente pseudonymer blir benyttet, slik som anagram og ironym.<sup>24</sup>

Også andre grader av maskering og undergrupper eksisterer, men hvis man kun taler om pseudonymer innen den litterære tradisjonen, er det vanlig å benytte begrepet 'nom de plume', som er den franske betegnelsen på forfatternavn for alle disse kategoriene. (Jeg kommer allikevel til å benytte samlebegrepet 'pseudonymer' videre i oppgaven min.)

Ønsket om å forbli ukjent gjelder også i noen tilfeller for etablerte forfattere, da vanligvis når de utgir verk i en annen sjanger enn de ellers gjør, og ikke ønsker å miste en etablert troverdighet. Her finnes det flere eksempler på mannlige forfattere som utgir såkalt kvinnelitteratur, under et kvinnelig pseudonym. F.eks. ga forfatteren Jo Tenfjord ut ungdomsromaner på 40-tallet under pseudonymet "Guri Gla", mens den engelske forfatteren H.R.F. Keating utga en serie krimromaner med en kvinnelig hovedperson, under pseudonymet "Evelyn Hervey" på 80-tallet. Også samtidspoeten Ken Rune Hansen benytter flere forskjellige kvinnelige pseudonymer, deriblant "Solfrid Sanke" ved publiseringen av sine dikt. Dette gjør han "for å oppå troverdighet og ærlighet rundt temaet" han beskriver i tekstene sine. ([www.dagbladet.no/kultur/2006/09/22/477560.html](http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/22/477560.html))

### **Kap. 3.5. En kvinnelig agenda:**

Men kvinner har hele tiden hatt en ytterligere grunn for å skjule seg, fordi de på bakgrunn av sitt kjønn *ikke* skulle skrive. Det vil si at idealet tidligere var at en mor og kone som var fornøyd med livet sitt og gikk inn for sine oppgaver, ikke hadde noe overskudd igjen å øse ut på litteratur. En kvinne som skrev bøker ble derfor oppfattet som selvsentrert og lite kvinnelig. I verket *A Literature of Their Own* skriver Showalter om de tidligste kvinnelige

---

<sup>24</sup> Et eksempel på ironym fra den engelske litteraturen var Orpheus C. Kerr, egentlig R.H. Newell. Hans pseudonym fonetisk blir office seeker.



forfatterne at "one of the many indications that this generation saw the will to write as a vocation direct in conflict with their status as women is the appearance of the male pseudonym"<sup>25</sup> (1977: 19).

I tillegg var det emner som kvinner ikke måtte beskjeftige seg med, som jeg nevnte tidligere, for eksempel erotikk. Dette henger antageligvis til en viss grad sammen med troen på at det var en kortere distanse mellom en kvinnelig forfatters liv og verk, enn det som var tilfellet for menn.

Med kvinnerollen som forbilde skulle forfatterne "write only what is pleasant, complimentary and agreeable" (Showalter 1977: 303). Denne tankegangen har holdt lenge ved at kvinnelige forfattere helt opp til vår tid har blitt stemplet som seksuelt frustrerte ut i fra tolkninger av deres romaner eller andre tekster. Særlig kjent er dette etter resepsjonen av Simone de Beauvoirs tekster:

As soon as the first excerpts appeared in *Les temps modernes* in 1948/9, Beauvoir became the target of an unprecedented range of vicious and sexist attacks: 'What a festival of obscenity!', she exclaims in *Force of Circumstance*. 'Unsatisfied, cold, nymphomaniac, lesbian, a hundred times aborted, I was everything, even an unmarried mother. People offered to cure me of my frigidity or to satisfy my ghoulish appetites' [...]. While Camus upbraided her for making the French male look ridiculous, the Catholic bourgeoisie claimed to be shocked by her language: Francois Mauriac could not restrain himself for commenting that, after this, Beauvoir's vagina no longer held any secrets for him.

(Moi 1994: 180)

Men kvinnene møtte ikke bare motstand fra samfunnet generelt og litteraturkritikerne spesielt, også fra de nærmeste var det sterke krefter som holdt en kvinne tilbake. Dette skjedde selvsagt fordi det man gjør, alltid påvirker dem man har nærmest seg. Men som Showalter skriver: "women devised a number of strategies to deal with male hostility, jealousy, and resistance in the family" (1977 : 57). En av disse taktikkene var å benytte

---

<sup>25</sup> Kvinnelige (roman)forfattere ble anerkjent som en utøvende yrkesgruppe fra 1840-tallet.

pengene de tjente på å bestikke og smigre en far eller mann ved å gi gaver. For eksempel brukte Jean Ingelow sin første lønning på å få farens portrett malt på elfenben (Showalter 1977: 57). Men hvis heller ikke disse fremgangsmåtene hjalp, publiserte hun tekstene sine i hemmelighet. Det mannlige pseudonymet skånte henne da både fra kritikerens fordommer, og familiens misnøye.

Særlig tydelig ble dette under den engelske Viktoriatiden, da det nærmest ble en lek blant forfattere og kritikere å gjette kjønnet på forfatteren kun ut ifra tekstenes innhold. Med dette som utgangspunkt ble det derfor satt opp en rekke kategorier av egenskaper for å kjennetegne kvinnelige og mannlige forfattere (Showalter 1977: 90). Kvinnelige forfattere ble anerkjent for å beherske følelser, eleganse, iakttagelse, moral og kjennskap til huslige sysler samt kvinnelige karaktertrekk. Samtidig ble det hevdet at de manglet originalitet, intellektuell trening, abstrakt intelligens, humor, selvkontroll og selvsagt kunnskap om mannlige karaktertrekk. Mannlige forfattere, eller kanskje mer riktig: menn generelt, ble sagt å inneha styrke, bredde, tydelighet, abstrakt intelligens, skarpsindighet, erfaring, humor, fordomsfrihet og kjennskap til både mannlige og kvinnelige karaktertrekk (Showalter 1977: 90).

Her er det tydelig at disse karakteristikkene har sitt utgangspunkt i den allmenne oppfatningen om hvordan det typisk kvinnelige er i forhold til det mannlige: "Approaching an anonymous or pseudonymous novel, reviewers would break it down into its elements, label these masculine or feminine, and add up the total" (Showalter 1977: 91). Ved denne "metoden" har man i utgangspunktet femti prosent sjanse til å gjette korrekt, og det sier seg selv at konklusjonene da ofte stemte. Men det finnes også overraskende mange feilslutninger, som til tider må ha vært svært pinlige for kritikeren:

R.D. Blackmore's first novel, *Clara Vaughan* (1864), had a female narrator; and the *Saturday Review*, convinced they had detected an authoress, used the opportunity for an attack on maidenly ignorance: "Another decided feature by which our lady novelists are wont to betray the secret of their authorship is the characteristic mode in which they unconsciously make sport

of the simplest principles of physics, and of the most elementary rules or usages of the law.” Blackmore had practiced law in London for five years. But even embarrassing errors such as this could not persuade reviewers that the sexual double standard needed revision.

