

KROPP SOM SKRIFT

En sammentenking av kognitiv og feministisk teori anvendt i en lesning av Jeanette Wintersons roman *Written on the Body*.

Randi N.A. Bakke



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen, vår 2011

Forord

Først og fremst en takk til veilederen min Atle Kittang for innsiktsfull og uvurderlig hjelp!

Dernest takk til Vilde og Helle, som på hver sin måte har bidratt stort til å få denne oppgaven i havn.

Bergen, Mai 2011

Randi Nelly Alma Bakke

INNHold

1. INNLEDNING

Far skriver. Mor leser	1
Kjønnteori.....	2
To tenkende fag.....	3
Hva tenkes?.....	3
Feministisk diskurs.....	5
Kan kvinne bety noe annet enn ”kvinne?”.....	5
Kroppen.....	6
Hjernen.....	7
Hva er mest underlig?.....	8

OPPGAVENS GANG.....	10
----------------------------	-----------

DEL I

FEMINISTISK TEORI

Det Annet Kjønn.....	12
Fredsyrster OG tåketalere?.....	14
”Kvinner kan og kvinner vil”	15
Kvinnens kanon: hagle eller pistol?.....	16
Den lingvistiske vendingen	18
Kommer kvinnen til ordet?.....	20
Skiller havet?	22
Woman is as woman does.....	25
To perform or to conform?.....	26
To perform <i>not to conform</i>	27
Kaos og kunst	29

DEL II

1. METAFORTEORI

Metaforer som tenker	31
Tre moderne modeller.....	32
Substitusjonsmodellen.....	32
Komparasjonsmodellen.....	32
Interaksjonsmodellen.....	32

2. METAFOR OG KOGNISJON

Diktet være ?.....	33
Kognitiv metafor teori.....	34
Strukturmetaforer.....	35
Ontologiske metaforer.....	40
Tanker er bilder?.....	41
Metafor og poesi.....	42

DEL III

KOGNITIV TEORI OG KJØNNSFORSKJELLEN

Kognisjon og Diktning.....	43
Farlige forbindelser.....	45
Kroppen som forfatter?.....	45
Den litterære hjerne som kjønn?.....	47

DEL IV

INNSIKTER FRA KOGNITIV OG FEMINISTISK TEORI

Kapittel 1.

En presentasjon av Jeanette Wintersons

forfatterskap.....	49
Kjærleikens fjerne reiser.....	50
Liten kvinne, stor skygge.....	51
(S)Kjønnskift.....	51
Kunsten å skape forskjell.....	52
Trofast	53
Men aldri den samme	53

Kapittel 2

2. *WRITTEN ON THE BODY* I LYS AV KOGNITIV OG FEMINISTISK

TEORI.....54

For mange ubestemtheter.....	57
Kroppen som situasjon.....	59
Jeanette Wintersons forfatterpersona.....	60
Hva forteller den kjønnsubestemte jeg-fortelleren om kognisjon og litteratur?.....	64

DEL V

EN NÆRLESNING AV *WRITTEN ON THE BODYS* KJØNN SUBESTEMTE JEG-FORTELLER I LYS AV KOGNITIV TEORI KOBLET TIL FEMINISTISK TEORI:

Hvordan kodes kjønn i skrift?	69
-------------------------------------	----

DEL VI

WRITTEN ON THE BODY BELYST AV KOGNITIV OG FEMINISTISK TEORI

Avrundning	93
-------------------------	-----------

INNLEDNING

Far skriver. Mor leser.

Lesebøkene til grunnskolebarna har endret seg med tiden. Nå om dagen leser mor avisen og far vasker opp. Innen det skjønnlitterære feltet derimot, er det enda i stor grad slik at *Menn skriver. Kvinner leser.*

En fersk undersøkelse viser at begrepet forfatter enda i overveiende grad peker på en mann: ”Av et totalt antall på 506 skjønnlitterære forfattere, var 72 % mannlige forfattere og 28 % kvinnelige forfattere.” (Grønneberg & Vodáková 2010)

Samme undersøkelse viser dessuten at publiseringen av litteraturvitenskapelige forskningsartikler om forfattere er enda sterkere kjønnnet enn forholdstallet mellom mannlige og kvinnelige forfattere skulle tilsi.

Hvorfor er det slik?

Hvorfor skriver færre kvinner litteratur?

Hvorfor leser kvinner mer, dobbelt så mye som menn?¹ Og helst romaner?

Disse spørsmålene har på ulike måter vært viktige i feministisk litteraturteori.

Ettersom emner innen bachelorstudiet *Kvinne og Kjønnsteori* satte fokus på *kjønnsforskjellen*, samtidig som det litteraturteoretiske emnet *Littehf* presenterte *kognitiv teori*, oppsto det hos meg en tanke om at undersøkelsen av kjønnsforskjellen i litteraturens verden kanskje kunne berikes ved å se til språkets kognitive side.

Denne oppgave er et forsøk på å gjøre nettopp det.

¹ Statistisk Sentralbyrå, Kulturundersøkelsen, 2009, tilgjengelig fra : <http://www.ssb.no/emner/07/02/sa38/Kap6.pdf>

Kjønnteori

Framveksten av akademisk kjønnteori utlegges av ledende kjønnsforskere på følgende måte:

Kjønnteorien vokste frem fra den feministiske kritikken til i dag å være et eget fagfelt med sine egne distinkte spørsmål og grunnlagsproblem. Dette omfatter spørsmål som: Hva er kjønn? Hvordan har forestillingen om kjønn operert og forandret seg historisk? Hvordan opererer den i dagens samfunn? Hvilke forestillinger om mennesket, natur, språk og makt er det som ligger til grunn for at kjønn fremstår som det gjør? Hva er forholdet mellom kjønn og seksualitet, kjønn og klasse, kjønn og rase og mellom kjønn og teknologi? Disse spørsmålene har utvidet feminismens tidligere vektlegging av synliggjøring, representasjon, likestilling og frigjøring til også å angå grunnleggende aspekter ved konstitueringen av menneskets væren i verden. (Mortensen et al. 2008:11)

To tenkende fag

Kvinne- og kjønnteori er fagoverskridende og resonnerende, blant annet med tilfang fra litteraturvitenskap, sosiologi, biologi, psykoanalyse og historieforskning.

Kognitiv teori kan sammenfattes som tverrvitenskaplige bestrebelse innen felt som psykologi, litteraturteori, lingvistikk, filosofi, pedagogikk, datalogi, og nevrovitenskap som søker svar på ”...den ultimative gåde: Menneskesinnets struktur og virkemåde.”

(Brandt & Kjølrup 2009:19).

Kognitiv teori henter altså innsikter fra svært ulike områder. Men det er som teori om erkjennelse knyttet til språk den er interessant i denne sammenheng, og da i den forstand lingvisten og litteraturforskeren Mark Turner settes å tenke:

...den tanke, at det poetiske ikke er artsforskelligt blot gradforskellig fra sproget som sådan. Der er overensstemmelse mellom det poetiske sprog og det almene sprog i forhold til den måde-per kognitiv-semantisk definition:den metaforiske modus-hvorpå bevidstheden eller det menneskelige begrepsunivers sproglig kommer til udtryk.
(Brandt & Kjølrup 2009:14)

Som en forsøksvis sammentenking av viktige innsikter fra kjønnsteori med kognitiv teori, har denne oppgaven karakter av en gradvis innsirkling. Det som undersøkes er hvorvidt måten kognitiv erkjennelse fungerer på kan tenkes å være knyttet til produksjon av kjønnsforskjell i litteraturen.

Til sist anvendes innsiktene fra denne sammentenkingen i oppgavens siste del i form av en nærlesning av Jeanette Wintersons roman *Written on the Body*.

Hva tenkes?

For å begrunne hvorfor kognitiv teori muligens kan berike forståelsen av kjønnsforskjellen, er det først nødvendig å presentere tenkingen om kjønnsforskjellen, slik den har utviklet seg i feministisk teori.

Det som i starten gikk under begrepet *kvinnesak* var først og fremst politisk, med fokus på stemmerett, adgang til arbeidslivet og etter hvert krav om lik lønn.²

I stor grad som følge av publiseringen av Simone de Beauvoirs *Det Annet Kjønn* ble tenkingen om kvinnerollen som noe samfunnsmessig produsert etter hvert viktig.

Slik feministisk teori ble etablert som diskurs og utviklet seg, er skillet mellom *sosialt* og *biologisk* kjønn tenkt som et skille som griper forskjellen mellom kvinnens kropp og det kvinnerollene tilskrives av innhold.

Et slikt skille er nemlig potensielt frigjørende: Analyser av hvordan kvinnen blir tillagt visse posisjoner og egenskaper, åpner for å tenke at biologisk kjønn kan settes urelatert til de samfunnsmessige tilskrivninger som begrenser hennes frihet.

Dersom biologisk kjønn ikke naturlig predestinerer kvinnen, ikke naturlig grunngir hennes handlinger og innstilling, hva er det da som gjør at man sier ”kvinne” og straks tenker seg ett sett bestemte egenskaper og visse posisjoner, i relasjon til begrepet ”mann”?

² “**First-wave feminism** refers to a period of feminist activity during the 19th and early twentieth century in the United Kingdom, Canada, and the United States. It focused on *de jure* (officially mandated) inequalities, primarily on gaining women's suffrage (the right to vote). The term *first-wave* was coined retroactively in the 1970s. The women's movement then, focusing as much on fighting *de facto* (unofficial) inequalities as *de jure* ones, acknowledged its predecessors by calling itself *second-wave feminism*.”

Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/First-wave_feminism

Svaret er ikke kvinnen som en uferdig mann, slik antikken så det.³ Heller ikke kvinnen som en vandrende eggcelle; slik 1800-tallsvitenskapen postulerte henne. (Moi, 1998:31)

Svaret er sosialt kjønn.

Den patriarkalske diskursen produserer forordninger og begrensinger for den delen av menneskeheten som er utstyrt med livmor. Disse reguleringene varierer kulturelt, men styrer på bestemte måter livene til de individer som på grunn av sin kropp fanges inn av begrepet *kvinne*.

Simone de Beauvoirs kjente formulering for å gripe dette lyder: ”Man er ikke født som kvinne - man blir det. Ingen biologisk, psykisk eller økonomisk skjebne bestemmer hvilken skikkelse menneskeheten skal ha.” (Moi 1998:113)⁴

Etter hvert som feministisk teori har utviklet seg innen academia, har man funnet det nyttig å innføre begrepet *kjønnsforskjell* for å betegne (undersøkelsen av) den systematiske innsnevring av mulig livsutfoldelse kvinner opplever fordi deres biologisk kjønn begrunner deres sosiale kjønn⁵.

Feministisk teori forholder seg altså i stor grad til begrepet ”kvinne” forstått som sosialt kjønn.⁶

På den måten er kroppen som konkret og materiell i stor grad skrevet ut av fokus i gjeldende akademisk feministisk teori.

³ Thomas Laqueur påviser i *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*.

at antikken tenkte kvinner og menn som gradsforskjellig, ikke vesensforskjellig fra hverandre.

⁴ Moi gjør spesifikt oppmerksom på at Beauvoir bruker ordene *femme* og *femelle*, som indikerer skillet mellom: ”..mennesket og dyr, mellom en verden av verdier og meninger (levd erfaring) og den naturvitenskapelige fremstillingen av biologi (det ”objektive” synet på kroppen.”) Menneskeartens hunn kan, ifølge Beauvoir, ikke utelukkende forstås som noe naturlige, som en *femelle*, for det er i kraft av å være menneske at hun er et produkt av sivilisasjonen.” (Moi,1998:113)

⁵ Begrepet sosialt kjønn åpner også for å studere mannen som sosial konstruksjon, noe mannsforskningen setter seg fore å gjøre.

⁶ Altså på en noe annen måte enn Toril Moi utlegger Beauvoirs syn.

Feministisk diskurs

Kvinner og språk, kvinner og skrift, kvinner og psykoanalyse; uansett hvilken teoretisk inngang nåtidens feministisk tenkere bruker for å stille spørsmål omkring kvinnens representasjon innen det litterære feltet, peker alle mot at det mangler noe, det mangler noe i skriften, det er noe som ikke kommer til orde og dette *noe* er knyttet til *fravær* av ”det kvinnelige”, forstått som kvinners erfaring av verden og seg selv.

Hva dette kvinnelige er, om det i det hele er noe som kunne kalles kvinnelig og hvordan dette eventuelt kan og bør ytre seg, er derfor viktige spørsmål – spørsmål som i feministisk teori alltid har overveiende filosofiske og teoretiske svar.

Abstraheringsnivået er høyt; en følge av at kjønnsforskjellen, forstått som objektet for forskningen, angår og inngår i så mange ulike sammenhenger, og på tildels svært subtilt vis. En diskurs må altså kontinuerlig etableres og reevalueres, ettersom forskningsfeltet på godt og vondt preges av å være heterogent i fagtilfang, som samtidig (må) tenkes gjensidig utfyllende og utforskende.

En spesiell utfordring for kvinne- og kjønnsteori innen academia, er at problemet man ytrer seg om, ofte er sammenfallende med tradisjonen man ytrer seg innenfor.

Det har ledet til at kvinne og kjønnsforskningen preges av en inngående undersøkelse av språket, forstått som analyser av hvordan den symbolske orden tenkes som opphavssted til – men også frigjøringsarena for – det man svært upresist kan kalle ”det kvinnelige.”

Kan kvinne bety noe annet enn ”kvinne”?

Siden poststrukturalismen for alvor inntok universitetene (mange vil si overtok når det gjelder akademisk tenking om kjønnsforskjellen), har fokus på språk og språkspill dominert tenkingen om ”kvinner” og skrift, ”kvinner” og språk, kvinner og ”kvinner”. Hermetegnene indikerer at man i feministiske tekster kontinuerlig blir gjort og må gjøre oppmerksom på at man, i det man ytrer eller skriver ordet ”kvinne,” er bevisst begrepets ideologiske føringer, og at man derfor bruker begrepet slik at betydningen i det settes i spill.

Et mål for post-strukturalistisk tenking har nemlig vært å vriste begrepet ”kvinne” løs fra sin vanlige bruk for å vise hvor mangetydig, ustabilt og derfor potensielt frigjørende begrepet kan gjøres.

Tilnærming til kjønnsforskjellen via dekonstruksjon og diskursteori har ført feministisk teori langt i undersøkelser av kjønnsforskjellens opphav og innhold, og har også åpnet for en potensielt annerledes figurering i det symbolske.

Likevel, slik tverrfaglig feministisk teori i stor grad har anvendt Jacques Derridas tenkning om relasjonell betydning til sitt formål i forstand ”endeløs prosessuell forskyvning”, begynner post-strukturalismens tilnærming via det symbolske (ironisk nok) for en del feministiske litteraturteoretikere å fremstå som uttømt.

Kroppen

Særlig har litteraturviteren Toril Moi kritisert post-strukturalistisk teori for å teoretisere seg bort fra et av de mest sentrale og spennende spørsmål, nemlig *den kvinnelige forfatter*; ”..samtidig som det hersker større politisk enighet om at kvinner hører hjemme i litteraturen enn det noen gang har gjort, har spørsmålet om den kvinnelige forfatteren forsvunnet fra feministisk teori.” (Moi 2008:8)

Moi ser til den franske filosofen Simone de Beauvoirs tenking om *kroppen som situasjon* som et sted det kan være fruktbart å starte fra for å komme videre i retning en god teori om kvinner og litteratur.⁷ Slik Moi utlegger Beauvoirs innsikter om kroppen som konkret og materiell, som det sted den historisk situerte kvinnen erfarer og handler fra, fanger Beauvoirs begrep om kroppen *som situasjon* sammen med begrepet *levd erfaring* inn hvor grunnleggende kroppen er som premiss for den enkelte kvinnes eventuelt transcenderende prosjekter. Disse innsiktene burde utvikles, mener Moi; i forlengelsen av Beauvoir ligger mye god feministisk teori.

⁷ ”Dette er en av de sjeldne situasjonene der jeg faktisk mener at vi trenger mer teori enn vi alt har. Vi trenger et nytt teoretisk grunnlag for studiet av kvinner og litteratur, en teori som kan støtte opp om et prosjekt som slett ikke har noe problem med å legitimere seg selv politisk” (Moi 2008:14)

Hjernen

Samtidig som KVIK- emner tok opp ulike innfallsvinkler til tenking om kvinner og skrift sto Mark Turners bok fra 1996 *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language* på pensum i litteraturvitenskap. I denne boken setter lingvisten og språkforskeren Turner frem en radikal teori, i det han hevder at all menneskelig tankevirksomhet baserer seg på *metaforer*. Metaforer er byggesteiner i små fortellinger som kombinert med andre små fortellinger skaper større fortellinger; med det for øye å la mennesket erkjenne sin verden.

The literary mind is the fundamental mind. Although cognitive sciences is associated with mechanical technologies like robots and computer instruments that seem unliterary, the central issues for cognitive science are in fact the issues of the literary mind. *Story* is a basic principle of mind. Most of our experience, our knowledge, and our thinking is organized as stories.
(Turner 1996: *Preface*)

Når Turner hevder metaforenes grunnleggende funksjon for menneskelig erkjennelse, bygger han delvis på egen og andres forskning omkring metaforenes funksjon i språket, delvis på moderne hjerneforskning. Hjernen forstår fysiske og abstrakte hendelser og fenomener via menneskekroppens dimensjoner og retninger. Som Turners kolleger og tidvis samarbeidspartnere George Lakoff og Mark Johnson har påvist i sine arbeider, dannes metaforer gjennom kroppens posisjonering i rom langs skalaene OPP og NED, Og NÆR og FJERN, (dvs. SENTRAL og PERIFER).

Deretter bruker mennesket skaleringer langs disse aksene for å gi betydning og verdi til hendelser og fenomener.

Ifølge Mark Turner i *The Literary Mind*, gir dette opphav til et sett grunnmetaforer som han kaller *small spatial stories*: små fortellinger bygget ut fra kroppens bevegelser og retning. I sin basale form projiseres disse over på andre erfaringer og fenomener for å gjøre disse erkjennbare, men de bygges også videre ut via kobling til andre små fortellinger, til stadig større, mer kompliserte og abstrakte *blends*:

A blended space has *input spaces*. There are partial projections from the input spaces to the blend.