(Showalter 1977: 91)

### **Kap. 3.6. “Snu-operasjoner”:**

Brontë søstrene har samlet sett blitt stående som blant de største kvinnelige forfatterne fra sin tid. Men det er den eldste søsteren Charlottes roman *Jane Eyre* som blir regnet som det beste verket av disse. Da denne romanen ble utgitt i 1847 var det litterære kvaliteter som gjorde at denne boken ble oppfattet som skrevet av en mann. Allikevel var det ikke fullstendig enighet om dette. For å helgardere seg mot eventuelle feil, kunngjorde man at ”if Currer Bell was a woman, they could not imagine what sort of woman she would be” (Showalter 1977: 92). I dette tilfellet viser det seg også at kritikken fikk en annen tone da forfatterens kjønn ble avslørt. Avsnitt i romanen, som først blendet kritikere med sin genialitet og ukonvensjonalitet, ble heretter brukt til å angripe Brontë personlig for å være ufeminin og umoralsk ( Showalter 1977: 92-93). På denne tiden var spesielt ”umoralsk” noe av det mest fornærmelige en ung kvinne kunne bli karakterisert. Selv om de tidligste anmeldelsene av Brontës roman *Jane Eyre* i høy grad var positive, fantes det samtidige kritikere som påpekte at ”to create emotion in the reader is too much the aim” (Winnifrith 1973: 114). Allikevel ser man at før forfatterens kjønn ble kjent, blir også det sentimentale trekket i teksten gjennomgående i anmeldelsene vurdert som et positivt innslag i romanen. Og det blir ved flere anledninger gitt uttrykk for at den moralske følelsen i verket er sunn for leseren, på tross av at det ble beskrevet en livskraftig energi som nesten grenset til det uanstendige (Winnifrith 1973: 115). Det er altså de samme kvalitetene, som først blir vurdert til å være berikende, som blir snudd og brukt imot forfatteren med begrunnelsen ”language one would rather not hear from the lips of a lady” når Brontës kjønn ble avslørt (Winnifrith 1973: 125). Denne helomvendingen med de

skuffelsene de påførte forfatteren, er antageligvis også grunnen til at det er Charlotte Brontë som har blitt stående som den skarpeste refseren av den samtidige litteraturkritikken.

Et av hennes mest kjente utsagn er en respons på anmelderen i avisen *The Economist*, der hun skrev: ”To you I am neither man nor woman. I came before you as an author only. It is the sole standard by which you have the right to judge me – the sole ground on which I accept your judgment” (Showalter 1977: 96).

På dette området kan vi også se at de kvinnelige litteraturkritikerne ikke står tilbake fra sine mannlige kolleger når det kommer til skarpe uttalelser. Det finnes eksempler på at kvinnelige kritikere fordømmer Brontës roman *Shirley* for å være ”such that her sex disowns her – nay will even blush for her” og at det finnes passasjer i boken ”that no *woman* would have written them if she could” (Winnifrieth 1973: 125).<sup>26</sup> Showalter viser til at Tom Winnifrieths studie av *Jane Eyres* resepsjon faktisk viser at de mest fiendtlige anmeldelsene var skrevet av kvinnelige kritikere (Showalter 1977: 92). Slik jeg tolker det kan denne responsen selvsagt være et utslag av den ervervede smaken, men det kan muligens også være et (ubevisst) utslag av at kvinnelige litteraturkritikere passet seg for å favorisere medsøstre, på grunn av deres ny-etablerte plass i den litterære institusjonen og et ønske om å bli tatt seriøst.

Når jeg benytter verk og resepsjonen av disse som er mer enn hundre og femti år gamle, er jeg selvsagt klar over at tidene har forandret seg. Men poenget mitt er å vise at litteraturkritikerens forventninger til verket, kan tufte på ytre omstendigheter. Her at kjønn *kan* ha en innvirkning på anmeldelsen. At disse kjønnete fordommene var en eksplisitt faktor i Brontës situasjon, mener jeg er hevet over enhver tvil.

Men dette er ingen foreldet virksomhet, også i dag kan man finne kritikere med en personlig uhildet agenda, enten meningene er ubevisste og bygger på samfunnets ideologi, eller de er uttalte med forskjellige begrunnelser. Her vil jeg kort redegjøre for noen av

---

<sup>26</sup> Min utheving.

synspunktene til den nylig avdøde litteraturkritikeren Øystein Rottem, for å belyse dette poenget ytterligere.

### **Kap.3.7. Øystein Rottem:**

Litteraturforskeren, forfatteren og kritikeren Øystein Rottem, er for mange den sterkeste toneangivende kritikeren fra nyere tid. Han ble i nekrologen i *Dagbladet* av sin kollega, kulturjournalisten Hege Duckert, beskrevet som den som i sterkest grad bidro til avisens sterke kulturprofil. Videre at ”det betydde noe hvilke bøker han stilte seg kritisk til, og hvilke han gikk god for”(www.dagbladet.no/kultur/2004/12/06/416734.html). Jeg vil ikke kalle Rottem en ”uheldig bivirkning” av et system som rådes av subjektivitet, men allikevel vil jeg vise at han heller ikke har gjort det verken lettere eller mer attraktivt å bli en kvinnelig forfatter i vår tid. Gjennomgående i hans anmeldelser aner man en tendens til å til stadighet finne trivialiseringer angående temaene hos kvinnelige forfattere, samtidig som en lett ironisk tone forviser disse forfatterne til den ”kvinnelige” sfæren. I motsetning til dette står da selvsagt den mannlige forfatterens universelle opplevelser og historier. Irene Iversen mener at dette grunner i en ”gjenkjennelses-kraft”:

Anmeldelser viser de mannlige kritikernes enorme gjenkjennelsesglede i forhold til den verden mannlige forfattere beskriver, mens det altså er motsatt når de forholder seg til kvinnelige forfattere – uten at de selv er klar over det, selvsagt.  
(www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947506.html).

Dette synet som i seg selv er sterkt diskriminerende og basert på rene kjønnsbestemte fordommer, kom også eksplisitt til uttrykk, da Rottem på NRKs *Kulturnytt* sommeren 2001, hevdet at ”kvinnelige forfattere ikke er kvalifiserte til å konkurrere med menn om litterære priser (www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947506.html). Dette kvinnekjennende synet som Øystein Rottem, og gjennom han, den litterære institusjon forfekter, viser tydelig at kvinnelige forfatters nedvurderte rolle i den litterære kanon ikke er

tilfeldig. Samtidig belyser disse kommentarene at forskjellsbehandling på et kjønnsmessig grunnlag ikke kan anses som et historisk tilbakelagt stadium. På bakgrunn av denne erkjennelsen vil jeg se på George Eliots forfatterskap med hovedfokus på momenter knyttet til hennes pseudonym.

### **Kap. 3.8. George Eliot:**

George Eliot er innlemmet i Blooms kanon hovedsakelig på grunn av hennes verk *Middlemarch*. Dette er en bok som av mange regnes som den viktigste romanen fra viktoria-tiden. I dette monumentale verket omhandler forfatteren nærmest samtlige aspekter ved menneskenes liv og levnet i denne perioden som var preget av enorme omveltninger, både sosialt og politisk.

George Eliot var på grunn av farens stilling i en slik posisjon at hun hadde adgang til et bibliotek og dermed mulighet fra sin barndom til å lære mer enn bare de vanlige huslige systemene for å bli en god kone. Så ble hun da heller ikke det, ved at hun levde store deler av sitt liv sammen med en allerede gift mann. At dette ble gjort så åpent var åpenbart imot alle tidens normer, og førte til at Mary Ann Evans ble ekskludert fra de fleste sosiale sammenhenger. Men i stedet for å sitte alene og sørge over dette brukte hun den dermed frigjorte tiden til å utdanne seg videre innen de klassiske fagene gresk og latin (Showalter 1977: 43).

Nærmest samtlige av de kvinnelige forfatterne var selvlærte, og deres intense streben etter å oppnå den samme grad av kunnskap som menn kommer ofte til uttrykk i romanen gjennom (den kvinnelige)hovedpersonens insistering på viktigheten av å mestre den klassiske dannelsen, gjerne som utgangspunktet for å oppnå en sannhet. For eksempel slik George Eliot viser til ved karakteren Dorothea Brooks i *Middlemarch*, som mener at gresk er utgangspunktet for å forstå alt annet bedre. Showalter skriver at ”intelligent women aspired to study Greek and Latin with a touching faith that such knowledge would open the world of

male power and wisdom to them” (1977: 42). Allikevel ser vi en tendens til at det som faktisk skjedde i denne perioden mellom 1865-1900, var at kvinnelige forfattere skulle være helt på høyde med sine utdannede mannlige kolleger, hvis de ønsket å benytte seg av den kunnskapen de hadde (Showalter 1977: 43). Litteraturkritikerne lette etter faktafeil hos de selvutdannede kvinnene, og Showalter hevder at kritikerne ” while professing to be lenient, they actually pounced on errors with malicious gusto” (1977: 43). Dermed ble den oppnådde kunnskapen ofte til et tveegget sverd, for i stedet for å hjelpe kvinnelige forfattere mot en høyere litterær verdi, ble faktafeil et mål for angrep fra det etablerte litterære samfunnet. Dette henger antakeligvis sammen med at mange kritikere på denne tiden selv var forfattere, og at de med kvinnenes inntog på denne arenaen var bekymret for en økt konkurranse.

### **Kap.3.9. Eliot som kritiker:**

George Eliot skrev i likhet med mange av sine forfatterkollegaer også kritikker av andres tekster, samt essays som spenner over et vidt spekter av temaer. Hun arbeidet blant annet også som redaktør i *The Westminster Review*.

Et essay av Eliot som har blitt studert mye innen den feministiske litteraturvitenskapen, er *Silly Novels by Lady Novelist's*. Dette er et forsøk fra Eliots side, slik jeg oppfatter det, på å mane enkelte kvinnelige forfattere til stillhet. Her starter hun med å utlegge de forskjellige typene av romaner som hun innlemmer i begrepet ”dumme romaner”; disse er preget av en sammensetning av karaktertrekk som gjenspeiler ”typiske” kvinnelige egenskaper (Tush 1993: 8-9).

Eliot hevder i dette essayet av størstedelen av romanene utgitt på denne tiden følger et fastlagt mønster, der heltinnen er ”god” på alle måter. Disse forfatterne er altså i stor grad med på å opprettholde det stereotype bildet av den ideelle kvinnen, og det er spesielt dette Eliot opponerer mot. Av menn kan man ikke forvente annet fordi de blir opplært til deres

kvinnesyn gjennom den litterære tradisjonen. Men Eliot mener at kvinner selv burde ha klart å skape realistiske heltinner, på tross av at det ikke finnes en tradisjon eller en mal for dette innen litteraturen vår.

Et gjennomgående trekk ved de kvinnelige forfatterne mener Eliot er deres manglende evne til å portrettere mennesker eller hendelser som de ikke tidligere har opplevd, samtidig som hun også mener at de ”dumme kvinnelige forfatterne” ikke er særlig dyktige til å beskrive miljøer som de faktisk kjenner. Disse kvinnelige forfatterne kan dermed fantasere og skape fiksjon bare på et snevert område av livet. Eliot skriver: ”It is true that we are constantly struck with the want of verisimilitude in their representations of the high society in which they seem to live; but then they betray no closer acquaintance with any other form of life”(Eliot 1856).

Denne manglende evnen til realistiske fremstillinger vises det til ved flere eksempler gjennom hele dette essayet, bl.a. kritiserer Eliot talemåten til en gutt på fire år i romanen *Compensation*, fordi den er lite troverdig. Samtidig som Eliot presiserer at dette må skyldes andre faktorer enn at den kvinnelige forfatteren aldri har møtt en liten gutt.

At heltinnen i disse stereotype romanene ofte er (tilsynelatende) fattig er dermed et stort problem, fordi forfatteren uunngåelig viser veldig tydelig at hun ikke har det minste greie på hvordan livet egentlig forholder seg for fattige mennesker i samfunnet. Om denne typen forfatter og problemstilling skriver Eliot blant annet at de er ”inexperienced in every form of poverty except poverty of brains” (Eliot 1856).

Av dette sitatet synliggjøres det også hvor krass og direkte Eliot er i sin kritikk av disse kvinnelige forfatterne. Det som rettferdiggjør denne kritikken er at Eliot mener kvinner generelt sett har et mye større intellektuelt potensiale, og at de ikke bør bidra til at menn kan fortsette deres karakterisering av kvinner slik det tidligere har blitt gjort. Det Eliot mener mangler i samfunnet er bevisstheten rundt hva som er god litteratur, og det hun bidrar med på



dette feltet er et manifest over hvordan kvinner *ikke* bør skrive (Tush 1993: 171). Mot denne bakgrunn fremhever hun også feilslutningen i samfunnet om at ”to write at all is a proof of superiority in a woman” ved å forfekte likheten mellom enkelte kvinnelige forfattere og La Fontaine’s fabel om rumpen som trodde den kunne spille fløyte bare fordi den lagde lyd (Showalter 1977: 45). Eliot mener at mange av de aller beste romaner som eksisterer er skrevet av kvinner, her fremhever hun f.eks. verk av Harriet Martineau, Charlotte Brontë og Elizabeth Gaskell, som hun mente var på vei til å bli klassikere (Tush 1993: 2).

Parallelt hevder Eliot at de fleste kvinnelige forfattere skriver søppel gjennom en utprøvd formel. På tross av det enkelte feministiske litteraturvitere har hevdet er Eliot veldig forsiktig i sin kritikk med å holde de kvinnelige forfatterne som skriver av nødvendighet utenfor sin kritikk (Tush 1993: 1). Det er altså de resterende, de kvinnelige forfatterne som skriver fordi de kjeder seg og tror de har noe nytt å formidle til verden, samt de som skriver av forfengelighet, Eliot ønsker å ramme. På tross av disse lite flatterende karakteristikene av sine kvinnelige kolleger, skriver Eliot at faktisk hele syttifem prosent av alle publiserte kvinnelige forfattere skriver ut i fra disse meningsløse virksomhetene.

Eliot mener at ”redningen” for kvinner heller ikke er en grundigere utdanning, fordi det har vist seg at kunnskapen til enkelte kvinnelige forfattere blir *oppslukende* i stedet for assimilert. De kvinnelige forfatternes romanheltinner strør om seg med tilsynelatende intelligente utsagn, men på en totalt urealistisk måte, noe som i større grad blir med på å demonstrere forfatterens uvitenhet. Showalter viser hvordan Eliot mente kvinnelige forfattere lar sine heltinner være umåtelige kunnskapsrike, for at det igjen skulle belyse forfatterens egen intelligens (1977: 10). Men Showalter hevder denne overdrevne omtalen av heltinnens kvaliteter kun er med på å vise til forfatterens manglende evne til subtil antydning. Dessuten skriver Eliot i dette essayet at spesielt intelligente kvinner, ikke burde behøve å hovere med deres kunnskap, men heller vise den gjennom en handling av medfølelse. Hvis man selv er intelligent nok til å

forstå et annet individ, er det ikke nødvendig å få det individet til å skjønne at det ikke forstår deg. ”She does not give you information, which is the raw material of the culture, -she gives you sympathy which is its subtlest essence” (Eliot 1856).