...Crucially, blended spaces can develop emergent structure of their own and can project structure *back* to input spaces. Input spaces can be not only providers of projections to the blend, but also receivers of projections back to the blend.

(Turner 1996: 60)

Mentale prosesser konstruerer altså en *blended space* der mening som ikke fantes i ”inntaksrommene” blir skapt i (den mentale) konstruksjonen som oppstår. Dette har også tilbakevirkende kraft, som Turner gjennom bokens første del viser ved å utlegge historien om hvordan Shahrazad, forteller i *1001 natt*⁸ evner å skape nye utganger på kjente historier.

Metaforer hentet fra kroppens erfaring med verden gjør altså verden begripelig på flere nivå enn det kroppen (selv) erfarer. Metaforer bygger konsepter som fører over erfaringer fra et område til et annet.

Det finnes ikke noe eget poetisk, metaforisk språk, sier Mark Turner, alt språk er metaforisk. Kroppen synes altså i kognitiv teori på grunnleggende vis å determinere språket og vår oppfatning av verden.

Hva er mest underlig?

Fra et litteraturvitenskapelig perspektiv resulterte det *input space* som kan kalles ”moderne feministisk tenking om kjønnsforskjellen” og det *input space* som kan sammenfattes som ”Turners innsikter om den litterære hjerne” til et mentalt *blend* der kognitiv teori fremsto som et perspektiv som kunne tilføre teori om kvinner og litteratur noe nytt.

⁸ Klassisk arabisk eventyr som bygger på at *Shahrazad* forteller *Kong Shahriyar* en ny historie hver natt i 1001 netter. Dette for å unngå den skjebne andre jomfruer har lidd etter å ha tilbrakt natten til sengs med Kongen; nemlig å bli drept ved daggry. Slik sparer Shahrazad ikke bare seg selv men også 1000 andre jomfruer. Når Turner henter opp Shahrazad i sin bok, er det like før hun ankommer Kongens palass; i det hennes far forteller henne en historie for å vise hvor ille det vil gå henne om hun gir seg selv til Kongen. Shahrazads evne til å trekke ut det vesentlige i farens historie og kombinere det med en annen historie, lager en ny fortelling med annen utgang, dette for å vise faren at han ikke trenger å engste seg for henne. Denne funksjonen er det som interesserer Turner ved situasjonen; akkurat slik, hevder han, fungerer den litterære hjerne.

For, om hjernen er fundamentalt litterær og konseptualiserer verden med utgangspunkt i kroppen, vil det medføre at naturen uvegerlig skrives inn i kulturen som menneskets fortellinger om seg selv, altså kulturen som fundamentalt basert på kroppen. Og når menn skriver de fleste bøker, vil det si at deres fortellinger om å være mann i en mannskropp koder litteraturens metaforer til en grad som gjør at kvinner, via kanon, konstant møter mannskroppens metaforer som premiss for egen erkjennelse?

Kan kvinners utstrakte lesing faktisk bidra til å forklare at de bare i beskjeden grad blir forfattere?

For om mennesket er fundamentalt litterært på den måten Turners forskning peker på, vil det kunne se ut som om det faktisk har vært menn som har skrevet de fleste bøker, kan forklare hvorfor det fremdeles er slik at menn skriver de fleste bøker?

Slike spørsmål førte til at den britiske Jeanette Wintersons forfatterskap sto frem som interessant å se nærmere på.

Winterson har siden debuten med *Oranges are not the only fruit* (1980), vært kjent for romaner som eksperimenterer med narrasjonsstrukturer og kjønnsfremstillinger, uten å problematisere disse grepene i teksten. Winterson er regnet som en av de fremste britiske forfattere i sin generasjon. Hun har med andre ord nådd et stort publikum.

Likevel har hun ikke bare hatt suksess. Særlig ble romanen *Written on the Body* (1992) møtt med negativ kritikk.

I *Written on the Body* gjør Winterson bruk av et uvanlig fortellergrep, i det hun lar romanens jeg-forteller være kjønnsubestemt. Det vil si; teksten turnerer hele tiden jeg-fortelleren slik at leseren aldri kan avgjøre helt sikkert om jeg-et er en mann eller en kvinne.

Man ville kanskje tenke at dette verken burde være provoserende eller problematisk for moderne lesere; underliggjørende grep i skjønnlitteratur er som det skal være, en forteller som verken er mann eller kvinne bør være uproblematisk?

Når nå både den vanlige leser, kritikere generelt, og i særlig grad Wintersons hoff av akademiske feminister var negative, er det noe som gjør *Written on the Body* svært interessant for denne oppgavens formål; å undersøke hva det betyr for litteraturen at kroppen danner utgangspunkt for metaforer som på grunnleggende vis strukturerer hvordan vi ser og erkjenner verden.

OPPGAVENS GANG

DEL I

FEMINISTISK TEORI

Her presenteres Simone de Beauvoirs verk *Det Annet Kjønn* med vekt på de begrep som vil bli relevant for analysen av romanen *Written on The Body*. Deretter kommer et historiserende oversyn over feministisk teori, slik at det legges særlig vekt på feministisk litteraturteori.

DEL II

METAFORTEORI

Skisserer innledningsvis metaforteoriens historiske utvikling, før fokus settes på lingvistene Gerge Lakoff og Mark Johnsons arbeid med å kartlegge til hvilken grad språket baserer seg på konseptuelle metaforiske overføringer.

Deretter utlegges Mark Turners videreutvikling av denne metaforteorien slik den kommer frem i hans bok *The Literary Mind*. Formålet er å si noe om hvordan metaforer dannes langs kroppens akser, for deretter å gjøre det klart hvordan dette danner basis for fortellinger som igjen er basis for erkjennelse.

DEL III

KOGNITIV TEORI OG FEMINISTISK TEORI

Presenterer en ressonerende sammenlenking av innsiktene fra feministisk og kognitiv teori.

DEL IV

JEANETTE WINTERSONS FORFATTERSKAP I LYS AV KOGNITIV OG FEMINISTISK TEORI

Kapittel 1 presenterer Jeanette Wintersons forfatterskap. Deretter fokuseres det på resepsjonen hvilke trekk ved teksten feministiske kritikere la vekt under mottagelsen av romanen *Written on the Body*, slik at det holdes særlig fokus på det som blir relevant for analysen i oppgavens siste deler.

Kapittel 2. Reflekterer over hvorfor Jeanette Winterson bruker grepet kjønnsubestemt jeg-forteller i *Written on the Body*. Narrasjonsgrepet settes inn i feministisk og kognitivistisk kontekst, slik de av oppgaven hevdes å konvergere i Simone de Beauvoirs begrep *levd erfaring*.

DEL V

EN NÆRLESNING AV *WRITTEN ON THE BODYS* KJØNN SUBESTEMTE JEG-FORTELLER I LYS AV KOGNITIV TEORI KOBLET TIL FEMINISTISK TEORI: HVORDAN KODES KJØNN I SKRIFT?

Her foretas en ressonerende nærlesning av Jeanette Wintersons roman på bakgrunn av innsikter hentet fra foregående kapitler.

DEL VI

***WRITTEN ON THE BODY* BELYST AV KOGNITIV OG FEMINISTISK TEORI AVRUNDING**

Her førers oppgavens innsikter om kjønnsforskjellen og skriften sammen i en konklusjon relatert til lesningen av *Written on the Body*.

DEL I

FEMINISTISK TEORI

Det Annet Kjønn

I sitt hovedverk *Det Annet Kjønn* viser den franske filosofen Simone de Beauvoir hvordan kvinner gjennom tiden er blitt satt til ”å være sine kropper”.

Kvinnen er blitt mytologisert på en slik måte at hennes biologi bestemmer ikke bare kvinnens eget liv, men også i stor grad hvordan samfunnet struktureres. Subtile tilskrivelser av hva en kvinne er og kan gjøre dannes ut fra kvinnens kropp; grunnlag for et vell av myter og ”konkluderende konstruksjoner”.

Det totale sammenfallet mellom kvinners biologi og kvinnens sosiale tilværelse, føres av de Beauvoir så langt tilbake som det finnes skriftelige kilder. Gjennom en nitid oppnøsting og påfølgende oppløsning av disse (tilsynelatende) fast knyttede forbindelser mellom ”livmor og væren”, viser Beauvoir i hvor stor grad kvinnens alteritet er konstruert.

Det er ikke noe sekundært ved kvinner, sier Beauvoir; bare menn som ser seg tjent med å fortelle dem det. Det er mannens penn som innskriver kvinnen som⁹ avvik i kulturen, det er hans objektivisering av henne som gjør at hun blir det *Annet* kjønn.

Simone de Beauvoir tenker seg derfor at kvinnens vei fra immanens til transcendens går via utdanning, deltagelse i samfunn og arbeidsliv, økonomisk uavhengighet og kontroll over reproduksjonen. Kvinnens frihet vil dermed ikke betinges av at kvinner bli lik menn; det vil si at kvinnen skal være likeverdig menn i sin ”frie annethet”. Friheten trues ikke av forskjell; kun når forskjell brukes til å objektivisere og begrense kvinnens frihet er forskjell en negativ term. Beauvoir tenker seg derfor at kvinners frihet vil føre til en gjensidig annethet mellom kvinner og menn, som erstatning for den absolutte annethet som følger av kvinnen som mannens Andre.

Beauvoirs *Det Annet kjønn* kom ut i etterkrigstidens Frankrike. Bølgene fra boken forplantet seg raskt fra filosofiske, intellektuelle kretser ved kafébordene i Paris, til kjøkkenbordene omkring i landet.

Kvinner som daglig opplevde diskrepansen mellom sine ønsker og planer og sin kroppslige immanens, leste og forsto i hvilken grad deres reproduksjonsorganer fødte undertrykkende kulturelle forestillinger.¹⁰

Som fenomenologisk influert eksistensialist¹¹, tenker Beauvoir seg at ingenting er innskrevet i kroppen ved fødselen. Det er kulturen som innskriver individene med ulike forventinger og begrensninger, avhengig av hvilke kjønnede kroppar de kommer til verden i. Når menn objektiviserer kvinner, får alle kvinner en erfaring av å være den Andre, det inngår som del av kvinnens kroppslig situerte erfaring.

En spenning mellom kjønnene er naturlig som følge av deres forskjellighet, men mannens setting av kvinnen som sin Andre er en kulturell produksjon uten opphav i biologien.

Det viktige og nye er at selv om Beauvoir anser biologi som et uomgjengelig premiss for den enkeltes væren og for individets prosjekter, er ikke biologien noe som kan eller skal determinere liv og frihet. Kroppen kan likefullt ikke ”tenkes bort”; den er ”bevissthetens hjem” og som sådan innskrevet i og av kvinnens levde erfaring. En stor del av den erfaringen er å være sekundær som følge av sin kroppslige situertethet.

Kvinnen er svakere enn mannen; hun har mindre muskelkraft, færre røde blodlegemer, dårligere lungekapasitet...det finnes omtrent ingen idrett der hun kan konkurrere med mannen; hun kan ikke stille opp mot ham i kamp.

.. Så hennes grep om verden er mer begrenset; hun er mindre standhaftig og mindre utholdende i sine prosjekter, som hun også er mindre i stand til å gjennomføre. Det vil

¹⁰ Da *Det Annet Kjønn* i 1954 ble oversatt til engelsk, fikk de Beauvoirs analyser et mye større nedslagsfelt. *Det Annet Kjønn* ble følgelig en bibel i kvinnesaken på begge sider av Atlanteren, og verket er fremdeles et uomgjengelig grunnlagsskrift for alle som vil analysere kjønnsforskjellen. Professor Toril Moi hevder likevel at verkets innsikter og implikasjoner i stor grad er utforsket og følgelig at *Det Annet Kjønn* tilbyr et utmerket utgangspunkt for den som vil videreutvikle feministisk teori, et virke hun selv er en av de fremste eksponenter for.

¹¹ *Fenomenologi* er læren om tingenes tilsynekomst. Maurice Merleau-Pontys *Kroppens Fenomenologi* (1945/1994) regnes å ha influert – og blitt influert av Beauvoir: ”For Merleau-Ponty er kroppen vårt perspektiv på verden, og samtidig er den engasjert i en dialektisk interaksjon med omgivelsene, det vil si med alle de andre situasjonene som kroppen befinner seg innenfor. Denne interaksjonen former den måten vi erfarer -lever- våre kroppar på. Kroppen er en historisk sedimentering av vår måte å leve i verden på, og av verdens måte å leve med oss på. (Moi, 1998:102)

si at hennes individuelle liv er mindre rikt enn mannens. (Beauvoir 2000: 78)

Kvinnens biologi setter henne som nummer to i en sivilisasjon som ikke bygger på fysisk kamp for tilværelsen mellom kvinner og menn. Kvinnen, som mannens partner, burde slik sett heller ikke defineres som mindre verdt av at mannen kan vinne over henne i idrett. Men akkurat det skjer.

Som naturgitt er kroppen både åpen for og begrenset av den betydning kulturen og individets transcenderende handlinger innskriver. Som Beauvoir formulerer det:

”I det perspektivet jeg har valgt å anlegge - Heideggers, Sartres og Merleau-Pontys - er kroppen ikke en ting, men en situasjon. Den er vårt grep om verden og en skisse av våre prosjekter.” (Moi 1998:95)

Fredsfyrster OG tåketalere?

1960 og 1970-tallets feminister brukte begrepet *kvinnesak* og forsto ved det i stor grad kvinners stilling analysert gjennom et marxistisk perspektiv.¹²

Også *Det Annet Kjønn* ble lest via marxistisk postulering av historien som en pågående prosess av kamp og fremskritt, krefter og motkrefter.

Det historisk-sosiale perspektivet på kvinneundertrykkningen fortalte at kapitalismen ikke undertrykket kvinner på grunn av kjønn, men som medlemmer av sin sosiale klasse og rase; kapitalen holder kvelertak på menneskene; ”derfor holder menn kvelertak på kvinner.”¹³ (Skillet og *sammenfallet* mellom biologisk og sosialt kjønn er slik sett innskrevet som premiss for denne tenkingen.) Nedkjempes kapitalen nivelleres klassene og kvinneundertrykkningen forsvinner; likestilling mellom kjønnene er en naturlig følge av historiens gang og innføringen av arbeidernes paradiset på jord.¹⁴

¹² Feminisme ble av mange marxister regnet som en borgerlig syssel, noe overklassekvinner kunne egne seg til fordi de hadde alt materielt på stell.

¹³ ”Om kvelden, når han i løpet av dagen har hatt vansker i forhold til sine likestilte og måttet bøye seg for sine overordnede, gjør det ham godt å føle seg absolutt overlegen og forkynne ubestridte sannheter” (Beauvoir, 2000: 260)

¹⁴ Den tyske filosofen G.F Hegels (1771-1831) hevder i sin dialektiske filosofi verden som drevet av en fremadskridende men syklisk bevegelse mellom to ulike men komplementerende prinsipper, utlagt som tese og

Det som spesifikt angikk kjønnsforskjellen gled på denne tiden i noen grad ut av fokus. Men kvinnesaken tenkes også utenom de marxistiske doktrinene som garantist for den fremtidige "fredsavtalen" mellom kjønnene. Innen litteraturforskningen skjer teoriutviklingen først og fremst med Kate Millets *Seksualpolitikken* som kommer ut i 1969. Det er en analyse av hvordan kvinner og det kvinnelige fremstilles i bøkene til de "radikale" mannlige forfatterne¹⁵. Millet finner utstrakt sexismen, hat og fordommer mot kvinner. Hun konkluderer med at kvinner må tenke igjennom kjønnsforskjellen og kvinneligheten på nytt, og på egne premisser. (Iversen 2002:28).

"Kvinner kan og kvinner vil"

I løpet av 1970- og -80 årene kom en bølge kvinnelige poesi- og prosadebutanter, og det ble tatt initiativer til skriving av kvinnelitteraturhistorier; i stor grad som følge av Kate Millets oppfordring.¹⁶

Man hadde til felles at man i stor utstrekning tematiserte erfaringer gjort som kvinne; det handlet mye om kroppens krafter og safter, om seksualitet, moderskap, abort og (kamp mot) undertrykking.

Men politisk ble dette etter hvert et dilemma: om det er slik at litteratur skrevet av kvinner er spesielt verdifull fordi det finnes noe bare kvinner kan skrive sant om, så betyr det at kvinnen besitter noe essensielt kvinnelig. Fremmes noe essensielt kvinnelig som verdifulle estetiske og politiske prosjekt, er ikke veien lang til biologisk determinisme. Altså nøyaktig dét kvinnekampen og tildels kvinnelitteraturen retter seg mot.

Denne gordiske knuten bidro sterkt til at det som gikk under navnet kvinnelitteratur mistet moment. Også kritikernes innstilling til bøker med synliggjøringstema og representasjon som formål, gikk fra "viktig og vesentlig" til "det blir *ikke* gode bøker *bare fordi* tekstene belyser urettferdighet og undertrykkelse".¹⁷

antitese; samlet i syntese. Marxistisk teori bygger i stor grad på denne forståelsen av historien som kamp, men med et jordisk, (motsatt Hegels gudommelige), paradisk som mål.

¹⁷ At kritikerne i stor grad slår barnet ut med badevannet i det de bedømmer kvinners litterære tekster etter andre kriterier enn litterær kvalitet, har sosiologen Unni Conradi Andersen påvist i sin resepsjonsundersøkelse

Kvinneres kanon: hagle eller pistol?

Langt utenfor denne diskusjonen forsøkte amerikanske Valerie Solanas å etablere sin egen radikale diskurs: hennes nattsvarte *SCUM-manifesto* så dagens lys i 1968.

(I starten ble boken distribuert på gaten av Solanas, og først publisert i 1971.)

Samtiden leste Solanas manifest som en lesbisk kvinnes rablende mannshat.

Det var det også.

Men *SCUM-Manifesto* er mye mer enn et hatskrift; det er en rasende, ekstremt intelligent og vanvittig morsom tirade mot måten menn har tusket til seg samfunnet og kulturen på.

Solanas tegner menn som bablende, begjærende barn, kannibaler som suger til seg kvinners styrke og kreativitet, stjeler skjønnhet og slimer ned kjønnsakten, kort sagt; *SCUM-Manifesto* inverterer psykoanalysens påstander om kvinnen, det lister opp menns forbytelse og erklærer krig.¹⁸

Utover spedte smågrupper feministiske separatister, først og fremst i USA, var *SCUM-Manifesto* for outert til å få gjennomslag i kvinnesaken.

Som tekst inspirerte det tidvis ymse undergrunnskrefter innen musikk og film, før det for få år siden kom til overflaten i den kulturelle hovedstrømmen.

Den svenske forfatteren Sara Stridsberg mottok i 2007 Nordisk Råds litteraturpris for sin roman *Drømfakulteten*, som handler om Valerie Solanas liv.

Scum Manifesto tematiserer ikke som spesifikt innhold i teksten, men narrasjonsstrukturen (som delvis fører en dialog med delvis forteller Solanas liv i det hun dør) forankrer både på

presentert i boken *Har vi henne nå?* (2010)

¹⁸ Valerie Solanas (1936-1988) hadde avbrutte universitetsutdannelse bak seg, og hun var en del av Andy Warhols kunstnerkollektiv *The Factory*, datidens popkunstneriske sentrum. Solanas forutsettes å ha god kjennskap til *Andre Breton og surrealistenes manifest* fra starten av 1900-tallet. Der trekkes surrealistene sine kunstneriske aner bakover og staker ut veien fremover- idet de erklærer kvinner krig. Ingen reagerte særlig på det. Der Solanas var ”gal” var Surrealistene altså kunstnere. Solanas hatet Surrealistene skapte.

Da Solanas fyrte av pistolskudd mot og nesten drepte Andy Warhol noen år senere, fikk de fordømmende rett. På den annen side; Warhol hadde holdt tilbake et av Solanas teatermanuskript. Hun ble hindret i å få sitt verk publisert og produsert. Manifestet hadde altså også rett: menn hindrer aktivt, med makt kvinner fra å skape.

eksplicit og mer subtilt vis manifestet og manifestets punkter i Solanas kvinnelige livserfaring.

I valget av Solanas, synes Stridsbergs å hente inn *SCUM-Manifesto* som del av en ”kvinnelig undergrunnskanon”; tekster som sirkulerer utenfor hovedstrømmen i litteraturen, men som mer eller mindre bevisst konnoteres av andre kvinners (mer) genretro tekster.¹⁹

Når det antydes til et slikt understrømmende kvinnelig tilfang, gjøres det analogt med hvordan litteraturviterne Sandra M. Gilbert og Susan Gubar over 700 sider i *The Mad woman in the Attic* (1979) finner at 1800-tallets kvinnelige forfattere konnoterer et stort myte og eventyrstoff i sine skjønnlitterære tekster. Og særlig hvordan Gilbert og Gubar finner ”Den gale kvinnen på loftet” i Charlotte Brontës roman *Jane Eyre*. Dissonansen mellom tekstens overflatefortelling og tekstens undertekst, er i følge Gilbert og Gubar et resultat av mannlig litterær kanons figurering av kvinnen som enten/eller; enten engel eller demon.

Når Gilbert og Gubar ser den gale kvinnen Bertha figurerende protagonisten *Jane Eyres* undertrykte side, skjer det drøye hundre år etter at Charlotte Brontës roman er etablert på en bestemt måte i kanon²⁰ I *Jane Eyre* er Bertha gift med *Rochester*, mannen Jane arbeider for, og som hun i tekstens forløp kommer til å planlegge et liv med. Trekanten *Jane, Rochester, Bertha* tillater Charlotte Brontë å turnere en kvinnefigurasjon som stammer fra og stemmer overens med menns kanoniserte kvinneframstillinger, samtidig som teksten *nettopp av den grunn* kan antas å være relevant for det lesende borgerskapets kvinner i Brontës samtid. Når romanen er blitt stående som en troverdig skildring av en kvinne, mener Gilbert og Gubar at det i stor grad skyldes at kvinner mer eller mindre bevisst har oppfattet tekstens undertekst. (Mens menn ser figureringen av kvinnen i enten demon eller engel, nøyaktig slik de selv har skrevet henne inn i kanon.) For å bli skrivbar må Brontës tekst, (som til en viss grad kompliserer fortidens og samtidens litterære kvinnebilder i det den lar Jane utvikle et forhold til en gift mann), gjøre bruk av kanons kvinnefigurasjon, subjektet må splittes i *Jane og Bertha*.

Kvinnelige forfattere synes altså å ha utviklet en (mer eller mindre bevisst) tradisjon, som forholder seg (mer eller mindre) trofast til genreregler, samtidig som de (mer eller mindre

¹⁹ Sara Stridsbergs tekst inneholder en klar formulering om at Stridsberg er bevisst på konnoteringen av et ”kvinnelig kanon” det gjentas flere steder i teksten at ”jeg ville heller gått en dag på Solanas Drømfakultet; (forstått som delt hennes liv og erfaring,) enn å ha 100 000 verdiløse akademiske poeng.

²⁰ Charlotte Brontës roman *Jane Eyre* ble publisert i London i 1847

bevisst) skriver inn sine (også det mer eller mindre bevisst) egentlige fortellinger om hvem de (også) er; som en undertekst. Av Gilbert og Gubar brukes omgrepet *palimpsest* for å betegne denne nesten ulesbare dobbelheten i kvinners tekster.²¹

Som en av de første og definitivt største ”kvinnelitteraturhistoriene” ble *The Mad woman in the attic* svært viktig for de som ville nærme seg litteraturen fra et feministisk perspektiv.

Den lingvistiske vendingen

Imidlertid er *Den lingvistiske vendingen* i psykoanalysens teorier om etablering og konstituering av subjektet tenkt som den viktigste inngangen for moderne feministisk litteraturteori.

Den lingvistiske vendingen regnes å starte med psykoanalytikerens Jacques Lacans applisering av språkforskeren Ferdinand Saussures påvisning av språkets binære struktur på Sigmund Freuds arbeider.

Signifikanten og *signifikatet* betegner henholdsvis språktegnet uttrykks- og innholdsside. Forholdet mellom dem er arbitrært, sier Saussure, men det er gjensidig som ”to sider av et papir”²².

Endres noe ved ett punkt, endres bestemmelsen av andre verdier og termer. Med andre ord; all språklig betydning er relasjonell og ustabil.

Språk er strukturert som et system av forskjell, sier Saussure.

Det ubevisste er strukturert som et språk, seier Lacan.

Barnet går gjennom tre faser i sin adskillelse fra moren. Lacan innstifter omgrepene *det reelle*, *det imaginære* og *det symbolske* for å karakterisere fasene: fra fullstendig identifikasjon i det reelle, via speilfasen i det imaginære, til kastraksjonstrusselen som fører til etablering av subjektet i den symbolske orden, altså språket.

Det reelle strekker seg fra fødselen til barnet er omkring et halvt år. Barnet lever i en symbiose med sin mor, ubevisst om at det finnes forskjell mellom egen og morens kropp.

Heller ikke ting og fenomener lar seg skille fra hverandre. Verden er sammenflytende og

²¹ Begrepet er hentet fra betegnelsen for pergamentets evne til å inneholde mange skriftlag.
Kilde: *Litteraturvitenskapelig leksikon*

²² Kilde: *Litteraturvitenskapelig leksikon*

kaotisk og barnets forhold til drifter, objekter og impulser tilsvarende kaotiske. Det reelle er slik sett ikke noe som kan fanges av språket, det er ubegripelig, også slik det siden bryter gjennom i det fysiske og psykiske hos subjektet.

I det imaginære, som strekker seg fra barnet er et halvt til halvannet års alder, speiles barnet av morens kropp, som dermed fungerer som det ordnende prinsipp for barnets forståelse av verden. Speilfasen består i identifikasjon men også en oppfattelse av at moren ikke er tilfreds bare med barnet selv; barnet oppfatter etterhvert at hun står i relasjon til andre, ofte barnets far. *Farens lov* etableres idet barnet, i et forsøk på å forbli morens alt, konstituerer seg i det symbolske under kastraksjonstrusselen.

Noe forenklet vil kastraksjonstrusselen, slik Lacan utlegger den, si at guttebarnet, for ikke å ta sin fars plass hos moren, må adskille seg fra henne og sublimerer sine behov i den symbolske orden. Språkets binære struktur og funksjonsmåte, forstått som at alle tegn betyr i relasjon til andre tegn, fører i følge dette til at begjæret sublimeres i underbevisstheten og speilfunksjonen plasseres i det som for guttebarnet er den Andre, nemlig kvinnen.

”Kjønningen” er dermed grunnleggende fundert på og strukturert av det Lacan kaller *Farens lov*, og med nødvendighet er det ubevisste, dit barnet fortrenger sine drifter og sin begjærproduksjon, strukturert på samme vis, og av samme grunn.

Grunnen til at Lacans teorier blir så viktig for feministisk teori, er at det etter Lacan blir mulig å tenke seg at jentebarnet ikke er determinert av sitt kjønn, motsatt Freud som slo fast at biologi var skjebne. Kjønn fremstår som binært konstituert i det symbolske, ikke som egenskaper ved biologien. Om subjektet etableres via det imaginæres sublimasjon i det symbolske og fortrenning til det ubevisste, spiller kroppen (som skjebne) mindre rolle for (tilskrivelse av) identitet.

Men det kvinnelige subjektet blir tilsynelatende borte med det samme: I en berømt formulering postulerer Lacan at kvinnen ikke finnes: noe han deduserer fra at incestforbudet, av Lacan kalt *Farens lov*, retter seg mot guttebarnet.

(Motensen et al.2008: 282)

Jentebarnet utsettes ikke for kastrasjonstrusselen og beveger seg dermed ikke inn i den symbolske orden på samme måte som guttebarnet. Hun må følgelig heller ikke helt forlate det imaginære, men kan forbli i kontakt med morskroppen, der gutten må

oppløse symbiosen og fortrenge sine drifter til det ubevisste - i det han som subjekt konstituerer seg i den symbolske orden for å unngå kastrasjonen.

Språket, eller den symbolske orden, settes dermed av det som er forbudt å ha, av Lacan tenkt som Fallos; Den ultimate Signifikanten oppstår som følge av at kastrasjonstrusselen setter fallos som det det er forbudt å ha. Begjærstruktureringen som følger av denne mangelen setter altså Fallos som forskjellsbetingelser i det symbolske systemet; tegn betyr i relasjon til Fallos.

Kommer kvinnen til ordet?

1980-tallets post-strukturalistiske vending innen akademia viste seg å være svært fruktbar for feministisk teori utover på 1990 og 2000-tallet.

Særlig ble den måten Luce Irigaray, Julia Kristeva og Hélène Cixous fra hvert sitt ståsted bygget på og videreutviklet Lacans teorier om seksueringen, viktig for å gi kvinne- og kjønnsforskningen retning og akademisk forankring.²³

Selv om det er tildels store forskjeller i hvordan de utvikler sine teoretiske innsikter, har Cixous, Irigaray og Kristeva en felles vektlegging av den symbolske ordens implisitte betingelser for kjønnsforskjellen – og dermed for hvordan det kvinnelige subjektet blir til; som delvis innenfor og utenfor den symbolske orden.

Den algirske litteraturteoretiker og forfatter Hélène Cixous legger stor vekt på at kvinner har noe (eget) som, fordi jentebarnet ikke grunnleggende innlemmes i den symbolske orden, må komme til det symbolske fra hennes sted og utvikles gjennom hennes skrift.

²³ Toril Moi oversetterelse av Cixous', Kristevas og Irigarays til engelsk form av boken *Sexual/Textual Politics* (1985) førte til at tanker i forlengelsen av Lacan, (som sterkt hadde påvirket fransk og europeisk feministisk teori,) ble viktigere også for anglo-amerikansk teoribygging.

Den fortsatte kontakten med det imaginære tenkes av Cixous som en ressurs, et reservoar som kan komme til uttrykk ved at kvinner skriver fra det, et poetisk-rytmisk og også akademisk arbeid som Cixous karakteriserer med sitt eget begrep: *écriture féminine*.²⁴

Lingvisten og psykoanalytikeren Luce Irigaray holder kjønnsforskjellen for å være en reell forskjell, en grunnleggende, ontologisk forskjell mellom kvinner og menn; en som har opphav i kjønnede kropper. Denne forskjell må derfor få betydning for kvinners relasjoner til hverandre og til menn. Kvinners kropper og seksualitet preges ikke av mangel på fallos slik psykoanalysen teoretiserer på grunnlag av, sier Irigaray²⁵; kvinnekroppen betyr i sin egen rett og på sin egen måte. Kvinnen kan ikke innskriveres i fallogosentrismen²⁶, men må utvikle sitt eget språk:

Irigaray har i en årrekke undersøkt språkvanene til menn og kvinner og funnet ut at det eksisterer generelle språkvaner spesifikt for hvert kjønn, pga at kvinner ofte ikke inntar subjektsposisjonen i sin språkbruk. Irigaray er enig med Jacques Lacan i at man er nødt til å *tre inn* i språket og slik inn i kulturen for å kunne bli et subjekt, men hun mener at det for kvinnen er nødvendig at språket forandrer seg på lik linje med samfunnet og kulturen hvis dette skal oppnås. Dette er nødvendig fordi språket kvinnen bruker for å *bli til* som subjekt, skal kunne bli gjenkjent i kulturen for å ha noen effekt. Det er viktig at kvinnen inntar sitt ”jeg” og ”du” i språket, som markører for den nye subjektiviteten.²⁷

²⁴ ”Nesten hele skriftens historie blander seg med fornuftens historie fordi den på en gang er dens virkning, støtte og en av de privilegerte alibiene. Den har vært ett med den fallosentriske tradisjonen. Den er til og med fallosentrismen som ser på seg selv, som nyter seg selv og gratulerer seg selv. Unntatt noen få unntak: for det har eksistert mislykkede personer, uten det kunne jeg ikke skrive (en unnsloppet jeg-kvinne) i den enorme maskinen som går rundt og gjentar sin ”sannhet” i sekler. ...Å skrive, en handling som ikke bare ”virkeliggjør” kvinnens av-sensurerte forhold til sin egen seksualitet, til sin væren som kvinne, men gir henne adgang til egen styrke; det vil gi henne hennes eiendom tilbake, gledene, organene, de uendelig kroppslige territoriene som har vært holdt forseglet; det vil rive henne løs fra overjegstrukturen der man alltid holdt av samme plass for henne som skyldig...gjennom dette arbeidet med utforskning, analyse, inspirasjon, denne befrielse av den eventyrlige teksten i henne selv som det haster med at hun lærer å si fram. En kvinne uten kropp, stum, blind kan ikke være en god kriger.” (Cixous ”Medusas Latter” i Kittang et al 2003:272)

²⁵ Irigaray ble ekskludert fra fransk academia etter at hun i sin doktoravhandling i 1974 tok et oppgjør med Jacques Lacans postulering av kvinnen som ”noe som ikke finnes”.

²⁶ Irigarays begrep *fallogosentrisme* er basert på fallos som den *mannlige dominans* i tegn og betydning, *logos* står for fornuften mens *sentrisme* peker på vestlig tenkings insistering på begreperes faste kjerne av mening. *Fallogosentrismen* fortrenger dermed en særegen kvinnelig, mytisk og kroppslig efaring.

Kilde: Litteraturvitenskapelig leksikon.

²⁷ Midttun, Huitfeldt ; 2008: 245.

Den franske teoretiker og psykoanalytiker Julia Kristeva fokuserer i sin tenking på relasjonen mellom mor og barn og hvilke erfaringer herfra som forblir utenfor (rekkevidde av) språket i det barnet etablerer seg i det symbolske. Det *semiotiske* settes av Kristeva der Lacan fokuserer på det ødipale. Med begrepet peker Kristeva på det kroppslige og før-språklige og hvordan det (via den *tetiske* fasen) må splittes bort for at barnet skal kunne gå inn i det symbolske og bli et talende subjekt. Men morstilknyttede og driftsbaserte impulser i subjektet fortsetter å markere en avstand mellom subjektet og det symbolske, sier Kristeva. Hun formulerer følgelig sitt begrep *choraen* for å påvise hvordan disse usymboliserbare områdene samles og deretter bryter gjennom fra det ubevisste og kommer til uttrykk som forstyrrelser i språket og sublimasjoner i kunst, litteratur og religion. Det semiotiske er altså verken tegn eller posisjon, men en type rytmisk oppsamling av subjektets drifter og før-språklige erfaringer som uavlatelig øver et trykk mot det symbolske språket. (Moi 1986b:160)

Skiller havet?

Når det gjelder anglo-amerikansk feministisk teori, er også den i stort grad inspirert av de tre franske teoretikers tenking, samt post-strukturalismens forståelse av det ubevisstes avgjørende rolle for fundering av kjønnsforskjellen; slik den tenkes etablert gjennom subjektets inntreden og konstituering som mannlig eller kvinnelig innen språkets binære struktur. Men feministisk videreutvikling av leserteori²⁸ har også vært viktig. Særlig har Shoshana Felmans (riktignok grunnleggende post-strukturalistiske) tese om nødvendigheten av (som kvinne) *å lese med sitt liv*, hatt stort gjennomslag.

²⁸ Slik den på ulikt vis er utviklet som tenking om leserens rolle som tekstens medskaper av Wolfgang Iser, Stanley Fish, Roland Barthes m.fl.