### **Kap. 3.10. Eliot om kvinnesynet:**

Tittelen på dette essayet, som Eliot selv karakteriserer som frekk, er en av årsakene til at det har blitt viet så stor interesse fra feminismens side. Men man trenger ikke å lese mye av essayet før man forstår at det ikke er kvinnelige forfattere generelt hun kritiserer, men tvert imot kun de som er med på å opprettholde den kvinneundertrykkende stilen. Det er også blitt hevdet at Eliot med dette essayet forsøker å distansere seg fra sitt kjønn, og at hun viser at hun identifiserer seg med den mannlige kulturen (Tush 1993: 1). Eliot blir også kritisert for å være urettferdig mot andre kvinner som ikke har nytt like gode intellektuelle muligheter som henne selv (Tush 1993:1). Allikevel mener jeg at denne kritikken er uberettiget, da Eliot eksplisitt utelukker alle fattige, uheldige og underprivilegerte, men retter kritikken kun mot de *dumme*.<sup>27</sup> Eliot mener i dette essayet at enkelte kvinner som kjeder seg skriver romaner ut ifra et ønske om å oppnå en anerkjennelse; altså at det bunner i et forføngelig behov: ”silly novels, we imagine, are less the result of labor than of busy idleness” (Tush 1993 :2). Men det Eliot ønsker å få frem, slik jeg oppfatter essayet, er at det presenterte kvinnesynet virker ødeleggende på hennes kjønn som helhet, fordi det ofte resulterer i bøker som fremstiller kvinnen som mindreverdige i samfunnet. Eliot skriver at romansjangeren burde være et enkelt virkemiddel for kvinner til å fremtille seg som likestilte med menn på et intellektuelt felt (Tush 1993: 1).

Ut ifra dette kan Eliot bli regnet som en tidlig feminist, da hun med denne teksten kritiserer det rådende nedvurderende synet på kvinner. Ved sin fokus på dette kvinnebildet, og

---

<sup>27</sup> *Silly* på engelsk rommer en viss grad av viljestyrt handling mot dumhet.

kunnskap på området, er det mest sannsynlig en gjennomtenkt idé som førte til at Eliot selv valgte å publisere sin første roman anonymt. På tross av dette vil jeg videre vise noen vanskeligheter som oppstod i kjølvannet av denne beslutningen.

### **Kap. 3.11. Resepsjonen av Eliots romaner:**

Mary Ann Evans ga ut romanen *Adam Bede* i 1859 først anonymt, men litt senere under pseudonymet, George Eliot. Dette verket mottok fra første dag strålende kritikker på grunn av blant annet kvaliteter som ikke lot seg klassifisere som typiske maskuline eller feminine, men konklusjonen hos de aller fleste litteraturkritikere pekte mot at dette verket måtte være skrevet av en "clerikal gentleman" (Showalter 1977: 94).

Showalter skriver videre: "The *Saturday Review* later confessed, "to speak the simple truth, without affection or politeness, it [*Adam Bede*] was thought to be too good for a woman's story"" (Showalter 1977: 94). All skryt og den tilnærmede klappjakten på verkets forfatter førte til at George Eliot ble dratt mellom det logiske ønsket om å forbli ukjent og et sterkt ønske om å avsløre seg selv som dets opphavskvinne. Allikevel var hun rimelig sikker på at kritikken ville snu hvis hun avslørte seg, fordi hun få år tidligere hadde sett hvordan denne prosessen hadde ført til den aggressive fordømmelsen av Charlotte Brontë, på bakgrunn av hennes verk *Jane Eyre*. Denne erkjennelsen gjorde selvsagt at Eliot var forberedt på reaksjonene i motsetning til Brontë som ble både sjokkert og såret over dette skiftet i kritikken.

På den annen side levde Eliot allerede et liv som førte til at hun var på utsiden av det "gode selskap", men hennes forlegger John Blackwood var hovedsaklig redd for at avsløringen av forfatterens kjønn ville skade bokens salgstall og jobbet derfor aktivt for å holde hennes identitet skjult (Bodenheimer 1995 :141). Eliots forlegger Blackwood dannet sammen med hennes samboer, George Henry Lewes, et tett støtteapparat rundt henne og hindret Eliot i å

danne nære vennskap med andre kvinnelige forfattere, noe som var en vanlig praksis på denne tiden (Showalter 1977: 107). Denne ”eksil tilværelsen” førte til en misnøye blant hennes kvinnelige kollegaer og de så henne nærmest som en besværlig og demoraliserende konkurrent (Showalter 1977: 107). Rent praktisk kan det også ha fått en viss betydning da kritikken snudde, og heller ikke Eliots kvinnelige kolleger forsvarte hennes tekster mot den harde bedømmelsen.

Da Eliots andre roman utkom stormet det fremdeles rundt mulige avsløringer rundt forfatteren av *Adam Bede*, og Eliot ønsket mer enn noen gang å avsløre seg, men hun ble stadig holdt tilbake av sitt støtteapparat. Allikevel ble trangen til å fortelle at det var hun som hadde skrevet disse bøkene til slutt så overveldende at Eliot ved flere private anledninger fortalte venner sannheten, og ryktene begynte dermed å spre seg.

På tross av sitt pseudonym tok Eliot offentlig til motmæle mot alle publiserte ”avsløringer” angående hvem som var hennes to første romaners forfatter, selv om hun bare kunne nekte for de enkelte episodene da hun fremdeles undertegnet med sitt fiktive navn. Denne maskeraden var så gjennomført at hun til og med underskrev brev av mer eller mindre privat karakter til sin forlegger med sitt pseudonym, lenge etter at han kjente hennes virkelige identitet (Bodenheimer 1995: 125).

Dette henger kanskje sammen med at hun til tider virker relativt ”navneforvirret” selv, blant annet forandret hun sitt fornavn til Marian samtidig som hun underskrev brev og offentlige papirer med både sitt eget familienavn eller sin samboers navn, samt noen ganger en blanding av navnene eller initialene. Disse momentene, sammen med hennes mannlige pseudonym, er slik jeg oppfatter det, noe av grunnen til at enkelte feministiske litteraturvitere veldig raskt har konkludert med at Eliot har identifisert seg med den maskuline sfære (Tush 1993: 1).

Slik Eliot forventet skiftet stemningen hos landets kritikere da hennes kjønn ble kjent. Men Showalter skriver at: "Lewes hoped the pseudonym had won the book a fair reading; to Barbara Bodichon he wrote: "They can't now unsay their admiration." But he was wrong" (1977: 95). Videre skriver Showalter:

William Hepworth Dixon, the editor of the *Athenaeum* (who sometimes reviewed his own books under a pseudonym), wrote a vicious notice for the gossip column: "It is time to end this pother about the authorship of 'Adam Bede'. The author is in no sense a great unknown; the tale, if bright in parts, and such as a clever woman with an observant eye and unschooled moral nature might have written, has no great quality of any kind."