Shoshana Felman identifiserer hvordan tilvante forståelsesrammer; det vil si kulturelle grenser for hva som tenkes som normalt kontra avvikende, fører til blinde flekker hos (særlig) godt beleste menns møter med en tekst:

I dagens kontekst, der kulturstudiene stadig forsøker kritisk å revurdere en hel rekke kulturelle koder, møter feminismen den samme hovedutfordringen som all nåtidig tenkning. (...) *Hvordan kan man snakke fra den andres sted?* Hvordan kan kvinnen tenkes utenfor rammeverket Maskulin/Feminin, *annet* enn som motsetningen til mannen, uten å bli underordnet en opprinnelig maskulin modell?
(Felman, ”Det kritiske feilgrep” i Iversen (red) 2002 :107)

Shoshana Felman setter seg i artikkelen *Det kritiske feilgrep*, fore å undersøke ”... den ideologiske effekten av selve meningsproduksjonen i litteraturens språk og i dens kritiske fortolkning.” (Felman i Iversen (red) 2002:108).

Felman gjør for det formål en nærlesning av Honoré de Balzacs novelle *Adjø*. Handlingen dreier seg om en kvinne, gal og taus, og de to menn som forsøker å redde henne; i deres oppfatning: få henne til å snakke. Ved å gjennomgå novellens resepsjonshistorie, kaster Felman lys over hvordan vestlig logosentrisme²⁹ etablerer kvinnen i binær motsetning til mannen, og særlig hvordan galskap settes som en spesiell ”kvinnelig disiplin.”

Felman gjør bruk av kvinnelighetens ontologiske status i den logosentriske diskurs, slik den utlegges av Luce Irigaray. Felman oppsummerer Irigarays innsikter:

Gjennom hele den platonske metaforikken som vil komme til å dominere vestlig diskurs og fungere som formidler av mening, blottlegger Luce Irigaray et latent mønster som ekskluderer kvinnen fra å produsere tale, siden kvinnen og den Andre som sådan, er filosofisk tvunget inn under Identitetens logiske prinsipp-Identitet oppfattet som en utelukkende *maskulin* likhet, forstått som *mannlig* selv-nærvær og bevissthet-om-seg selv. Muligheten av en tanke som verken kommer ut av eller vender tilbake til denne maskuline Likhet, er rett og slett utenkelig.
(Felman i Iversen (red) 2002:106)

²⁹ Privilegeringen av talen over skriften, her utlagt som fundament for vestlig metafysikk.

Kulturens etablering av galskap og hysteri som noe som spesielt angår kvinner, er altså ikke på noen måte tilfeldig.

Når Felman gjør bruk av Irigaray for å gjøre en lesning av Balzac, er det fordi Irigaray evner å sette *tankemønsteret* i vestlig filosofi i sammenheng med produksjonen av den stemmeløse kvinnen i kulturen, altså slik hun representeres i Balzacs tekst.

Det kvinnelige, som ikke kan ytre seg som annet enn taushet i logosentrismen, innskriver kvinnen i logosentrismen; som avvik, som gal.

Felman påviser hvordan teksten lar den tause kvinnen dø i det øyeblikk som hun ytrer sitt navn, altså drepes hun i det samme hun tvinges til å identifisere seg i forhold til noe som er henne fremmed. Felman påpeker hvordan dette ”drapet” speiles av at kritikerne totalt overser innsikten teksten holder frem. Dermed gjentar de det feilgrepet det er å lese ”kvinnen” som definert av logosentrismen: tolkninger i tråd med tradisjonen overser nemlig det som i følge Felman er Balzac og tekstens tema; kritikerne foretar det samme feilgrepet som protagonisten Phillipe, i det han for å redde kvinnen, dreper kvinnen ved å innordne henne i den symbolske orden, som sin Andre.

Både på den kritiske og på den litterære scene utspiller det seg et forsøk på å bemektige seg signifikanten og redusere dens differensierende gjentakelse: vi ser den samme bestrebelsen på å kvitte seg med forskjell, den samme overvåkingen av identiteter, det samme opplegget for herredømme og *kontroll av sansene*.
(Felman i Iversen(red) 2002 :117)

Det Felman finner, er at Balzac tematiserer forskjell og ikke-identitet, mens kritikerne leser og tolker slik at tematikken innordnes identitet og likhet; kort sagt: de leser det de har lest før. Slik oppsummerer Felman innsikten i Luce Irigarays *Speculum de l'autre/Speculum of the other woman*³⁰

... undertrykkelsen av kvinner ikke bare eksisterer i den materielle, praktiske organiseringen av økonomiske, sosiale, medisinske og politiske strukturer, 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)

³⁰ Irigaray, Luce: (1974) *Speculum de l'autre/ Speculum of the Other Woman* (Eng.oversettelse 1985)

Felman peker på en performativ *lesepraksis* som mulig strategi for å tilegne seg kanon som kvinne.

En skapende lesepraksis vil kunne komme i kontakt med og lytte til motstanden i teksten som til kvinnens egen stemme. Hvorvidt denne stemmen eventuelt kan ytre seg som *skrift*, i det skriften på fundamentalt vis er fundert innen logosentrismen -hvis strukturering gjør kvinnen taus, er noe denne oppgave kommer tilbake til, i det den ser spørsmålet tematisert i britiske Jeanette Wintersons roman *Written on the Body* fra 1985.

Woman is as woman does?

I kontrast til Shoshana Felmans lytting til den tause kvinnestemmen, står den amerikanske filosofen Judith Butlers teori om kjønn som performativitet, først og fremst slik teorien utlegges i *Gender Trouble* (1990)

Butler utvikler sine tanker i en forlengelse av Jacques Derridas dekonstruksjonsteori slik den innebærer potensial for oppløsning av faste motsetningspar og en forskyvning av verdihierarkier, og tenker også i forlengelsen av Michel Foucaults diskursteori i den forstand denne åpner for kritikk av makten innenfor maktens diskursive domene(r.)

Siden biologien som sådan etter Jacques Lacan ikke tillegges noen betingende rolle i psykoanalytisk teori om seksueringen, hevder Butler at alt kjønn kan sees som diskursive praksiser, – og følgelig endres gjennom performative praksiser.

Med det mener Butler at kvinner ved å handle (og skrive) slik at de ikke opprettholder reproduksjonen av hva som er ”kvinnelig”, kan utvide området for ”det kvinnelige” og gjøre det på måter som åpner for mange kjønnsidentiteter.

Butler har hatt stor innflytelse for utviklingen av såkalt ”queerteori”; teori som tar for seg produksjonen av seksuelle identiteter som ikke har plass som annet enn avvik, slik avvik blir definert i relasjon til normen heterofili.

To perform or to conform?

Judith Butlers performativitetsteori kan forenklet utlegges som ”kjønn er en stadig pågående forestilling og av den grunn åpen for endring”.

Tesen har følgelig hatt stort gjennomslag i feministisk teori. Butler bygger som nevnt i stor grad på dekonstruksjonens innsikter om betydningsforskyvning, slik den på ulike måter formuleres hos Jacques Derrida.

Hun er også orientert mot/av diskursenes virkemåte i den forstand at hun med Michel Foucault ser makten bak tilskrivelsen av kjønn (også) som relativ, idet makten i følge Foucault også produserer sin egen motstand. Kjønn hevdes derfor (som i sitt opphav i det symbolske) hos Butler å kunne åpnes for (kontinuerlig) omskriving via diskursen, utlagt her som ”Woman is as woman does”.

Det Butler gjør i *Gender Trouble*, er å teoretisere over hvor kvinner kan gå inn og endre forestillingen om hva innholdet i omgrepet kvinne skal og kan være: ved å *gjøre* kjønn (gender), kan kvinnen komme ut av kulturens tilskrivelse av egenskaper og livsområder basert på biologisk kjønn (sex).

Butler benytter altså i utgangspunktet sex og gender-begrepene (slik disse omtrentlig svarer til skillet mellom biologisk og sosialt kjønn) for å peke på konstruksjonen av det andre via det første.

Men det nye med Butler, er at hun også gjør det omvendte. Butler mener ingenting er naturgitt, heller ikke biologisk maskulinitet og femininitet slik det er vanlig å tenke seg at kvinner og menn kroppslig er karakterisert av visse ”feminine” og ”maskuline” egenskaper. Skillet mellom sex og gender, mellom biologisk og sosialt kjønn, er for Butler et unøyaktig og unødvendig skille; alt kjønn er diskursive praksiser; biologien er fundamentalt innskrevet av kulturelle og strukturelle forventinger om hvordan en kvinne er i kontrast til hva en mann er. Femininitet tillegges kvinnen slik maskulinitet tillegges mannen; det er ingenting ved biologien som sier at ”en mann skal gå vaggende en kvinne skal sitte med bena pent over kors”.

Ved å gjøre noe annet enn det som tradisjonelt blir forstått som kvinnelig, dvs. feminint som binær motsetning til maskulint, kan kvinner frigjøre seg fra kulturens bestemmelse av hva en kvinne *er*. Performativitet vil åpne for mange kjønn: det finnes et utall måter å gjøre "kvinne" på.

Den tidlige Butler så til dragartisters iscenesettelse av kjønn for å vise performativitetssiden av kjønn og spørre: Hva er det som bærer kjønn i dragforestillingen? De ytre fremstillingene av kvinnen, altså klær og fakker, eller noe annet, plassert i dragartistens vesen? Om en mann troverdig fremstiller en kvinne, finnes ikke noe essensielt kvinnelig i kvinnen som sådan, alt er sosialt dannet; en "påkledning" av identitet.

Og, er kvinnen ikke å finne i dette ytre, må vi erkjenne at det vi tenker på som "kvinnelig" kan finnes i en mann. Det finnes altså ikke noe essensielt kvinnelig (som) situert i kvinnen.

Butler utleder fra dette at også biologisk kjønn er tilskrevet på en grunnleggende måte; det foreligger ingen original. Det finnes ingen kvinne før kulturen og samfunnet innskriver kroppen hennes slik at den blir noe vi gjenkjenner som kvinnelig. Dette kaller Butler *girling*: straks et barn er omtalt som jente begynner formingen av henne til jente.

Konklusjon Butler trekker av at kroppen blir ført og satt på kulturelt bestemte måter, er at biologisk kjønn ikke finnes utenom språket og diskursive praksiser.

To perform *not to conform*

Butler spør, i innledningen til *Bodies that Matter* (1993):

"Is there a way to link the question of the materiality of the body to the performativity of gender?"

Hun svarer selv:

The category "sex" is, from the start, normative, it is what Foucault has called a "regulatory ideal". In this sense, then, "sex" not only functions as a norm but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of productive power, the power to produce -demarcate,

circulate, differentiate- the bodies it controls. Thus "sex" is a regulatory ideal whose materialization is compelled and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices." (Butler 1993, *Preface*)

I en teoretiserende forlengelse av Derrida og Foucault, holder Butler altså fast ved og utdyper sin diskursive tilnærming til kjønn i det hun utlegger dekonstruksjonen som potensielt endeløs betydningsforskyvning også for kjønn. Maktens diskursive praksiser produserer de materielle, kjønnede kroppene på visse vis, sier Butler, men denne maktens regulerende praksis åpner i forlengelse av dekonstruksjonen, også muligheten for motstand og endring.

Butlers fokusering på at "kjønn er ord som blir handlinger" blir dermed svært viktig innen post-strukturalistisk feministisk teori, i det den peker på kjønnskategoriens åpenhet for betydningsforskyvning.

Språk og talehandlinger er grunnleggende konstituerende for individenes identitet slik disse er gjentatt kulturelt, politisk og historisk. Derfor kan frigjøring (også) finne sted i ordene, språket, i litteraturen. Hvilke kropper vi er "utstyrt med" er ikke relevant for hvilke kropper vi "blir utstyrt med". Kroppen er underlagt diskursens maktutøvelse, derfor kan kroppenes betydningsbærende funksjon/måte de betyr på, endres via forskyvninger inne diskursen.

"Det at selve materialiseringsprosessen består av en rekke gjentakelser, medfører altså at materien, slik den fremstår for oss, heller ikke er stabil. Kroppen blir både produsert og destabilisert gjennom materialiseringsprosessen. Materialiseringsprosessen har derfor også et kritisk, subversivt potensial. Men det er viktig at det er selve repetisjonsprosessen og ikke subjektet som gjør dekonstruksjonen, eller forandringen og kritikken, mulig. Subjektet formes nettopp av og konstituerer den samme prosessen. Det kan ikke stå utenfor denne prosessen og styre den." (Mortensen et al 2008: 84.)

Butler fremhever som Felman lesingens endrende potensiale; leser man på en annen måte får man øye på språkets utside: det som er skjøvet ut idet den symbolske orden ordner og hierarkiserer verden. Der, på språkets utside lever det som ikke får plass i språket. Der befinner det utskrevne seg.

Når Beauvoir, Felman og Butler er utlagt i dette kapittelet, er det fordi de aksentuerer viktige innganger til feministisk teori, samtidig som de på ulike måter starter sin tenking i litteraturen eller også appliserer konsekvensene av sin teori som relevant for språk og skrift.

Kaos og kunst

Også i USA, men med en helt annen innfallsvinkel enn Judith Butler, og også et godt stykke unna Beauvoir og Felman, befinner litteraturviteren Camille Paglia seg.

Hennes *Sexual Personae* (1990)³¹ skapte stort oppstyr ved utgivelsen. Paglia ser nemlig på Vestens kanon og finner den naturlig og fullstendig dominert av menn.

Biologi er for Paglia determinerende for skjebne, forstått som opphavet til en grunnleggende forskjell og avgjørende for menneskets væren; det maskuline og det feminine er kroppsliggjort som motsatte poler.

Seksualdriften definerer og driver verden; mannen sublimerer sine drifter og begjær i form av vitenskap, kunst og litteratur, alt for å heve seg fra kaos og unngå å bli slukt av det hans begjær retter seg mot: Kvinnen - forstått som naturens kaoskrefter og følgelig dødbringende. Men kvinnen er også livets sted, hun har universets prinsipper hvilende i seg selv, hel og usplittet. Hun trenger derfor ikke kunst og litteratur i samme grad som mannen, som må skape seg og sitt liv. Skal kvinnen likevel skape kunst, må hun ”bli mer mann”. Hun må ta i bruk mannens apollinske ordnende og overskuende forstand. Sin tilsynelatende kategoriske biologisme til tross: Paglia ser nettopp ikke det maskuline og feminine som *kroppslig* fastlagt og tilskrevet kjønnene i kategorisk forstand. Det maskuline og feminine rommes av både kvinner og menn.

Når Paglia setter det maskuline prinsipp som apollinsk er det fordi hun ser mannens vesen som preget av fornuftens overskuende ordningsprinsipp³², det som former kaos. Det feminine prinsipp er det ktonisk/dionysiske; det i mennesket som er seksualdrift, naturstyrt og syklisk. Som begreper representerer det apollinske og det dionysiske derfor ytterpunktene på ”vektstangen” den mannlige og kvinnelige identiteten dannes langs. Kjønnsideidentitet er slik sett å se som en skalering, sier Paglia. Hun hevder at verden er slik at menn må gå til sin/den feminine side for å komme i kontakt med livskraftene og altså kunne skape kunst.

³² Filosofen Friedrich Nietzsche (1844-1900) definerer det apollinske som begrep- og strukturdannende, billedskapende og fornuftsstyrt. Det dionysiske betegner derimot naturens kaoskrefter, det overskridende og rytmske, og er knyttet til det musiske.

Det apollinske prinsipp influert av det dionysiske ligger altså bak kunsten og kulturen, forstått som det maskulines forsøk på å skape (seg) frihet og kontroll over livet; skape seg selv som annet enn født av kvinnen. Dermed er kunst og kultur en negasjon av naturkreftene, av det Paglia kaller *daimon*³³ og som Paglia ser forbundet med det ktoniske, som igjen er det feminines prinsipp. Mannens billeddannelse, omgjøringen av det heslige til det vakre, sikrer ham kontroll over det han frykter: kaos, kvinnen og døden. Det aggressive apollinske blikket splitter og tilegner seg verden, omformer og ordner den. Og dette blikket, som ser, tar og former, er styrt av mannens fysikk; analogt med pissestrålens bue og ejakulasjonens utpumpende strøm. Paglia gjenfinner overalt den falliske formen og de biologiske funksjonene av mannens kjønnsorgan som strukturerende prinsipp i kunsten og litteraturens mediering mellom ”bildets dionysiske kvalitet og ordets apollinske logikk.”

What has nature given man to defend himself against woman? Here we come to the source of mans cultural achievements, which follows so directly from his singular anatomy. Our lives as physical beings give rise to the basic metaphors of apprehension, which varies greatly between the sexes. Here there can be no equality. Man is sexually compartmentalized. Genitally, he is condemned to a perpetual pattern of linearity, focus, aim, directedness... (Paglia 1990:19)

Mannens formmessig ”enøyd” og kontinuerlige forsøk på å bringe naturen, seksualiteten, driften og kvinnen under kontroll, er grunnlaget for vestens kunst og kultur. Kropp er skjebne. Og nettopp derfor, sier Paglia, er **billeddannelsen** i litteraturen mye viktigere enn det litteraturvitenskapen har sett; overalt gjenfinnes det apollinskes aggressive omforming av kvinnen i mannens litterære kvinnebilder. Kvinner må, for å skape, bruke det maskuline apollinske ordningsprinsippet. Men for å forme sine ktoniske krefter til kulturelle uttrykk som kunst og litteratur, *uten* å gjenta mannens bilder av kvinnen, må kvinnen gjøre to ting: gjenoppdage sin natur som natur, som livets opphav og universets sentrum, og deretter bemektige seg litterær og kunstnerisk kanon. Slik kan det kvinnelige komme inn i kulturen som annet enn mannens redsel. Paglia fikk mye offentlig oppmerksomhet for disse tesene. Fra feminister var den ikke utpreget positiv.³⁴

³³ ”Freuds unconscious is a daimonic realm. In the day we are social creatures but at night we descend to the dream world where nature reigns, where there is no law but sex, cruelty and metamorphosis. (Paglia 1990:4)

³⁴ *Jeg har alltid møtt sterk kritikk for å blande natur, kropp, biologi, kunst, populærkultur og vold inn i den akademiske feministiske tenkingen. Mange blir dessuten rasende når jeg stadig hevder at den moderne kvinnen forsøker å kontrollere kroppen, noe bare naturen kan gjøre. Feminister kan heller ikke godta at jeg identifiserer kvinnen og det kvinnelige prinsipp med naturen og mannen med kulturen.”*

DEL II

1.METAFORTEORI

Metaforer som tenker

I Aristoteles' refleksjoner over diktekunstens vesen, berømmer han først dikterne for å gjøre kunstferdig bruk av de retoriske troper, og bedømmer deretter deres evner slik:

”Det er i sannhet en stor ting å gjøre riktig bruk av de poetiske former ...