(Showalter 1977: 95)

Med utgivelsen av *The Mill on the Floss* ser man tydelig at kritikken har snudd, og Eliots forfatterskap blir nå lettvindt plassert i kategorien "moderne kvinnelig romanforfatter". Samtidig presisterte kritikken i *The Saturday Review* at det ikke passer seg for den "feminine finfølelse" å legge så mye vekt på kroppslige følelser hos det motsatte kjønn (showalter 1977: 95).

I denne brytningstiden i litteraturen på midten av 1800-tallet mot århundreskiftet, der kvinner begynner å gjøre seg gjeldende som forfattere, (samtidig som dette klart bryter med det etablerte kjønnsrollemønsteret) finner man strategier fra det patriarkalske samfunnet på at den litterære institusjonen forsøker å avfeie de kvinnelige forfatterens erfaringer. En av den hyppigst forekommende kritikken går ut på at *kvinner* som ikke lever et alminnelig kvinneliv heller ikke har forutsetningen til å kunne beskrive sitt kjønn i generelle vendinger (Showalter 1977: 96).

Den kvinnelige sfæren ble dermed sett som tapt for disse forfatterne, og de ble på flere områder kun sett som en dårlig etterlikning av menn. Kritikeren Richard Simpson uttrykker dette synet bl.a. i en anmeldelse av George Eliot:

Though she ought to be able to draw women in herself, for the simple reason that she is a woman, yet she may be too far separated from the ordinary life of her sex to be a good judge of

its relations. The direct power and the celebrity of authorship may obscure and replace the indirect influence and calm happiness of domestic feminine life. For admiration and affection do not easily combine. Celebrity isolates the authoress, and closes her heart; it places her where experience of the ordinary relations of the sex is impossible, and where she is tempted to supply by theory what is lacking in experience. She gives us her view of woman's vocation, and paints things as they ought to be, not as they are. Women work more by influence than by force, by example than reasoning, by silence than speech; the authoress grasps at direct power through reasoning and speech. Having thus taken up the male position, the male ideal becomes hers, -the ideal of power,- which expressed by her feminine heart and intellect, means the supremacy of passion in the affairs of the world.

(Showalter 1977: 98)

Ved å følge denne tankegangen er kvinner uløselig og evig koblet til den feminine stillheten fordi en *kvinne* per definisjon altså ikke *skriver*. Med dette grepet redder den patriarkalske dominansen seg også fra å måtte revurdere sin oppfatning av det motsatte kjønn, og det gjeldende hierarkiet har oppnådd en legitimitet og en grunn til å bestå. For George Eliot bidrar dette synet til igjen å stemple henne som en ”maskulin” forfatter da hennes tekster har vist seg resistente overfor tiden og igjen oppnådd en plass blant det beste innen litteratur.

### **Kap. 3.12. Hermeneutikk:**

En annen strategi den maskuline dominansen i litteraturvitenskapen har utarbeidet for å opprettholde det eksisterende dikotomisystemet virker gjennom hermeneutikken. Dette er i utgangspunktet en tolkningslære eller teori, som skal bringe en tekst til forståelse (Lothe m.fl. 1999: 97).

Denne meningsdanningstradisjonen er én av hovedårsakene til at tekster skrevet av kvinner, eller tekster som formidler en kvinneerfaring, enten blir avfeid eller overfortolket av mannlige kritikere. Fortolkerens rolle skal være som et formidlende bindeledd mellom en tekst det kan være vanskelig å forstå og leseren. Den moderne anvendte litteraturkritikken slik man møter den utenfor akademia, *vurderer* tekster i større grad enn analyserer og fortolker, slik jeg

nevnte i starten av dette kapittelet. Det subjektive aspektet som følger i kjølvannet av denne praksisen resulterer i, slik jeg har nevnt, at mannlige kritikere har hatt problemer med å fri seg fra kulturens ideologi, og dermed utsatt kvinnelige forfattere for en systematisk kjønnsdiskriminering. Mot denne bakgrunn er det også innlysende at tekster med et typisk ”kvinne-språk” faller utenfor mannlige kritikeres forståelseshorisont. Gadamer utdyper dette synet i sitt essay *Tekst og Fortolkning*:

For den hermeneutiske betraktningen er derimot forståelsen av det som er blitt sagt, det eneste det kommer an på. Det at språket fungerer er kun en betingelse for dette. Det forutsettes således til å begynne med at en ytring er akustisk forståelig eller at en skriftlig fiksering lar seg avkode, slik at forståelsen av det som er sagt muntlig eller i teksten overhodet, blir mulig. Teksten må være leselig.

(Gadamer 2001 :174)

Er de kvinnelige forfatterens språk ”leselige” for de mannlige kritikere? *Kvinneskrift* slik jeg skisserte i forrige kapittel, byr i alle fall på en viss motstand mot det mannlige idealet om språklig enhetlighet.

Iser viser videre at leseren også må *identifisere* seg med teksten. Dette vil i korthet si at avstanden mellom leseren og det som beskrives må utviskes, verkets følelser må assimileres med en full respons i leseren:

This involvement is well summed up by the reaction of a critic to reading Charlotte Brontë’s *Jane Eyre*: “We took up *Jane Eyre* one winter’s evening, somewhat piqued at the extravagant commendations we had heard, and sternly resolved to be as critical as Croker. But as we read on we forgot both commendations and criticism, identified ourselves with Jane in all her troubles, and finally married Mr. Rochester about four in the morning.” The question is how and why did the critic identify himself with Jane?

(Iser 1988: 225)

På bakgrunn av Bourdieus forskning på det vestlige samfunns underliggende ideologier i *Den maskuline dominans* finner jeg at det må være svært vanskelig for en mannlig kritiker å identifisere seg med kvinnelige hovedpersoner og kvinneerfaringer. Bourdieu viser nemlig

bl.a. at den største fornærmelsen en mann kan få, er å bli sammenlignet med den svakere kvinnen (2002: 30). Denne ideologien mener jeg å gjenfinne som en overordnet litterær tradisjon ved at mannlige forfattere ikke er i stand til å trekke allmenne erfaringer ut fra kvinnelige forfatteres verk, og at disse bøkene dermed blir kategorisert som avvikende i fht. den rådende normen for god litteratur. Her vil jeg minne om at én av Blooms hovedkonklusjoner på hvorfor et verk kan bli innlemmet i den litterære kanon er ”en originalitet [...] som assimilerer oss slik at vi ikke lenger oppfatter den som fremmed” (Bloom 2007: 13).

Av samme ideologiske grunn er det en selvfølge at kvinnelige forfattere kan kalles ’forfatter’, men en mannlig forfatter kan selvsagt ikke kalles ’forfatterinne’, uten at dette er sterk kritikk mot hans forfatterskap.

### **Kap. 3.13. Kjønnsideologi ifht. tolkning:**

Jeg har nå skissert muligheten for at det finnes en kjønnsideologi også i den litterære institusjonen, altså en tro på at menn og kvinner er forbundet med visse egenskaper, noe som har resultert i at kvinner ikke har blitt ansett som egnet som forfattere. Her har jeg vist at kvinner kun pga. sitt kjønn med sine tilknyttede roller, ikke skulle ha noe ”overskudd” å øse ut på litterære verk, samtidig som det eksisterer motiver kvinner ikke har greie på, og derfor ikke bør behandle. Disse mytene om hva kvinner er, og bør være, ligger dypt forankret i hele vår kulturs oppfattelse av hunkjønnnet. Det er derfor heller ikke mulig for en litteraturkritiker å fri seg fra dette bildet, selv om kritikeren forsøker å utøve en ”ren” litterær dømmekraft.

Derfor kan man lure på om den mannlige tekstfortolkeren spør etter det som *egentlig* står i en tekst? Eller om man i høyere grad leter etter aspekter ved tekstene til kvinnelige forfattere som verifiserer de rådende stereotype forestillingene om hva kvinner beskriver. ”Det kan muligens få et aldri så forutinntatt og fordomsfullt svar, i den grad den som spør gjør krav på



en direkte bekreftelse av sine egne antagelser” (Gadamer 2001: 173). Jeg mener å se at litteraturens fortolkningstradisjon med disse bekreftende grepene, er en stor del av årsaken til at kvinnelige forfattere er marginalisert i kanon, og vil forbli det i uoverskuelig tid fremover. Allikevel kan ikke litteraturen klare seg uten denne fortolkningspraksisen, fordi en litterær tekst alltid inneholder mer mening enn den konkrete bokstavelige betydningen. Det kritikerens og fortolkerens må forsøke å heve seg over er dermed i første omgang egne forventninger og kjønns-spesifikke fordommer, samt troen på at det eksisterer én opprinnelig eller egentlig mening:

Så snart litteraturvitenskapen kvittar seg med med Interpretasjonens essensialistiske sanningsomgrep, vil den derimot kunne la seg orientere av eit mindre ideologisk, meir pragmatisk og framfor alt meir demokratisk sanningsomgrep, basert på respekt for den enkelte lesarens fridom til å produsere si spesifikke mening i relasjon til eit litterært verk. Å lese og forstå litteratur er ei personleg sak, dvs. eit svar på personlege ønske og behov. Litteraturens imaginære verd er staden der slike individuelle behov lar seg tilfredsstillende, og der individets kreativitet får den nødvendige stimulans. Og slik stimulans er viktig – ikkje berre for vårt personlege velvære, men også for våre sosiale system.

(Kittang 2001: 37-38)

### **Kap. 3.14. Shoshana Felman:**

Felman plasserer seg innenfor leser-respons teorien med sitt arbeid på fortolkningsfeltet, fordi hun kombinerer tekstlesningen med en drøfting både av fortolkningstradisjonen samt leserens egne forutsetninger. Dette er en type tenkning som innebærer å fokusere på leseprosessen av en litterær tekst (Lothe m.fl. 1999: 139). Fellestrekket i denne teorien er at man anser tekstens mening som ustadig, altså at fortolkeren til en viss grad selv er med på å produsere meningen.

Felman legger i sine teorier sterk vekt på at også *menn* må være bevisste på sitt kjønnsperspektiv under arbeid med litteratur, her mener jeg å finne at hun bygger videre på troen på det mannlige som en nøytral og transparent egenskap. I min tidligere omhandling av

de feministiske språkteoriene, viste jeg ved flere eksempler kritikk mot språkets oppbygning rundt denne idéen om hankjønn som det allmenne og umerkede. Denne språkbruken resulterer i, f.eks. slik jeg viste, at vi opererer med betegnelsene 'forfatter' og 'kvinnelig forfatter'.

Felmans prosjekt går altså i korthet ut på å vise at (mannlige) kritikeres vurderinger *ikke* er nøytrale, men styrt av en iboende kjønnsideologi som i stor grad farger resepsjonen av verk. Og at denne mottakelsen selvsagt slår ut som fordommer mot de kvinnelige forfatterne. Felman beskriver dette som "den naive, men på ingen måte uskyldige, kjønnsdiskrimineringen i den *litterære analysens* fortolkningssystem" (Felman i Iversen (red) 2002: 110). Videre utdyper hun denne tanken da hun skriver:

Litterær og kritisk diskurs blir betinget ideologisk, lesingen blir politisk orientert, og dette bekreftes ikke så mye gjennom den negative behandlingen av kvinner som ved at de totalt neglisjeres, at de rett og slett utelukkes. En slik forglemmelse i forskningen, som kommer til syne gjennom en systematisk blindhet når det gjelder betydningsfulle fakta, fungerer som en sensurerende mekanisme og som en symbolsk kvinneutryddelse i litteraturens verden.

(Felman i Iversen (red.) 2002: 110)

Innen litteraturvitenskapen, og i kampene som ofte har fulgt i kjølvannet av feminismen er det blant annet uttalt fra en mannlig kritiker at: "the female 'problematic' is too important to be left in the hands of anti-intellectual feminists", and that it should be carried on by politically neutral "men who make a living from talking about books" (Showalter 1989: 7). Dette mener jeg illustrerer tydelig, ikke bare menns fordommer mot det kvinnelige intellektet, men også denne tanken om menn som *nøytrale*, mens kvinner da som mannens motsetning implisitt blir omtalt som det *spesielle*.

Dette språkproblemet ser Felman som den grunnleggende "feilen" i fortolkningstradisjonen, som stadig "tilpasser" tekstens mening etter den undertrykkende kjønnsideologien:

[...] *logosentrismen* er fundert i en oppfatning av språket og av verden som ordnet i motsetningspar (dikotomier), som tilsynelatende er symmetriske, men som i realiteten innebærer *asymmetri* og *hierarki*, altså et underordningsforhold. Det blir tydelig i måten motsetningsparet *mannlig/kvinnelig* fungerer på, der det kvinnelige leddet rangerer lavere. Fordi dette ”lave” tenderer til å bli identifisert som noe uforståelig, fremmed eller Andre, som truer tegnets enhet, må det utdefineres eller marginaliseres i det logosentriske systemet, og dermed fremstår det som utenkelig. Også psykoanalysen, som vi gjerne regner som en vitenskap om psyken og kjønnsidentiteten, er ifølge Felman fanget i denne (metafysiske) logikken.

(Iversen (red.)2002: 15)

Her sammenfaller Felmans idéer i høy grad med Irigarays forskning, som jeg allerede har skissert, nemlig at undertrykkelsen av kvinner ikke bare eksisterer i kulturens sosiale systemer, men også i ”selve fundamentet for logos, resonnement og artikulasjon – i de subtile lingvistiske prosedyrene og i de logiske prosessene som mening produseres i” (Felman i Iversen (red.) 2002: 107). Kvinner og myten om ’Kvinnen’ sammenfaller, slik jeg ser det, fordi hun ikke blir oppfattet som et selvstendig individ, utenfor de kjønnede rammene. Kvinner defineres kun som mannens motsetning, med alle de påfølgende egenskaper som følger av dette hierarkiet. Som en konsekvens av dette beskriver Felman kvinner som ”gåten” i tradisjonen etter bl.a. Sigmund Freud:

Throughout history people have knocked their heads against the riddle of the nature of femininity ... Nor will *you* have escaped worrying over this problem – those of you who are men; to those of you who are women this will not apply – you are yourselves the problem.

(Freud 1965: 112)

Men ifølge Felmans logikk er svaret på denne gåten allerede gitt, kvinner er nemlig mannen diametrale motsetning. Den fullkomne antitesen av alle mannens egenskaper og kvaliteter.

At en fortolker velger ut episoder i en tekst og fokuserer på det utvalget er ikke bare kjent men også en nødvendighet, rett og slett fordi alt ikke er like viktig. Felman forsøker å vise at kritikerens underliggende ideologi i praksis fører til at kvinner blir forstummet i litteraturen.