Men det største er uten tvil å mestre metaforen.”(Aristoteles sitert i Lakoff 2003:179)

Områder som ikke hører sammen føres i metaforen sammen idet dikteren utsmykker språket.

Om dikteren skriver ”håret skinte som solen”, vil leseren via dikterens imaginasjon også kunne se denne likheten og utvide sin verden: hår kan skinne som solen! Dikteren har lært sitt publikum å se annerledes.

Talen er blitt anskuelig gjennom metaforen.

Språk og litteraturforskeren I.A Richards banebrytende arbeid om metaforer i

The Philosophy of Rhetoric, som utkom i 1936, var den første virkelige modifikasjon av metaforteorien siden Aristoteles.

Richards hevdet at metaforen satte en spenning mellom områdene den førte sammen.

Richards omtalte metaforens bestanddeler som *vehicle* og *tenor*: for med disse begrepene å peke på metaforens forsøk på å si to ting samtidig.

For å gi et eksempel: om metaforen sier ”Fjellet bærer snøhatt”, er ordet hatt *vehicle*, snø er *tenor*. Det er hattens evne til å dekke en isse som er bindeleddet mellom snøen og hatten; hva Richards kalte *ground*. Vår viten om hattens egenskaper gjør at snøen lar seg lese som fjellets hatt. Imidlertid kompliseres den enkle overføringen, idet en hatts funksjon er å dekke hodet for å holde det varmt, mens snø er kaldt og frostig.

(Camille Paglia interjuvet i : Midttun,Huitfeldt 2008:80)

Dermed utfordres overføringen av egenskaper fra hatten til snøen - metaforen sier noe annet og mer, metaforen får en spenning av at hatt og snø er to ikke utbyttbare begreper.

Vehichle og *tenor* er å se som poler som lader utsagnet med (potensiell) mening: metaforen *ffjellet bærer snøhatt* er umiddelbart forståelig, meningen likevel i omløp.

Tre moderne modeller

Den amerikanske filosofen Max Black definerer metaforens tre funksjoner som: *substitusjon*, *komparasjon* og *interaksjon*. (Black 1962) og bygger særlig i den siste videre på Richards arbeider.

Substitusjonsmodellen: I Blacks substitusjonsmodell er *analogien* motoren: taleren bytter via metaforen ut bokstavelig mening med en billedlig betydning, for eksempel i setningen: ”Agnes hoppet i det”.

Den intenderte meningen er at Agnes møter en utfordring med beslutsomhet og vågemot. Taleren kunne like gjerne sagt dette bokstavelig, men har valgt å ”smykke sitt språk”.

Komparasjonsmodellen: I *komparasjonsmodellen* vil et metaforisk utsagn måtte tolkes ut fra konteksten det opptrer i. Dersom setningen lyder ”Agnes er en ørn”, vil utsagnet kunne tolkes som at ”Agnes har det store overblikket.”.

Eller: ”Agnes slår raskt og nådeløst ned på det hun vil ha.”

Konteksten vil måtte fortelle hvilken tolkning som er den mest meningsfulle, hvilke egenskaper ved ørnen som skal overføres til forståelsen av Agnes.

Men det skjer noe mer, påpeker Black: i samme øyeblikk som metaforen fokuserer den underliggende analogien mellom Agnes og ørnen, sier den noe om hvordan vi ser ørnen: den store rovfuglen virker kanskje majestetisk årvåken eller truende og rask, alt ettersom.

Interaksjonsmodellen: I det han kaller *interaksjonsmodellen* videreutvikler Black Richards innsikt i det ovenfornevnte til å si at metaforen, i dette tilfellet ”Agnes er en ørn”, kan defineres som inneholdende *to subjekter*. *Agnes* er det primære subjektet, *ørnen* det sekundære. For at overføringen av ørnens egenskaper til Agnes skal gi mening, forutsettes det at leseren har kjennskap til (kulturens forestilling om) ørnens egenskaper. Med viten om hva en *ørn* er, vil fortolkeren kunne slutte seg til hva forfatteren mener at *Agnes* er. Visse

egenskaper ved det sekundære subjektet (ørnen) overføres til primære subjektet Agnes. Dessuten, hevder interaksjonsmodellen, er det *motsatte* også tilfelle; *ørnen får visse egenskaper av Agnes*. Det foregår altså en interaksjon mellom primært og sekundært subjekt; to separate områder *utveksler* trekk.

Dette, sier Black, forutsetter *kognitive prosesser* hos både forfatter og fortolker.

Når bare visse egenskaper hos Agnes sies å tilhøre ørnen og ørnen bare får visse egenskaper av Agnes, er grunnen at bare noen egenskaper ved begge subjektene kan/må fremheves for å (kunne) skape betydning.

Det primære og sekundære subjektets eventuelle andre egenskaper må trenge i bakgrunnen for at meningen skal gå opp. Hvilke egenskaper som er relevante, utledes av kontekst.³⁵

2. METAFOR OG KOGNISJON

Diktet væren?

Moderne metafor-teori endrer seg i det I. A. Richards hevder at det ikke er vesensforskjell på dagligspråk og dikterisk språk.

Richards belegger sin påstand ved å vise at alle retoriske troper har kognitive funksjoner, de skaper betydning, men fremfor alt skjer det i *metaforen*. Metaforen er langt mer enn en utskiftning av bokstavelig med figurativ mening; den er først og fremst en *utveksling* av egenskaper mellom to separate områder.

Slik er metaforen grunnleggende knyttet til erkjennelse.

Det er dette *kognitive* perspektivet som videreutvikles av Max Black, og da først og fremst i interaksjonsmodellen.

Også den franske filosofen og hermeneutikeren Paul Ricoeur utvikler (*La Métaphore vive* 1975) en teori som setter metaforen som en funksjon der språket oppretter en *dobbelt referanse*; metaforen medierer mellom noe som eksisterer og noe som ikke eksisterer.

Poenget for Ricoeur er å peke på *metaforens særlige evne* til å gjeninnskrive verden.

³⁵ At det i en sammenheng er irrelevant hvilke andre egenskaper det primære og sekundære subjektet har, betyr ikke at disse egenskaper ikke kan bli relevante i andre sammenhenger.

Metaforen settes å ha et potensial til å avdekke og opprette betydning i en og samme bevegelse; den gåtefulle distansen mellom det som lar seg forstå og det som er ubegripelig ved metaforens utsagn leder leseren til et fortolkningsarbeid, som igjen leder til en øket erfaring av verden som et åpent (og ukjent) sted.

Kognitiv metafor-teori

Det er først i lingvisten George Lakoff s samarbeid med filosofen Mark Johnson i *Metaphores We Live By* (1980) at metaforens betydningskapende funksjoner utlegges på en slik måte at man kan snakke om starten på en *moderne kognitiv metafor-teori*.

For oppgavens videre gang er det nødvendig å gå relativt grundig inn på hvordan Lakoff og Johnson tenker seg at metaforens kognitive sider etableres.

Lakoff og Johnson foretar i *Metaphores We Live By* en nitid granskning av hvordan metaforer fungerer i språket.

Via en langsom oppbygning og mange eksempler viser de at metaforen har en utpreget kognitiv funksjon i det den overfører mellom *tanke og språk* på en slik måte at metaforer kan sies å være et grunnleggende premiss for menneskets kognitive prosesser.

Der metaforen tidligere (før Richards, Ricoeur og Black) på ymse vis tenkes å forholde seg som en utskiftning av bokstavelig med figurativ betydning, forteller Lakoff og Johnsons arbeider at det er metaforens evne til å konsentrere erfaringer og egenskaper i strukturelle *konsepter* og deretter trekke disse inn på andre områder, som gjør verden begripelig.

Metaforen er grunnleggende knyttet til måten vi tenker på, og dermed også til måten vi agerer på.

Lakoff og Johnson finner at språket i stor grad opererer slik at ett fenomens eller domenes betydning og struktur legges over ("maps") et annet fenomen/domene, slik at det ukjente blir forstått i lys av det første.

Tilgrunnliggende for denne måten å erkjenne på, er de kognitive metaforenes opprinnelse i og organisering langs *kroppens* akser.

Lakoff og Johnson deler disse inn i struktur-, *orienterings-* og *ontologiske metaforer*.

Strukturmetaforer

Strukturmetaforer tenkes å fungere slik at et begrep eller en erfaring struktureres ut fra et annet begrep eller erfaring. Lakoff og Johnson starter sin påvisning av hvordan ”språket bygger verden med kognitive metaforer”, ved å vise hvordan en strukturell metafor gestalter³⁶ et annet domene:

”ARGUMENT IS WAR”

I følge kognitiv metafor-teori, har en metafor to sider, den kognitive og den språklige, der den kognitive metaforen ”foster” den språklige. Den kognitive metaforen er i seg selv et hele, det vil si et strukturert tankemønster som er integrert i vår kognisjon.

ARGUMENT IS WAR viser at når vi snakker om en *meningsutveksling*, skjer det i termer hentet fra konseptet/domenet *krig*. Begrepene overføres via metaforens språklige side, fra krig til diskusjon, på en slik måte at vi uten å tenke over hvorfor, sier om en meningsutveksling at den *vinnes* eller *tapes*, synspunkt *forsvares*, argumentene *skytes* ned, meninger *angripes* osv.

Det viktige for Lakoff og Johnson er ikke bare å vise *at* dette foregår, men hvordan metaforer, gjennom århundrene regnet som språklig ”ekstravaganse”, tilhørende diktere og litteraturen, faktisk er fundamentalt strukturerende for måten vi oppfatter verden på, måten vi oppfatter og forholder oss til hverandre og også hvordan vi *agerer*.

Konsekvensen av at diskusjon struktureres og konseptualiseres av konseptet krig, er at vi agerer som om vi var i krig: vi går inn for å *slå i hjel* den andres argumenter med alt vi har av *våpen*.

Hva denne innstillingen gjør med vår evne og vilje til å forstå den andre, påpeker Lakoff og Johnson, er analogt med formålet med krig: vi vil vinne!

”...it is in this sense that the ARGUMENT IS WAR metaphor is one that we live by in this culture: it structures the actions we perform in arguing.”

(Lakoff & Johnson 1980:104)

³⁶ Kognisjonen organiserer metaforer som systematisk samlinger av erfaringer. Disse såkalte *gestaltene* lar oss overføre erfaring fra ett område til ett annet på en slik måte at det første strukturerer det andre, det foregår en ”domenemapping” fra et kilde til et mål-domene. Kilde og mål-domene kan her defineres slik Richards tenker seg forholdet mellom tenor og vehicle.

Også abstrakte fenomener struktureres gjennom andre konkrete fenomeners egenskaper. Metaforen TIME IS MONEY avslører hvordan TID blir konseptualisert og forstått gjennom PENGER.

Å bruke konseptet PENGER leder vår forståelse av det abstrakte fenomenet TID i retning av ”begrenset ressurs”. Øyeblikket må utnyttes; tiden brukes opp!

Ikke bare innstiftes kjøp og salg for å forstå begrepet tid, tid *blir* penger.

Denne forståelsen er så grunnleggende i vår kultur, at arbeidsliv og dagligliv i stor grad er bygget på den. Det, sier Lakoff og Johnson, fører til at noe ved fenomenet TID glipper ut av fokus.

For, et *kildedomene* overfører ikke alle sine egenskaper til et *måldomenet*, men kun de egenskaper som trengs for å gjøre måldomenet erkjennbart.

Systematikken som ”...allow(s) us to comprehend one aspect of a concept in terms of another will necessarily hide other aspects of the concept.” (Lakoff og Johnson:164)

Dette er et poeng som vil bli hentet opp når oppgaven senere hevder at ett kjønn konseptualiseres av et annet. Her bare sagt at mange (feminister) har pekt på at vår kulturs forståelse av tid som en lineær fremadskridende prosess, som en rekke av ugjenkallelige tildragelser, ikke stemmer overens med hvordan kvinner via sin kropp opplever tiden; som en syklisk tilbakekomst av det samme.

De kognitive metaforene som formende for vår forståelse har altså et fordreiningspotensial, til en grad som gjør at man kanskje kan si at kognisjonensprosene synes å forutsette en viss fortregning og fordreining?

Michael Reddys kartlegging av lingvistikkens grunnleggende ”befordringsmetafor”:

”IDEAS ARE OBJECTS, LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS, COMMUNICATION IS SENDING”, forteller via Lakoff og Johnson analyse hvordan det er mulig at en kognitiv ”grunnmetaforer” -som bare dekker deler av et fenomens egenskaper, faktisk evner å ”beslaglegge” største delen av et vitensområde.

Lingvisten Reddy fant nemlig i sin kartlegging, at opptil 70% av det engelske språks *tale om språk* besto av varianter av følgende kognitive metaforer :

IDEAS ARE OBJECTS, LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS, COMMUNICATION IS SENDING.”³⁷

Altså; som tilgrunnliggende for tre fjerdedeler av uttrykkene som brukes for å snakke om språk som kommunikasjon, brukes metaforer basert på *avsender*, *mottaker* og *budskap-kategoriene*, metaforer som skjuler viktige aspekter ved språket og kommunikasjonsprosessen.

...this is so much the conventional way of thinking about language that it is sometimes hard to imagine that it might not fit reality. But if we look at what the conduit metaphor entails, we can see the ways in which it masks aspects of the communicative process (Lakoff og Johnson: 12)

Metaforer som skapes ut fra LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS FOR MEANING forutsetter at ord har mening i seg selv, som objekter. Metaforene som brukes for å snakke om kommunikasjonsprosessen ignorerer altså ord og begreper som er avhengig av kontekst for å få betydning. Metaforer basert på LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS FOR MEANING forutsetter dessuten at ord og setninger blir oppfattet av alle mennesker på samme måte.

At språket har en slik ”objektiv” karakter som bærer av entydig mening, uavhengig av kontekst og individuell forståelsesramme, blir altså kontinuerlig hevdet gjennom lingvistisk diskurs; av det vitensområde som arbeider med å kartlegge språkets og språkfunksjoners kompliserte natur.

Kort sagt: Diskursen om språk hviler i stor grad på metaforer som dekker til sentrale virkemåter i språk.

At det kan foregå, kommer av at ”talen om språket” er strukturert gjennom og som et annet konsept: LINGVISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS FOR MEANING.

³⁷Reddy, Michael ”The Conduit Metaphor” (1979) i Ortony (red.) *Metaphor and Thought*.

Kognisjonens basis i konseptuelle/strukturelle metaforer er ovenfor tydeliggjort som et tveegget sverd, i det metaforene tilbyr: "...a partial understanding of what communication, argument and time are, and that, in doing this they hide other aspects of these concepts. (Lakoff & Johnson: 34)

Når vi likevel bygger vår erkjennelse på slik sviktende grunn, er det fordi vi ikke har noe valg.

Metaforene hentes fra det som er mennesket aller nærmest: den egne kroppen.

Det er kroppen som værende i tid og rom, som på grunnleggende vis strukturerer våre kognitive metaforer, sier Lakoff og Johnson.

"We will call these orientational metaphores, since most of them have to do with spatial orientation...." (Lakoff & Johnson: 48)

Orienteringsmetaforer

Orienteringsmetaforene er spatiale fordi de befinner seg langs aksene OPP-NED, NÆR-FJERN, INNE- UTE. FORAN-BAK, AV- PÅ, DYP-GRUNN, SENTRAL-PERIFER.

"These spatial orientations arise from the fact that we have bodies of the sort we have and that they functions as they do in our physical environment."

Lakoff og Johnson bruker retningen OPP-NED for å vise hvordan orienteringsmetaforer oppstår og utvikler seg til metaforiske konsepter; metodisk, logisk og systematisk fra kroppens erfaring med seg selv og naturen;

I vår vestlige kultur er følgende grunnpremiss gitt:

OPP er bra. NED er dårlig.

Lakoff og Johnson viser at OPP får betydningen BRA fordi; når mennesket er våkent, bevisst og friskt står det på to bein. NED er tilsvarende dårlig; fordi mennesket ligger nede når det sover, er sykt, har mistet bevisstheten eller avgått ved døden.

En lang rekke konseptuelle orienteringsmetaforer som angår følelser, fenomener, tanker og handlinger har opphav i og skriver seg inn langs OPP-NED -aksen.

Lakoff og Johnson understreker at dette ikke er definitive kategorier, før de lister noen av dem slik:

”HAPPY IS UP; SAD IS DOWN”

”CONSCIOUS IS UP; UNCONSCIOUS IS DOWN”

”HEALTH AND LIFE ARE UP, SICKNESS AND DEATH ARE DOWN

”HAVING CONTROL OR FORCE IS UP;

”BEING SUBJECT TO CONTROL OR FORCE IS DOWN”

” MORE IS UP; LESS IS DOWN”

” FORSEABLE FUTURE EVENTS ARE UP (AND AHEAD)”

”HIGH STATUS IS UP; LOW STATUS IS DOWN”

” GOOD IS UP; BAD IS DOWN”

” VIRTUE IS UP; DEPRATIVITY IS DOWN”

”RATIONAL IS UP, EMOTIONAL IS DOWN.”

De overfornevnnte konsepter dannes og rangeres etter OPP-NED aksene med ulike, men alltid *fysiske* begrunnelser:

HAPPY IS UP; SAD IS DOWN forklares med at kroppen typisk synker sammen når man er ulykkelig. Man retter ryggen og løfter hodet når man er lykkelig.