For mitt prosjekt om å vise *hvorfor* kvinnelige forfattere er marginalisert iden litterære kanon, er det selvsagt også viktig å tydeliggjøre den litterære institusjonens underliggende forestillinger, fordi jeg mener verkenes samtidige resepsjon *vil* ha en betydning for deres videre skjebne. Kort oppsummert mener jeg dette poenget i praksis viser hvordan kvinnelige forfattere blir forstummet.

### **Kap. 3.15. Felmans feministiske lesning av *Adjø*:**

Felman prøver i sin lesning av noen tolkninger av Balzacs novelle *Adjø* å vise at mannlige kritikere ”amputerer” tekster for å innpasse mening i sin allerede dannede logikk. (Felman i Iversen (red.) 2002: 109) Det vil si at de mannlige kritikerne raderer bort det de ikke forstår, eller gjenkjenner som en allmenn sannhet.

Det som ifølge Felman gjør nettopp denne novellen aktuell for en feministisk lesning er at dikotomiene fornuft/galskap og tale/taushet faller nøyaktig sammen med dikotomien menn/kvinner (2002: 112). Felman mener at dette må være en bevisst ironi fra forfatterens side, som mannlige fortolkere ikke er oppmerksomme på, og at tolkerne som en konsekvens av dette faktisk reproducerer den mannlige hovedpersonens feilslutninger, som teksten i seg selv stiller spørsmål ved.

Det terapeutiske feilgrepet, kaller Felman kritikerens metode for å ”temme” en tekst. Det vil si å utelukke de delene av en tekst som ikke passer inn i en mannlig logisk realisme. ”I tråd med Phillippes illusjoner gjentar altså den ”realistiske” forskeren hans allegoriske drapshandling, hans tilintetgjørelse av den andre: På sin egen måte *dreper* forskeren *kvinnen*, mens han samtidig dreper tekstens spørsmål og teksten som spørsmål” (2002: 117).

Felman viser gjennom sin analyse av denne novellen hvordan to mannlige fortolkerne forandrer teksten, til å omhandle en mannlig problemstilling. Dette skjer ved å legge all fokus på det midterste kapittelet i boken, som omhandler krigsscenen, og trekke dette frem som den

*egentlige* historien Balzac ønsker å formidle. Felman på sin side viser at dette kun er en forklaring på hovedhistorien som omhandler en gal kvinne, hvordan hun har blitt slik og hva slags effekt dette har på mennene rundt henne. Samtidig viser hun at kvinner og galskap er uforenlige, fordi kvinner som mannens narsissistiske speilbilde ikke kan være gal, da mister hun det *kvinnelige*. Paradoksalt er galskap, eller hysteri, i all hovedsak allikevel knyttet til hunkjønn, på grunn av den binære *forskjellen* fra den logiske og rasjonelle mannen. Å bli stemplet som *gal* mener dermed Felman viser til kvinners fine linje mellom å være for mye eller for lite kvinnelig i følge det patriarkalske bildet. ”Det vi ser som ’galskap’ [...], er enten en utagering av den nedvurderte kvinnerollen, eller den fullstendige eller delvise avvisningen av ens stereotype kjønnsrolle” (Felman i Iversen (red.) 2002: 105).

Beauvoir beskrev allerede i *The Second Sex* ifølge Moi problemet med at kvinner må leve opp til en ”patriarkalsk femininitet” som har sitt grunnlag i samfunnets ideologi, (her beskrevet som myter) fordi de per definisjon er feilaktige. ”If the definition provided for this concept is contradicted by the behaviour of flesh-and-blood women, it is the latter who are wrong: we are told that not Femininity is a false entity, but that women concerned are not feminine” (Moi 1994: 191).

Det viktigste spørsmålet for Felman er: hvordan *bør* vi lese for å unngå å utslette kvinner? Hvordan kan en lesning lede til noe annet enn gjenkjennelse og normalisering av teksten? (2002: 118)

For å unnslipe kulturens assosiasjon med kvinners galskap forfekter hun, det jeg mener er et utopisk prosjekt, å ”finne opp språket på nytt, å lære å snakke om igjen” (2002: 118). Den feministiske forskningen må ha som mål å skape en diskurs utenfor den fallosentriske speilstrukturen, der kvinner kan definere seg selv på egne vilkår.

Selv om denne dekonstruksjonistiske idéen, for meg fremstår som et umulig prosjekt, finner jeg hennes forskning på de tilsynelatende objektive føringene angående novellens

meningsinnhold, interessante i forhold til å undersøke kvinners posisjon innen litteraturen. Det er også ved denne type feministiske lesninger man kan avsløre hvordan den vestlige ideologien faktisk har en konkret innvirkning på den litterære tradisjonen. Det er også selvsagt bare ved å bli bevisste på denne type feilgrep, eller blinde flekker, hos forskere og kritikere, at man kan starte arbeidet med å forandre kjønnsstereotypene.

### **Avslutning:**

Jeg har i dette kapittelet forsøkt å vise hvordan kjønn opptrer som en faktor innen resepsjonen av litteratur. Jeg mener nå å ha vist at forfatterens kjønn har en innvirkning på hvordan tekster blir mottatt, på bakgrunn av de forventninger en kritiker har. Ut over å slå fast at fordommer basert på kjønnede forestillinger spiller inn, har jeg bare skissert mulige løsninger på enkelte av de problemområdene jeg har behandlet. En fullstendig likestilling innen litteraturen vet jeg ikke om er mulig. Men at kvinnens verdi i litteraturen også har en innvirkning på samfunnet for øvrig er jeg ganske overbevist om.

Enkelte kvinnelige forfattere har benyttet seg av mannlige pseudonymer for bl.a. å unnsnippe de kjønns spesifikke begrensningene på verkene sine. Som jeg har vist ved George Eliot og Charlotte Brontës tilfeller, er dette strategier som ofte ikke lykkes fullt ut. Dette stammer antakeligvis fra litteraturkritikkens overveldende fokus på verk i sammenheng med forfatteren:

Å tillegge en tekst en Forfatter er å påtvinge denne teksten en bremse, utstyre den med et endelig signifikat og stenge for skriften. En slik oppfatning passer kritikken svært godt, fordi den dermed kan pålegge seg selv som en viktig oppgave å oppspore Forfatteren (eller dennes hypotaser: samfunnet, historien, psyken, friheten) bak verket. Når Forfatteren er kommet til rette blir teksten ”forklart”, og kritikken har seiret.

(Barthes 1994: 53)

Slik det virker gjennom min oppgave er dette fokuset på verket opphav ett nytt eksempel på at mannen seirer over kvinnen.

Bloom spør i forordet til *British Women Fiction Writers of the 19th Century*:

whether indeed there are indisputable differences, imaginative and cognitive, between the literary works of women and those of men. If these differences are so substantial as pragmatically to make an authentic difference, does that in turn make necessary different standards for judging the achievements of men and of women writers?

Hans eget svar er sannsynligvis et rungende 'nei', siden han insisterer på å bedømme alle verk over samme estetiske lest. Men jeg mener at kvinners og menns litteratur, på bakgrunn av forfatterens erfaringer, og spesielt kritikerens vurderinger basert på en kjønnsideologi, burde ført til et større fokus på den autonome teksten.

## Epilog:

Jeg har nå vist at kvinner skriver litteratur, også om de samme tema som mannlige forfattere, men med en kjønnsbestemt særegenhet i formspråket. Det vil i hovedsak si at kvinner ofte skriver mer *polysemantisk* enn den mannlige normen for god skriftlig fremstilling ”tillater”. Dette er ikke nødvendigvis dårligere litteratur, men annerledes. Dessuten har jeg sett antydninger til at spesielt mannlige kritikere har problemer med å kjenne seg igjen i romankarakterer som utspiller kvinnelige erfaringer, noe jeg har forsøkt å vise at muligens stammer fra samfunnets ideologi, her nedvurderingen av det spesifikt *kvinnelige*. I all hovedsak mener jeg å se at denne marginaliseringen er resultatet av (ubevisste) strategier dannet gjennom tid i den patriarkalske kulturen, men allikevel er det samtidig et element av fordommer med i denne prosessen, slik jeg illustrerte f.eks. med kritikken av George Eliots romaner.

For å være i stand til å åpne den litterære kanon også for kvinnelige forfattere likestilt med sine mannlige forfattere, må vi gjennomskue den undertrykkende vestlige ideologien. Og med det erkjenne at ”annerledes” og dermed det spesifikt *kvinnelige* ikke er synonymt med det lave, svake og dårlige. Samtidig mener jeg at dette er en prosess som nødvendigvis må foregå gjennom lang tid, og i et dialektisk forhold til den etablerte kanon.

For å kunne forandre den strukturelle oppfatningen av kvinnelige forfattere kan man altså aktivt skolere litteratur også i verk av kvinnelige forfattere, for dermed å tilegne de *smaken* for den særegne kvinnelige stilen som faktisk eksisterer.

Hvis dette prosjektet mislykkes vil kvinnelige forfattere forbli marginalisert i den litterære kanon, og dermed også i den ideologien som er grunnleggende i samfunnet vårt, med alle de følger det har.

For litteraturen vil det antakeligvis bare si at kvinners plass forblir som den mannlige forfatterens muse.



## LITTERATURLISTE:

Barthes, Roland (1994): "Forfatterens død" i Johansen, Knut S. (red.) *I tegnets tid*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Beardsworth, Sara (2004): *Julia Kristeva – Psychoanalysis and Modernity*, Albany: State University of New York Press.

Bjerck-Hagen, Erik (2004): *Litteraturkritikk: En introduksjon*, Oslo: Universitetsforlaget.

Bloom, Harold (red.) (1998): *British Women Fiction Writers of the 19th Century*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Bloom, Harold (2007): *Vestens Litterære Kanon: Mesterverk i litteraturhistorien*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.

Bodenheimer, Rosemarie (1995): *The Real Life of Mary Ann Evans, Ithaca & London: Cornell University Press.*

Bourdieu, Pierre (2000): *Den maskuline dominans*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Bourdieu, Pierre (2002): *Distinksjonen*, Oslo: De norske Bokklubbene.

Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London: Routledge.

Cixous, Hélène (1990): "Castration Or Decapitation" i Ferguson, Russel (red.) *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The MIT Press.

Cixous, Hélène (1996): "Å komme til skriften" i *Nattspråk*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Cixous, Hélène (2003): "Medusas Latter" i Kittang m.fl. (red.) *Moderne litteraturteori*, Oslo: Universitetsforlaget.

Courtney, William Prideaux (1908): *The Secrets of Our National Literature*, London: Archibald Constable & Co. limited.

Egidius, Henry (1996): *Psykologisk leksikon*, Oslo: Tano Aschehoug.

Eliot, George (1856): "Silly Novels by Lady Novelists" i *The Westminster Review*, <<http://library.marist.edu/favulty-web-pages/morreale/sillynovelists.htm>>

Felman, Shoshana (1993): *What does a Woman want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore: Johns Hopkins UP.

Felman, Shoshana (2002): "Kvinner og galskap" i Irene Iversen (red.) *Feministisk litteraturteori*, Oslo: Pax Forlag A/S.

- Freud, Sigmund (1965): "Femininity" i *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York: Norton.
- Gadamer, Hans-Georg (2001): "Tekst og fortolkning" i Lægheid, S. & Skorgen, T. (red.), *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (1988): *No Man's Land, Vol. I – The War of the Words*, New Haven & London: Yale University Press.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (2000): *The Madwoman in the Attick*, New haven & London: Yale University Press.
- Greene, Liz & Sharman-Burke, Juliet (1999): *Den Mytiske Reisen: Mytenes betydning for mennesker i dag*, Oslo: Hilt & Hansteen as.
- Grosz, Elizabeth (1994): "Lived Bodies: Phenomenology and the Flesh" i *Volatile Bodies*, Bloomington: Indiana University Press.
- Humm, Maggie (1994): *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Irigaray, Luce (1985): *This Sex Which is Not One*, New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce (1991): "Sexual Difference" i Margaret Whitford (red.) *The Irigaray Reader*, Cambridge: Basil Blackwell.
- Iser, Wolfgang (1988): "The Reading Process: A Phenomenological Approach" i David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Leicestershire: Magic Books.
- Iversen, Irene (red.)(2002): *Feministisk litteraturteori*, Oslo: Pax Forlag A/S.
- Kittang, Atle (2001): *Sju Artiklar om Litteraturvitenskap, i går, i dag og (kanskje) i morgen*, Oslo: Gyldendal.
- Kittang, Atle (2007): "Harold Bloom – ein ringar i tårnet" i Bloom, Harold *Vestens Litterære Kanon*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Kristeva, Julia (1984): *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1986): "Women's Time" i Moi, Toril (red.) *The Kristeva Reader*, Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia (1995): *New Maladies of the Soul*, New York: Columbia University Press.
- Lechte, John & Margaroni, Maria (2004): *julia kristeva – live theory*, London: Continuum.
- Lothe, Jakob m.fl. (1999): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lübcke, Poul (red.)(1996): *Filosofileksikon*, Oslo: Zafari Forlag.

McAfee, Noëlle (2004): *Julia Kristeva*, New York & London: Routledge.

Moi, Toril (1994): *Simone de Beauvoir, The Making of an Intellectual Woman*, Cambridge: Blackwell Press.

Nochlin, Linda (2002): *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Schwanitz, Dietrich (2002): *Dannelse*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Showalter, Elaine (1977): *A Literature of Their Own- British Women Novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey: Princeton University Press.

Showalter, Elaine (1989): *Speaking of Gender*, New York: Routledge.

Showalter, Elaine (2002): "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet" i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Sinfield, Alan (1989): "Cultural Materialism, OTHELLO, and the Politics of Plausability" i Rivkin, Julie & Ryan, Michael (red.) *Literary Theory: An Anthology*, Malden & Oxford: Blackwell.

Tush, Susan R. (1993): *George Eliot and the Conventions of Popular Women's Fiction- A Serious Literary Response to the "Silly Novels by Lady Novelists"*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Winnifrieth, Tom (1973): *The Brontës and their Background- Romance and Reality*, London: Macmillan.

Woolf, Virginia (1998): *Et eget rom*, Oslo: Gyldendal.

#### **Internettsider:**

[www.dagbladet.no/kultur/2004/12/06/416734.html](http://www.dagbladet.no/kultur/2004/12/06/416734.html)

[www.dagbladet.no/kultur/2006/09/22/477560.html](http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/22/477560.html)

[www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947456.html](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947456.html)

[www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorer/1947506.html](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorer/1947506.html)