HAVING CONTROL OR FORCE IS UP, BEEING SUBJECT TO CONTROL OR FORCE IS DOWN grunnes tilsvarende på at fysisk styrke vanligvis er relatert til kroppens størrelse, og at den sterkeste som regel vinner

”....the victor in a fight is typically on top.” (Lakoff& Johnson: 53)

Lakoff og Johnson viser frem hvordan logikken ”den høyeste er den sterkeste og den sterkeste vinner”, gir opphav til privilegering av andre fenomener i det de metaforisk konseptualiserer helt andre (livs)områder og relasjoner:

I have control over her, I am on top of the situation. He is in a superior position. He is at the height of his power, He is in the high command. He is in the upper echelons. His power rose. He ranks above me in strength. He is under my control. He fell from power. His power is on the decline. He is my social inferior. He is the low man on the totem pole. (Lakoff& Johnson: 53)

I eksempelet har altså den høyeste (manns-)kroppen, umerkelig gitt premisser for hvordan vi strukturerer og tenker omkring kontroll, makt og sosial stilling.

På samme måte vil det faktum at øynene sitter foran og stort sett ser i den retning vi ønsker å bevege oss eller ha kontroll over, gi opphav til metaforer som at ”fremtiden ligger foran oss, fortiden bak oss, det er av sentral viktighet for samfunnet, det er fjernt for meg” osv.:

”Such metaphorical orientations are not arbitrary. They have a basis in our physical and cultural experience. (Lakoff& Johnson: 87)

Ontologiske metaforer

Et samfunn vil for å kunne begripes, måtte tenkes som én person. For en person er OPP bra.

Dessuten har ontologiske erfaringer³⁸ vist mennesket at:

” If you add more of a substance or of physical objects to a container or pile, the level goes up” (Lakoff& Johnson: 58)

Dermed sørger den kognitive prosessen for at man kan slå fast slike ting som at ”moralen stiger.”

VIRTUE IS UP; DEPRAVITY IS DOWN.

Det samme skjer på en litt annen måte i følgende eksempel; RATIONAL IS UP;
EMOTIONAL IS DOWN.

”...people view themselves as being in control over animals, plants, and their physical environment, and it is their unique ability to reason that places human beings above other animals and gives them this control. CONTROL IS UP thus provides a basis for MAN IS UP and therefore RATIONAL IS UP.

Kroppens fysiske betingelser og (naturlige) omgivelser, sammen med menneskekroppenes relasjoner til andre kropper og gjenstander/stoffer viser seg å konnotere konkrete og abstrakte fenomener og tilskrive betydning i såkalte gestalter: systematiske samlinger av metaforer som er dannet på bakgrunn av (kroppslige) erfaringer.

³⁸Ontologisk i betydning førstehåndskjennskap.

Dette gir opphav til kognitive hierarkier som underlegger seg verden i stadig større sirkler og på stadig mer komplisert vis.

Uttrykket ”*Survival of the fittest*” har med andre ord også den betydning at de største og sterkeste kroppene viser seg å ”overleve i språket”; de fysisk største kroppene har på subtilt vis nedfelt seg som parameter for den symbolske struktur mennesket skaper for ikke minst, å unslippe kroppens determinering.

Tanker er bilder?

I en forlengelse av Ricahrds og Black er dette ifølge *Metaphores we live by*, mulig fordi metaforer er nært knyttet våre kognitive prosesser, til måten vi tenker og erkjenner på. Oppsummert fremholder de at kognitive prosesser baserer seg på fundamentalt vis på metaforenes evne til konseptuelle struktureringer og overføringer av viten fra et kroppslig eller umiddelbart kroppsnært område, til et annet nært, men uerkjent område, og til fjerne, ukjente og uerkjente områder.

Denne *mappingen*³⁹ fra ett domene til et annet foregår kontinuerlig: det er slik vi tenker, det er grunnleggende for menneskets kognisjon.

Vi ser oss selv og verden på visse vis som et resultat av overføring av konsepter og betydning langs akser basert på rangeringer langs aksene OPP-NED, NÆR-FJERN, INNE- UTE.

FORAN-BAK, AV- PÅ, DYP-GRUNN, SENTRAL-PERIFER.

Prinsipper og parametre fra kroppens fysiske rom-orientering, kroppens erfaring i og av natur og naturfenomener, og som i og underlagt tid, fundamenterer kognisjonen, hvordan vi tenker om oss selv, andre og verden.

Derfor kan Lakoff og Johnson si at disse overføringene er *Metaphores We Live By*.

³⁹ Mapping: det å legge et konsept over et annet.

Metafor og Poesi

I Georg Lakoffs delvis parallelle, delvis etterfølgende samarbeid med den amerikanske lingvisten og kognitivisten Mark Turner, utvikles disse innsiktene gjennom nærstudier av poetisk metafor. I forordet til *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989) skriver Lakoff og Turner:

Far from being merely a matter of words, metaphor is a matter of thought--all kinds of thought: thought about emotion, about society, about human character, about language, and about the nature of life and death. It is indispensable not only to our imagination but also to our reason. Great poets can speak to us because they use the modes of thought we all possess. Using the capacities we all share, poets can illuminate our experience, explore the consequences of our beliefs, challenge the ways we think, and criticize our ideologies. To understand the nature and value of poetic creativity requires us to understand the ordinary ways we think.
(Lakoff & Turner 1989: Preface)

DEL III

KOGNITIV TEORI OG KJØNNSFORSKJELLEN

Kognisjon og diktning

I kognitiv teori har metaforen to nivåer; et kognitivt nivå og et språklig nivå. Den kognitive siden tenkes overordnet den språklige i den forstand at dens formål er erkjennelse og metaforkonseptene som brukes til mapping er underordnet dette. Men den kognitive siden lever ikke alene: hver gang en metafor er i bruk, konnoterer den et utall andre bilder eller forestillinger, direkte eller indirekte. Poesien baserer seg på dette, sier Lakoff og Turner.

Om en dikter skriver ”Ditt hår er mitt solskinn”, vil analogien mellom solens stråler og håret føre til at leseren uten at så er sagt, ser for seg lyst hår. Denne koblingen vil fremstå som troverdig og sann; via dikterens imaginasjon og penn ser leseren at jo, flommende lyst hår kan ligne solens stråler. Leseren tolker dermed trolig også strofen slik at det poetiske jeg-et gledes og varmes av dette solhåret. Det kjente, men u håndgripelige (solen) former på nytt og annet vis forståelsen av det kjente (håret); solens egenskaper kan personifiseres og kjennetegner nå diktets objekt.

Imidlertid foretar leseren også en rekke andre, mer eller mindre bevisste koblinger og tilskrivelser utover det poetiske bildet av håret som skinner.

En rekke verdier og betydninger vil, fordi metaforer er systematisk organisert i vår kognisjon som flerdimensjonale gestalter fungere som medspillere i den språklige metaforen. Metaforene ordnes riktig nok i ulike typer alt etter hvordan vi klassifiserer dem: som strukturmetaforer, ontologiske metaforer og orienteringsmetaforer. Det betyr imidlertid ikke at ulike typer metaforer ikke griper inn i og modifierer innholdet i andre typer metaforer. En orienteringsmetafor som i diktstrofen ovenfor, er gitt språklig uttrykk som kobler og selv kobles til ontologiske og strukturelle metaforer.

Når solen er *oppe* og *oppe* er *godt*; skriver dikteren også inn skyggen:

Om lyst hår via strofens orienteringsbaserte språklige metafor får solens egenskaper, og vi av erfaring vet at solen skaper dagen og dagen er tiden for oversikt, vil lyst hår lades med betydningen daglys; det blir en god ting. I samme bevegelse nedskrives verdien av mørkt hår. Dette er kanskje eller kanskje ikke en tilsiktet konsekvens av dikterens privilegering av dette trekket ved sitt objekt; lyst hår gir ikke-lyst hår egenskapene ”fravær av lys og varme”. Kroppens erfaring med fravær av sol/dagslys og dermed også mangel på oversikt, kontroll, og varme, konnoteres av mørkt hår.

Man må reflektere for å se at her etableres en binær motsetning mellom lyst og mørkt, at metaforene via sin kognitive side også bærer med seg betydning utover det de språklig sier noe om.

Den siterte metaforen vekter indirekte egenskaper mennesket ikke selv har kontroll over langs aksene GODT- DÅRLIG. Fenomener som ikke nødvendigvis behøver å ha betydning blir betydningsfulle.: menneskers hårfarge sier noe om hvem de er og hvilke egenskaper de har. LYS ER GODT, MØRKT ER ONDT. På den andre siden har nattens mørke også en lokkende kvalitet, men den er forbundet med fare: det mørke kontinent er truende, vilt, utilgjengelig og førførende.

Mørkets eventuelle egenverdi rommes ikke i denne dikotomien; mørket er mangel på lys, mangel på det gode, det må lyses opp og opplyses, kort sagt: mørket må underlegges øyets kontroll.

Kvinnen er ofte betegnet som et mørkt kontinent. Om diktets objekt er en kvinne, er hun nå hentet inn i lyset via sitt hår. En detalj henter henne altså, via poetens penn, inn i kulturen; som kunstnerens objekt.

Men, fordi (den samme) metafor inngår i andre betydninger etablert langs samme akser, eksemplifisert ved Jesus som menneskenes lys (OPPE) og den blonde kvinnen som kjønnsaktens handelsvare (NEDE), kan dikteren i ett og samme bilde, en og samme metafor, spille ut helt motsatte egenskaper. Hvilke er avhengig av kontekst.

Samtidig som diktets objekt skinner fordi hun står nær Gud, nær kjærligheten, konnotere den blonde kvinnen synden: begjæret og fallet bort fra Gud.

Lyset viser alltid også til mørket.

Farlige forbindelser

Lakoff og Johnsons første arbeid fokuserer eksplisitt på å undersøke hvor fundamentalt metafordannelse og overføring grunner kognisjonen og språket - og dermed former vår forståelse og vår livsverden.

I videreføringen av disse innsiktene i *Women, Fire and Dangerous Things* (1987) spiller George Lakoffs tittel nettopp på det; metaforene ”legger seg over” og fører erfaringer fra ett område over på andre urelaterte fenomener og grupperer også disse sammen systematisk; ett konsept former dermed forståelsen av et eller flere andre. *Kvinner, ild og farlige saker* kan følgelig både skrives og bli forstått med utgangspunkt i hverandre; de har noe felles .

Dette antyder at kjønnsforskjellen muligens kan tenkes innskrevet i erkjennelses-metaforene fordi spåket selv grunner seg på kroppens akser?

Kroppen som forfatter?

Mark Turner åpner som tidligere nevnt *The Literary Mind, The Origins of Thought and Language* (1996) med å slå fast at mennesket er fundamentalt litterært.

Story is the basic principle of mind. Most of our experience, our knowledge and our thinking is organized as stories. The mental scope of story is magnified by *projection* - one story helps us make sense of another. The projection of one story onto another is *parable*, a basic cognitive principle that shows up everywhere, from simple actions like telling the time to complex literary creations ... We interpret every level of our experience by means of parable. (Turner 1996: *Preface*)

Deretter utfolder Turner gjennom første del av boken en fortelling hentet fra *1001 natt*. Ved å følge utviklingen av denne fortellingen, viser Turner hvordan mennesket bygger ut sin erkjennelse med utgangspunkt i *små spatiale bevegelser*.

Med spatiale bevegelser forstår Turner på mest basale vis overføringer fra vår forståelse av hendelser langs kroppen eller ut fra det kroppslige på samme måte som Lakoff og Johnson kartla metaforenes opprinnelse som oversettelser fra kroppens lengde- og retningsorientering,

Når Turner utvider dette til å si at menneskehjernen er *fundamentalt litterær*, er det ved langsomt og metodisk å påvise hvordan bevegelser langs OPP og NED, SENTRAL og PERIFER danner grunnfortellinger, som kombineres i *parabelen*.

”Parable is the root of the human mind-of thinking, knowing, acting, creating and plausibly even of speaking”. (Turner 1996:*Preface*)

Hva Turner kaller ”små spatiale fortellinger” kobles altså sammen og projiseres på nye områder via parabelen: ”One special kind of literature, parable, conveniently combines story and projection” (Turner: *Preface*)

Slik underlegger de fysiske premissene via metaforer kombinert til parabler seg stadig flere og fjernere fenomener; de former erfaringer: uten at noen av elementene i hendelsene eller fenomenene er tilstede annet enn som metaforiske overføringer i bevisstheten.

Mennesket ser i to dimensjoner. Øynene henter synsinntrykk som todimensjonale bilder, (noe ulike hverandre på grunn av øynenes forskjellige plassering). Deretter dannes det tredimensjonale bilder ved at mentale operasjoner kombinerer øynenes todimensjonale bilder til tredimensjonal informasjon.

Turner tenker seg kognisjonen på lignende måte: erkjennelse grunner seg på menneskets evne til å ved mentale operasjoner å dikte en ”ny dimensjon” ut fra de *inputspaces* som skaper en *blended space*, eller et *blend*.

Med *blended space* eller *blend* forstår Turner en ny dimensjon utover de dimensjonene ett eller flere *input spaces* bidro med fra starten.

På denne måten kan fortellinger fra ett område kombinert med fortellinger fra ett annet danne en helt ny fortelling – en som har en annen utgang enn noen av de to *inputspaces* bidro med fra starten. Dette er det plastiske og dikteriske, men samtidig til en viss grad mekaniske bak menneskets evne til å skape en annen utgang på historien enn det de respektive *inputspaces*’ historier skulle tilsi.

Turner konkluderer derfor med at hjernens virkemåte kan betegnes som fundamentalt litterær.

Den litterære hjerne som kjønn?

Verken Lakoff og Johnson eller Mark Turner trekker inn hva *den litterære hjerne* kunne ha å si for produksjonen og opprettholdelsen av kjønnsforskjellen.

Logisk vil man nemlig kunne se for seg at det at én kroppstype; den største og sterkeste og da følgelig en mannskropp, er den som danner basis for skalering av verdi og tilskrivning av betydning, ville føre til at kvinnen via metaforisk *mapping* kontinuerlig skrives inn i kulturen på bestemte (mindreverdige) måter.

Det synes som Simone de Beauvoir, slik hun tidligere i opppgaven er sitert på den innsnevring av kvinnens potensielt transcenderede prosjekter som følge av hennes mindre størrelse og fysiske styrke, er inne på nettopp dette. Når John Berger formulerer til hvilken grad kvinnen i kulturen produseres -og selv produserer seg- som objekt via det mannlige blikket, peker det i samme retning.

Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. The surveyor of the woman in herself is male: the surveyed female. Thus, she turns herself into an object- and particularly an object of vision...A woman must continually watch herself...From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyed and the surveyor within her as the two constituent yet always distinct element of her identity as a woman. (Berger, 1972:47)

Denne produksjonen av mannen som overordnet kvinner er i utgangspunktet ikke ideologisk, men den blir det.

I det verdier og hierarkier skrives inn langs kroppsaksene på den måten Lakoff og Johnson viste var tilfelle med overføringen av en sterk kropps overlegenhet i kamp til det som favnes i setningen: "He`s got control over her", så grunner de kognitive metaforene via sin språklige side, hierarkisk betydning.

Der den symbolske orden tenkes å betinges av binære motsetninger som fundament for språkets relasjonelle funksjon, finner feministiske teoretikere (via Lacan) at kvinnen ikke er; hun blir værende i en posisjon delvis utenfor språket. Imidlertid vil hjernens fundamentalt litterære funksjonsmåte slik Mark Turner hevder den, synes å trekke henne helt inn i språket, men (også) nå som det hun til en viss grad "ikke er" ?

Så hva gjør en kvinne som vil skrive?

Når kognitiv teori i følge Mark Turner setter erkjennelse som fundamentalt kroppslig og narrativ; som basert på metaforiske bilder hentet fra og langs kroppen, og når menn historisk sett har skrevet mest litteratur, vil dette synes å peke på at en kvinnelig forfatter vil måtte skrive i et språk som allerede er kodet av verden sett gjennom en mannskropp?

Språket skriver kroppen inn i kulturen som basis for erkjennelsen, og når menn er størst og skriver mest, blir mannens kropp (etterhvert som konseptene projiseres over på hverandre til stadig fjernere fenomener), satt som den universelle, hvis betydningenes hierarkier føres tilbake til.

Litterære bilder henger sammen med kognisjonens bilder, de er så og si to sider av samme mynt. Konsekvensen av at menn skriver mest, er dermed også at de skriver seg ”inn verden” som ”øverst og mest sentral” langs kroppens langitide og latitude: Lakoff og Turner viser hvordan det skjer i det en kjempende kropp som får kontraoll over en annen kropp, kan danne utgangspunkt for det språklige bildet:

”He`s got control over her.”

Ideologien som produserer kjønnsforkjellen settes tydelig inn idet samme egenskap hos begge kjønn vektes ulikt.

Om en kvinne heter det at hun (på grunn av sin rolle i hjemmet) har utviklet stor simultankapasitet.

Om en mann at han har evne til å fokusere (tradisjonelt forklart med at han som jeger jager et bytte over lang tid).

Mannens evne til å fokusere blir ofte holdt frem som årsaken til hans suksess på ulike samfunnsområder. Han er målbevisst, strategisk og utholdende.

Imidlertid er et av de ypperste mannlige yrkene, jagerflyver, fundamentalt avhengig av sterkt utviklet simultankapasitet.

Når det for ideologien som setter kvinnen som mannen Andre finner det hensiktsmessig, sklir altså den evne som hos kvinnen er forklaringen på hennes manglende fremgang, over til å betegne en positiv og rettet egenskap hos mannen.

Kvinnen som den Absolutt Andre opprettholdes slik sett ved at språket *når* det betegner det ”kvinnelige” alltid blir satt å betegne det som er ”mindre”, og ”mindre sentralt” i betydning ”sekundære utgaver”.

DEL IV

En kontekstualiserende presentasjon av Jeanette Wintersons forfatterskap

Jeanette Wintersons debutroman *Oranges are not the only fruit* kom ut i 1985. Begeistringen forplantet seg hurtig videre fra kundene hos det lille feministforlaget *Pandora Press* og ut i verden. Da Wintersons bok ble adaptert for tv noen år senere⁴⁰, nådde Wintersons tekst om misjonærspiren *Jeanette* mange flere.

Handlingen kort fortalt:

Jeanette er oppdratt i en karismatisk menighet som legger stor vekt på tungetale.

I møte med Jeanettes forelskelse i en venninne finner Jeanettes adoptivmor og pastoren i menigheten at de må ta i bruk demonutdrivelse. De lykkes delvis: de driver ut det beste Jeanette har opplevd idet hennes elskede trekker seg ut av forholdet. Men Jeanette viker ikke. Hun tar i bruk den frimodige styrken adoptivmoren har fostret i henne (ettersom en viktig del av menighetsarbeidet er å banke på fremmedes dører for å frelse dem) for å bevare sin nyoppdagede identitet. Kraften ment for å omvende hedningene til Jesus, frelser Jeanette fra menighetens regler og morens dominans. Jeanette forlater den forblåste kystbyen hun har vokst opp i, for å søke et studerende, skrivende, lesende og lesbisk liv.

Jeanettes Wintersons egen biografi stemmer i store trekk overens med dette; hun er adoptert, vokst opp i en frikirkelig menighet, utpekt til misjonær og hun er lesbisk.

Man skulle kanskje tro at skildringen av denne litt spesielle livsveien ville finne en snever leserkrets. Men tvert imot. Humoren i skildringen av de konkurrerende menighetene i hjembyen, blikket på adoptivmorens rettethet mot etterlivet og adoptivfarens passivitet i dette livet, sammen med skildringen av det såre kjærlighetssviket og tapet av troen på autoritetene, gjorde *Oranges are not the only fruit* til en roman som fant lesere langt utenfor forlaget *Pandora Press* sine vanlige kunder.

Kjærleikens fjerne reiser

⁴⁰ Tv-serien vant BAFTA i 1990. Den ble eksportert til en rekke land, og ble også vist på norske tv-skjermer.

I sine neste romaner fortsatte Winterson å utvikle sine protagonister som frie, sterke individer som elsker hvem de vil; menn, kvinner og ”alt imellom”

I *Sexing the Cherry* (1989) er *Dog Woman* visstnok grotesk, men med et vesen som gjør henne til protagonisten Jordans evige kjærlighet.⁴¹

Jeanette Wintersons romaner har helt fra den mer eller mindre realistiske *Oranges*, konnotert en stor religiøs forestillingsverden, der mirakler er noe å ta for gitt. Wintersons litterære univers er på alle måter et univers der det dagligdagse aldri er dagligdags og det fantastiske alltid naturlig.

For å skrive seg fri fra konvensjonene benytter Winterson et stort register litterære grep: tekstene foregår alltid på mange tidsplan, protagonistene figurerer gjerne i historiske menneskers liv, tekstinterne hendelser endrer utgangen på faktiske historiske hendelser, de litterære skikkelsene lever til flere tider, eller også flere (parallelle) liv.

Språket til Winterson er på samme vis preget av en fortettethet som i høy grad kommer av intertekstualitet, men også en poetisk-magisk turnering av det realistiske. På samme måte som det realistiske omtales i et poetisk språk, fungerer et hverdagslig men likevel ladet og gjennomarbeidet språk for å turnere det ekstraordinære og genreoverskridende.

Winterson konnoterer i stor grad både historisk og litterær kanon, og for Winterson er dette det samme; det fiksjonelle ved historieskrivingen utnyttes i alle hennes tekster.

Tema i Wintersons romaner er som oftest kjærligheten. Den store kjærligheten; som ikke varsler når den kommer eller innfinder seg etter fortjeneste; når kjærligheten kommer er det med selvfølgelighet og som en nåde som endrer og bestemmer liv.

⁴¹ ”The central relationship is between Jordan and the Dog Woman. It is a savage love, an unorthodox love, it is family life carried to the grotesque, but it is not a parody or a negative. The boisterous surrealism of their bond is in the writing itself. By writing the familiar into the strange, by wording the unlovely into words-as-jewels, what is outcast can be brought home. I have also thought of myself as an outcast, but I have made myself a territory by writing it”. Jeanette Winterson intervjuet på : <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=14>.

Liten kvinne, stor skygge

Imidlertid har Wintersons eget liv til tider stått i veien for vurderingen av litteraturen hennes. Uttalelser, som at hun er Virginia Woolfs sanne arvtager, at hennes egen roman burde kårets til årets beste og lignende, er egnet til å opprøre kritikerne og forfatterkollegaer. Et nakenfoto på et bokomslag som fant veien til glamourmagasinet *Vanity Fair* var på samme vis godt egnet for å lage oppstyr mellom feminister generelt og feministiske litteraturvitere spesielt. En selvnyttende Winterson støtte etterhvert folk i alle retninger. Imidlertid kan man, med tanke på hvor tett Wintersons litterære produksjon blir lest mot hennes liv, tenke at man muligens ser en bevisst strategi for å fremmedgjøre (seg) på mange plan.

I alle fall ligner tildragelsene ”i røynda” de litterære grep Winterson anvender i tekstene sine; mye er satt inn på å forrykke fortellinger og bryte forventninger.

Effekten synes altså å være at de lesere som leser Wintersons eget liv inn i de litterære tekstene hennes, ikke lenger går til tekstene med samme åpenhet: nettopp fordi forfatteren Winterson har iscenesatt seg selv i media med de grep leserne elsker i litteraturen hennes. Winterson antyder selv at en slik forståelse av hennes fremtreden kan ha noe for seg: “All of my books manipulate time, in an effort to free the mind from the effects of gravity. The present has a weight to it - the weight of our lives, the weight of now.”⁴²

(S)Kjønnskrift⁴³

Den litterære offentlighetens rynkede øyenbryn og de trofaste leseres halvt lukkede øyne og sinn til tross, det er enighet om at Winterson en av Storbritannias viktigste forfattere i sin generasjon.

Wintersons tekster innpasses ofte av litteraturvitere og feminister i kjønnteoretiske problemstillinger fordi de synes særskilt egnet som objekt for den type undersøkelser,

⁴² <http://www.janettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=14>.

⁴³ Tittelen på Karin Moes utmerkede bok fra 1980 er for god til ikke å låne.

Much of this (Wintersons) output actively raises issues of significant interest within contemporary debates on literary and cultural studies, it interrogates the dominant contemporary models of history, it re-assesses power relation between the sexes, and actively seeks to represent and inscribe new female experiences. It explores the power relationship between the reader and text; it demonstrates a clear desire to use fictional experimentation to explore 'other' states of consciousness and repressed 'narratives', in what is frequently thought of as "postmodern" styles. Wintersons fiction opens up the sites of literature, sexual politics, and history in ways which have been considered by many as innovative, exciting and stimulating. Some have found her work derivative, contradictory, sometimes offensive, and even old-fashioned. Consequently Jeanette Winterson's rise has not been without pitfalls, her literary trajectory reading like a game of snakes and ladders.
(Grice & Woods (red) 1998: 2)

Jeanette Winterson tematiserer ofte kunst relatert til kjønn i sine bøker. *Arts and Lies* (1994) tar eksplisitt opp kunst og mulighet for kunstfrembringelse i et kjønn perspektiv. Med vanlig Wintersonsk vri er Picasso navnet på en ung kvinne som vil bli maler, og Shappo er den samme dikter som levde på Lesbos år 660 før Kristus, men til gjengjeld lever hun også her og nå, slik at hun kan føre samtaler om kunst, språk og litteratur med Picasso og den tredje i triangelet, den tvekjønnede Handel.

Kunsten å skape forskjell

Også i essayform gir Winterson sitt overordnede syn på kunst og litteratur som i sitt vesen fullstendig grense- og kjønnsoverskridende men kontinuerlig innskrevet av kjønn: "The Semiotics of Sex, is a look at how we gender art when art doesn't gender itself."⁴⁴ *The Semiotics of Sex* er et kapittel i boken *Art Objects*, og i interjuvet om essayet forteller Winterson at tittelen *Art Objects* ikke er så rett frem som man først leser den: Winterson har alltid titler preget av ordspill på bøkene sine; i dette tilfellet er *Art Objects* å forstå som "Art objects to the lie against life that it is pointless and mean."⁴⁵

⁴⁴ Intervju: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=16>

⁴⁵ Intervju: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=16>

Trofast

Jeanette Wintersons tro på at livet ikke er poengløst og ondt, influeres til stor grad av kjennskap til Bibelen. Oppdratt til å tenke på dens mirakler og i dens bilder, er det gjennom hele forfatterskapet utstrakt bruk av intertekstuelle referanser til Bibelens personer og fortellinger –og i tillegg problematiseringer av de dogmatiske didaktiske sidene av innholdet. Debutboken *Oranges are not the only fruit* er for eksempel strukturert etter de åtte første bøkene i Det Gamle Testamentet. Protagonisten Jeanette er konstant opptatt med å relatere sin våknende identitet som lesbisk til de bibelske tekstene, som inntil forelskelsen hadde fortalt henne alt om hva som er sant og godt.

Men aldri den samme.

I romaner og essaysamlinger turnerer Winterson altså i utstrakt grad tema knyttet til kunst, historie, religion og i særlig grad slik disse områdene er relatert til kjønn.

På samme måte som *DogWoman* konnoterer det dyriske uten å være et dyr, figurerer kvinner og menn hele tiden slik at de preges av det man er vant til å tenke som det motsatte kjønns egenskaper. Kvinnene er kjenslevare, men sterke, målrettede og handlingsfokuserte; mennene drømmende, følsomme og innstilt på menneskene rundt seg, også når de eksempelvis er soldater.

Winterson problematiserer ikke disse ”kjønnsfigurasjonene”, protagonistene møter ikke problemer eller hindringer *fordi* de har uklare kjønnsidentiteter eller overskrider kjønnsroller. Feministisk litteraturteori interesserte seg derfor tidlig og intenst for Wintersons arbeid, noe som bygget opp visse forestillinger og forventninger om hva hun skrev eller hva hun burde skrive, noe analysen av Wintersons roman *Written on the Body* også vil vise.

2. WRITTEN ON THE BODY I LYS AV KOGNITIV OG FEMINISTISK TEORI

Da *Written on the Body* kom ut i 1992, var det som Jeanette Wintersons femte roman siden suksessdebuten *Oranges are not the only fruit* hadde skaffet henne Whitbread First Novel Award i 1985. (Andreboken *Boating for Beginners* (1985) regnes av Winterson og kritikere for å være skrevet for raskt og tett på *Oranges*, muligens i et forsøk på unngå ”den vanskelige andreboken”. Den er i stor grad glemt.)

For sine følgende romaner, *The Passion* (1987) og *Sexing the Cherry* (1989) mottok Winterson hhv. John LlewRhys Prize og The E.M Forster Award.

I *Written om the Body* (WB), tematiserer Winterson igjen kjærligheten.

Den udødelige, magiske kjærligheten. Hos Winterson er den en kraft i stand til å løfte alle bånd, være seg satt av tiden eller naturlovene.

I WB har den navnløse jeg-fortelleren møtt, elsket og forlatt *Louise*.

Louises ektemann, *Elgin* er nemlig ekspert på den kreftsykdommen Louise bærer og som hun har holdt skjult for jeg-et. Jeg-fortelleren får, etter noen måneders lykke med Louise, vite om sykdommen gjennom et besøk fra Elgin. Elgin setter som betingelse for å skaffe Louise den aller siste, ikke offentlig tilgjengelige behandlingen, at Louise kommer hjem til ham igjen.

Mot Louises vitende går jeg-fortelleren med på kravet. Kjærligheten til Louise fordrer for jeg-et å gi slipp på Louise. Louise selv insisterer på at hun ikke vil tilbake til Elgin.

Mot Louises vilje forlater jeg-et derfor en dag i hemmelighet London, og overlater leiligheten sin og et forklarende brev til Louise.

Denne uselviske handlingen står i kontrast til jeg-fortellerens liv så langt: med jeg-ets egne ord har det bestått av en fremferd verdig en ”alfons”. Ikke noe ekteskap har vært trygt, men verken kvinner eller menn har kunnet holde på jeg-ets interesse over tid.

Forholdet til Louise skildres som noe unikt, følelsene for henne er ulikt alt annet. Samtidig kommer det frem i tilbakeblikk, at da jeg-et og Louise møttes, var jeg-et del av et stabilt forhold til dyrehagepasseren Jaqueline.

Dette ”tilfluktsrommet” av et forhold var et resultat av jeg-ets knuste følelser etter at elskerinnen Batsheeba hadde gått tilbake til sin ektemann. Jaquelines kledelig kjedelige fremtoning, sammen med hennes sparsommelige indre liv, fremsto etter bruddet med Batsheeba som det jeg-et (ovenfor seg selv og sine vantro venner) hevdet å ønske seg: et rolig liv.

And then there was Louise.

En dag står hun på døren, gjennomvåt men smilende. Hun spør om hjelp til bilen som har stanset i regnet. Dette blir starten på et intenst forhold, et som riktignok utvikler seg langsomt, men som Louise og jeg-et begge vet vil bli noe av.

Louise forlater etter en tid sin ektemann for å flytte inn hos et jeg-et.

De får noen heftige måneder sammen. Så står Elgin står på trappen med sitt ultimatum.

Denne korte oppsummeringen av romanen antyder en rett-frem fortelling med gjenkjennelige personer, handlinger og dilemma.

Men, grepet med den navnløse og kjønnsubestemte jeg-fortelleren forpurrer en slik rett-frem lesing av kjærlighetshistorien, slik narrasjonsstrukturens ulike tidsplan, innskutte tilbakeblikk, tidsoverlappinger og andre grep også er med på å skape uvisshet om hva som skjer, til hvilke tider, med hvem og på hvilken måte.

Resepsjonen av romanen var alt overveiende negativ.

Bemerkelsesverdig nok virker det som om leserne oppgir *forskjellige* grunner til sin skuffelse, som for enkelte nærmest kan karakteriseres som svik. Feminister, feministiske akademikere, heteroseksuelle og homoseksuelle, kvinner og menn, de peker ”etter tur” på ulike sider ved teksten for å si at den ikke treffer dem.

Hvorfor? Hvordan kan så ulike tilnærminger som eksempelvis lesbisk skuffelse over at jeg-et ikke lever lykkelig med Louise (forventing basert på Wintersons liv og tidligere bøker), og kritikernes innvendinger mot romanens språk leses som en ”felles fordømmelse?” For å svare på det er det først nødvendig å tenke kognitiv teori sammen med feministisk teori. Om man viderefører innsikter fra kognitiv teori synes det som om erkjennelsens kroppslige fundament ”samarbeider” med psykoanalysens innskriving av Fallos som Signifikanten. Kvinnen skrives inn som negering i begge sider av språkets funksjoner; det som eksisterer i kraft av hva det ikke er.

Når poststrukturalismen i utstrakt grad har analysert, nyansert og mangfoldiggjort begrepet ”kvinne”, er det for å frata begrepet entydig normerende kvaliteter basert på dette ikke-samenfallet. Likevel synes det som om fortellingene om hvordan kvinner er, gjentar seg selv. Og når det ikke gjør det, reageres det, også fra feministisk hold.

Er det mulig for en kvinne å komme til skriften med sin individuelle levde erfaring uten å støte mot kulturen og ideologiens tilskrivninger av hva en kvinne er?⁴⁶

Om menn og kvinner kontinuerlig produserer seg selv som kropp idet de erkjenner verden, vil ikke litteraturens overvekt av mannlige forfattere, hvor poetiske og underliggjørende deres metaforer enn er, også kontinuerlig konnotere og viderebefordre hvem som er den Ene og hvem som er den Andre? Idet språkets symbolske orden brukes for å si noe om hvordan verden og forholdene mellom kjønnene ser ut fra en manns perspektiv, innskrives kvinnen i ”to ordner”: erkjenneslesmetaforene samarbeider med de språklige metaforene som tidligere vist.

Det kan altså synes vanskelig for en kvinne å komme til skriften med sin *levde erfaring* nettopp fordi *kroppen er en situasjon*, som på grunn av måten hun mytologiseres på, også i *språket selv*, er en erfaring av å være sekundær.

Hva når denne kroppen, som tilfellet er for Jeanette Winterson, står i en ”mellomposisjon” som både forfatter og lesbisk.

Kan språkets tilsynelatende gjennomkjønnede karakter skildre hennes levde erfaring?

⁴⁶ Og med henblikk på reaksjonene på Wintersons offentlige persona: er det mulig for en kvinnelig forfatter å trekke ut av litteraturen et liv og iscenesettergrep som ikke er sanksjonert av kanons kvinnefremstillinger?

For mange ubestemtheter?

I følge Wolfgang Iser's tese om tekstens *leerstelle*⁴⁷ tvinges leseren inn i teksten for å fylle og koordinere de masker og de perspektivene fortelleren tilbyr.

Når leserne av Jeanette Wintersons *Written on the Body* opplever at de "tvinges ut av" teksten, reiser det flere interessante spørsmål.

For det første; hvem er leserne?

For denne oppgaves formål er det i stor grad feministiske litteraturteoretikere. Deres overveiende negative resepsjon deles av kritikere og lesere generelt, men det er først og fremst de feministiske og akademiske reaksjonene på Jeanette Wintersons tekst som er interessant i lys av kognitiv teori.

WB har to distinkte særtrekk: jeg-fortelleren er navnløs, og jeg-fortelleren er kjønnsubestemt. Hvorfor?

Denne oppgaven ser det som Jeanette Wintersons undersøkelse av sitt eget møte med skriften.

Gjennom en nærlesing av *Written on the Body*, særlig de steder der Winterson turnerer kjønnsubestemtheten, er målet å belyse hvordan Winterson som kroppslig situert lesbisk kvinne turnerer sin konkrete levde erfaring som språkliggjort.

Som vist har språket, skapt av kroppen og fanget av diskursen, innbygget en kjønn "dobbelkommunikasjon"

Det synes å gjøre det ekstra komplisert for en kvinne å komme til skriften, og "å bli værende der".⁴⁸

I følge den tyske litteraturviteren Ute Kauer er *Written on the Body* en roman som fører spørsmålet om kjønn inn på narratologifeltet.

⁴⁷Wolfgang Iser, tysk litteraturforsker som ser tekstmening oppstå som en produktiv spenning mellom den leserrolle teksten tilbyr og den historiske leserens utgangspunkt, disposisjoner og interesser. *Leerstelle* betegner tekstens ubestemmelighetssteder: utlagt som steder åpne for leserens meddiktning.

Kilde: Litteraturvitenskapelig leksikon, (1997) Lothe, J. et al. Kunnskapsforlaget, Oslo.

⁴⁸Som vist innledningsvis leses og forskes det i overveiende grad på litteratur skrevet av menn. Som Unn Conradi Andersen har vist, bedømmes dessuten kvinners tekster på en annen måte og etter andre kriterier enn bøker skrevet av menn.

”*Ex negativo*, simply by the narrator’s denial to be classified according to gender, the question of the consequences of gender for the act of narration is forced on the reader.”

(Kauer, i Grice & Woods, 1998: 41)

Ute Kauer kobler Wintersons roman til de ulike fasene i utviklingen av ”*womans’s literature*”; 1. *The feminine phase* (roughly dating from 1840-1880), 2. *The feminist phase* (1880-1920), 3. *The female phase* (1920-to the present), og skriver at Winterson synes å ha;

”....transcended the stage of self-discovery with her book. The main object is no longer to discover a specific female identity, and emphasis is not on predominantly female perspective in the relationships which are described. Neither is it an attempt at self-discovery by reviving the androgynous myth of Virginia Woolf’s *Orlando*, sexual ambiguity is not the same as androgyny. Winterson goes one step further. This is no longer self-discovery, but rather *self-construction*.

(Kauer, i Grice & Woods 1998, s.44)

Den britiske forfatteren Virginia Woolfs roman *Orlando*⁴⁹ fremstiller det samme subjektet, men alternerende kjønnen som kvinne og mann, gjennom ulike historiske epoker. *Orlando* viser hvordan kjønn er koblet til privilegier som eiendom, kunnskap og makt. Romanen er omtalt som historiens lengste kjærlighetsbrev, i det den kom til som en måte Woolf kunne gi sin elskede Vita Sackville -West det som rettmessig ville vært hennes som mann; familiegodset Knole House.

Som forfatter kunne Woolf, ved språkets hjelp, gi Sackville- West det arveloven nektet henne.

Som forfatter synes Jeanette Winterson med sin kjønnsubestemte forfatter å tematisere hva kvinner, og særlig lesbiske kvinner, på grunn av sitt kjønn ikke kan eie på en direkte måte: språket selv.

Den symbolske orden er tuftet på kastraksjonstrusselen. Når denne ikke gjelder jentebarn på samme måte som guttebarn, er resultatet som Lacan har påvist: kvinnen finnes ikke. Og den som ikke finnes, kan ikke tale. Vestlig metafysikk bygger på dette premisset, hvilket setter logosentrismen som rådende diskurs.

⁴⁹ Virginia Woolf gav ut *Orlando* i 1928. Romanen senere også filmatisert.

Når Luce Irigaray bruker begrepet fallogosentrisme, er det for ytterligere å understreke logosentrismen fundert på at det er ”det mannlige betydningsprinsippet som danner den språklige orden”.⁵⁰

Kognitiv teori sier som vist at dagligspråk og litterært språk kommer til på samme måte: som narrativ sammenkobling av små spatiale fortellinger fundert langs kroppens akser.

Når menn historisk har skrevet det meste av poesi og prosa, er altså litteraturen på grunnleggende vis kodet av Fallos som Signifikanten, og av en fysisk mannskropp som premiss for betydning, en logisk følge av at erkjennelse av verden tar utgangspunkt i kroppens avlesning av seg selv som basis for erkjennelse via metaforer, som igjen (systematisk samlet) konseptualiserer andre erkjennelsesområder.

Kjønnsfordelingen av forfattere gjør at menn logisk grunner mannens kropp som den universelle utsigelsesposisjonen i litteraturen.

Kroppen som situasjon

Når post-strukturalistisk teori hevder den symbolske ordens relasjonelle og derfor betydningsforskyvende potensiale som et sted der kvinnen kan innskrive seg selv på nytt ved å nekte å oppfylle sin side av den binære konstruksjonen av mann-kvinne, er det altså en strategi som synes å bli motsagt av kognitiv teori utlagt som en teori om innskriving av kjønnsforskjell. *Written on the Body* synes å peke på det samme.

Denne oppgavens påstand er at Jeanette Winterson i teksten tematiserer sitt eget forhold til skrift gjennom å gjøre bruk av grepet kjønnsubestemt forfatter.

Indirekte viser grepet deretter hvor avhengig en lezers tilegnelse av andres levde erfaring er av å kunne fylle Isers *leerstelle* med en kjønnnet kropp.

Når teksten nekter å tilby en kjønnnet kropp å erfare teksten gjennom, stanser fortolkningen opp.

I det guttebarnet går til det symbolske, blir kvinnen noe han av-skriver seg og samtidig noe han begjærer. Denne psykoanalytisk funderte bortsplittelsen av det kvinnelige reflekteres i følge Camille Paglia i mannens *vilje til* og ikke minst *måte* å forme kunst og litteratur på.

⁵⁰ Kilde: *Litteraturvitenskapelig leksikon*

Men dermed former det også kvinners måte å lese på. For å kunne skape mening i tekster der kvinnen figureres som av-skrift og begjærsobjekt, må kvinnen ta mannens perspektiv, hvilket betyr at hun produserer de tekstinterne kvinner som objekter på en mannlig måte.

Kvinnefigurasjonene i kanon blir et forvrengende speil som innskriver splittelse.

Å innta mannens perspektiv i en kjønnets symbolsk orden, fører til hjemløshet på dobbelt måte for en kvinnelig leser; hun er verken den mannskroppen hun besitter når hun leser, eller i de kvinnelige objektet teksten skriver frem.

Lesing for en kvinne er altså en kontinuerlig internalisering av *The Male Gaze*⁵¹.

Kvinnen blir følgelig en intens og narsissistisk leser, på evig jakt etter *sanne* glimt og speilinger av seg selv i litteraturens kvinnefigureringer.

Men som splittet og fragmentert (i det symbolske) kan kvinnen bare oppfange seg selv reflektert i de detaljer det mannlige blikket i teksten fokuserer på, eller også i det teksten lar ekko fra *choraen* slippe gjennom som rytme, klang og brudd; altså slik Kristeva hevder kvinnen som i kontakt med det semiotiske.

Gitt Simone de Beauvoirs postulering av *kroppen som situasjon*, vil internalisering av det mannlige blikket for en kvinnelig leser legge en manns erfaring og erkjennelse av seg selv -til den konkrete kvinnens egen *levde erfaring*.

Langs de innsikter kognitiv teori kan tilby, vil det føre til at ”innskrevet” på en kvinnes kropp er verden ut slik den sees fra en mannskropp.

Metaforenes tosidighet som språklige og kognitive vil føre til at kvinnen som leser besitter to ”halve” kropper; nettopp fordi hun som kroppslig situert kontinuerlig møter et språklig bilde av seg selv som gjør henne ”usynlig for seg selv.”

Opgaven ser denne ”mekanismen” som en viktig årsak til at kvinner ikke skriver.

⁵¹ Slik det tidligere i oppgaven er definert av John Berger.

Jeanette Wintersons forfatterpersona

Jeanette Winterson er en ekstremt belest, modernistisk forfatter. Winterson tror altså, med T.S. Eliot,⁵² at ethvert nytt verk i kanon kan endre kanon.

Så hvordan skrive et nytt verk?

Når Winterson i følge Ute Kauer synes å bringe konflikten mellom å være en kvinnelig leser og en kvinnelig forfatter inn i selve den narrative strukturen i WB, skjer det gjennom den kjønnsubestemte fortelleren. "...simply by the narrator`s denial to be classified according to gender, the question of the consequences of gender for the act of narration is forced on the reader."

Når *kjønn* blir *leerstelle* i teksten, avsløres det hvor betinget fortolkningen er av å kjønne protagonistene. Dette synes å stå i kontrast til performativ og post-strukturalistisk tenking om språk som endeløst språkspill- og betydningsforskyvning.

Språket synes bare i stand til å forskyve betydning når det er klart mellom hvilke kjønnede kropper betydningen forskyves mellom.

Når litteraturviteren og feministen Lynne Pearce, som lenge var en av Wintersons "fremste akademikere", er negativ til WB, bygger hennes reservasjon og argumentasjon nettopp på at det ikke (lengre) er noen kropp hun kan identifisere seg med. Det finnes ikke noe sted hun som feminist kan foreta en lesning fra.

En opplevelse svært forskjellig fra Pearces reaksjon da hun møtte Winterson i debutarbeidet *Oranges* og de tre påfølgende romaner:

⁵² T.S. Eliot (1888-1965) amerikansk modernistisk forfatter, ledende ny-kritisk litteraturteoretiker, kritiker og kåsør, det meste av sitt liv bosatt i England. Hans essay om diktekunsten, *Tradisjonen og det individuelle talent*, postulerer den litterære tradisjonen som preget av *samtidighet*. Derfor er kanon åpen for omskriving hver gang et nytt verk kommer til i dette systemet av verk: "Det eksisterende systemet er fullstendig før det nye verket kommer til; skal det herske orden etter at nyheten har inntruffet må *hele* det eksisterende systemet omdannes, om det er aldri så lite så lite som skal til,; og dermed blir hvert kunstverks relasjoner, proposjoner og verdier innenfor helheten omjusetert-og dette er konformitet mellom det gamle og det nye" (Eliot i Kittang et al (2003): 207)

It was that special sense of having your own thoughts and feelings written out for you. Not only did I know the "truth" of many of Winterson's aphorisms, I would also have chosen the same images and metaphors. Indeed, in my own writing I had already done so(...). I was of course, inscribed by a complex mixture of 'desire for' and identification with'. Winterson was to become the public embodiment of my own literary aspirations as a writer scholar (at the very least a "published writer") but as the uncanny mouthpiece of my own thoughts and speech-acts she was also to become my intellectual "other", the "one" who understands.
(Pearce, i Grice & Woods 1998:31)

En nær og fortrolig relasjon blir for Pearce ødelagt i og med publiseringen av WB. Men Pearce forlater ikke Winterson umiddelbart: hun forsøker å inkorporere WB i Wintersons øvrige romaner og lese den langs forfatterens persona (slik hun er uttalt lesbisk feminist), for å holde fast ved det inderlige forholdet.

"... my re-readings goes on to acknowledge, however, (...) the way in which these desperate and devious readerly-manoeuvres -made in order to maintain my "special relationship" with the Winterson text- could not be sustained indefinitely". As I now acknowledge, in my "rememory", *Written on the Body* was : "The beginning of the end of my special relationship with "Jeanette". (Pearce, i Grice & Woods 1998:33)

Pearce undersøker altså sin første lesning og sin gjenlesning av WB for å sette fingeren på hva det er som fremmedgjør henne i teksten og finner:

. ... a symptomatic analysis of my response reveals that it is the sexualisation of the body *per se* that I have found hard to accommodate both in this text and the "Winterson" intertext. In Barthesian terms, it is therefore Winterson's changing representation of the body that has cast, for me, a "stain" upon the body of her work.
(Pearce, i Grice & Woods 1998:35)

Winterson fremstiller ikke lengre Pearce "egne setninger og metaforer, er ikke lengre hennes "andre" eller "første".

Pearce relaterer forandringen til Louises kropp: den er for seksualisert, for perfekt, for estetisert i sin sykdom.

Når det kjønnsbestemte tekst jeg-et elsker Louises kropp, blir Pearce tvunget til å identifisere seg med jeg-et. Dermed står Pearce (som feminist) ovenfor et umulig valg: hun må enten lese som en mann som objektiviserer kvinnen, eller også må hun kjønne jeg-et i teksten som kvinne.

Er tekst jeg-et en kvinne, er det en kvinne Pearce ikke liker; en som begjærer en kvinne med en manns objektiverende blikk. Altså motsatt feministen Pearces uttalte kjønnspolitikk.

Dette er -- i følge denne oppgave -- en speiling av tekstens innsikt om språket som fundamentalt kjønnen og fører følgelig til problematisering av hvorvidt en kvinnelig forfatter kan si noe sant *som* kvinnelig forfatter⁵³

Jeanette Wintersons *Written on the Body* er i *seg selv* en lesbisk forfatters utforskning av “the question of the consequences of gender for the act of narration...”

⁵³ Teksten tangerer problemstillingen flere steder, blandt annet her: ”I can tell by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator” (WB: 24)

3. HVA FORTELLER DEN KJØNN SUBESTEMTE JEG-FORTELLEREN OM KOGNISJON OG LITTERATUR?

Written on the Body åpner med å spørre :

”*Why is the measure of love loss?*”

Teksten fortsetter: ”It has’nt rained for three months”

Naturen tørster, trær bærer tørr frukt.

”...It was not always so.

I m thinking of a certain September: Wood Pigeon Red Admiral Yellow Harvest Orange Night. You said, ”I love you”. Why is it that the most unoriginal thing we can say to another is still the thing we long to hear? I love you is always a quotation.”

Teksten siterer deretter Shakespeares *Caliban*⁵⁴:

CALIBAN: You taught me language an my profit on` t is
I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language.⁵⁵ (WB: 9)

Teksten tilbyr altså allerede en tolkning via Caliban langs linjene: beklagelse over å ha møtt og mistet kjærligheten. Men det er verdt å merke seg at setningen som leder frem til Shakespeare-sitatet lyder ”I am alone on a rock hewn out of my own body”.

På den måte lar sitatet seg lese som en konnotering av de store religionenes utdrivelse av det kvinnelige, idet det knytter an til at Caliban er en ikke helt menneskelig skikkelse, som igjen er knyttet til det før-kristne mytiske univers og materiarkatets nederlag.

Calibans mor *Sycorax* blir tenkt slik:

⁵⁴ Caliban-skikkelsen er hentet fra *William Shakespeares* teaterstykke *Stormen* (1611).

⁵⁵ Caliban er blitt en fremmed der hans mor engang hersket. Okkupantene har lenket ham til en klippe på øyen de har overtatt.

”Scholars generally agree that Sycorax, a foil for Prospero, is closely related to the Medea of Ovid's *Metamorphoses*. Postcolonialist writers and critics see Sycorax as giving voice to peoples, particularly women, recovering from the effects of colonization”⁵⁶

Leser man derimot Caliban- sitatet i lys av det psykoanalysen forutsetter som inngang til det symbolske, er jeg-et alene fordi det er drevet ut av sitt tidligere rike; idet *språket* ble internalisert der *moren* engang var.

Romanen åpner altså med å tilby en rekke tolkningsnivåer.

Når denne oppgave velger å følge tekstens utvikling av motivet kjærlighet som et motiv som på metanivå konseptualiserer temaet ”utforskning av språket og språkets betingelser for en lesbisk forfatter”, er dette fordi teksten selv kontinuerlig gjør denne koblingen.

Teksten tilbyr i sin undertekst og gjennom utstrakt bruk av subtile intertekstuelle referanser, en allegorisk lesning av kjærlighetsmotivet som behandlende en ”kunstnerroman”, noe oppgaven ser som forfatteren Jeanette Wintersons mediering over sitt møte med, og sorg over, språkets manglende evne til å favne hennes konkrete, levde erfaring.

”It’s the clichés that cause the trouble. A precise emotion seeks a precise expression. If what I feel is not precise then should I call it love?” (WB:10)

Det er lett å overse siste del av sitatet: det signaliserer ambivalens ikke bare ovenfor språkets mulighet for å være presist, men hvorvidt selve *følelsen* som skal språkliggjøres er presis nok til å *kunne* språkliggjøres.

Språket jeg-et har til rådighet *er* nemlig upresist:

”...the sloppy language, the insignificant gestures. The saggy armchair of clichés. (WB: 10)

⁵⁶ Kilde: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sycorax_\(Shakespeare\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sycorax_(Shakespeare))

Når jeg-et reflekterer over hvordan ordene ”I Love You” engang ble sagt av den nå tapte elskede, reflekterer jeg-et videre over sin tidligere bruk av ordene ”I Love You”:

”I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true.” (WB:11)

Fokus på språkets performative side kontrasteres av ordenes manglende evne til å virkelig-gjøre. I følge Michel Foucault forutsettes korrekt kontekst som betingende ordenes makt til å ”bli talehandlinger”.⁵⁷ Følgelig peker teksten her på umuligheten av at jeg-et kunne bli til innenfor de rammer det befant seg. Hvorvidt rammene enda er de samme, blir et underliggende motiv i teksten.

Med en ukjønnnet jeg-forteller blir fokus på signifikatenes betydningsforskyvende språkspill et påfallende og gjennomgående trekk i teksten; de samme ordene kan bety på mange måter, alt avhengig av hvor leseren velger å legge tolkningsperspektivet.

Slik skriver spørsmålet om språkets egnethet for å uttrykke følelser omkring *love*, på en presis måte inn muligheten for at det jeg-et føler ikke er presist nok til å *kunne* rommes i språk, samtidig som ordene kan tolkes som refererende til det som *ikke kan språkliggjøres uten å bli noe det ikke er*.

Romanens to narrative særtrekk; en *navnløs* jeg-forteller og en *kjønnsbestemt* jeg-forteller, lar teksten leses som en lesbisk forfatters møte med språket, både langs det symbolskes språklige side og langs språkets kognitive side.

Den symbolske ordens fremste funksjon er subjektivering av individet. I det Farens lov pålegger barnet å bryte av sin primære tilknytning til morskroppen, konstituerer barnet seg i språket. Subjektet skilles ut som avgrenset væren. Det får et navn.

⁵⁷ ”Ritualet definerer den kvalifikasjonen de talende individene må ha (og de må innta denne posisjonen og formulere denne typen utsagn i dialogens utspørring og resitasjonens spill) det definerer de bevegelser, de adferdsmåter, de omsendigheter og hele det settet av tegn som diskursen må ledsages av. Endelig fastsetter de ordenes antatte eller pålagte virkning på dem de rettes mot, grensene for deres tvingende kraft.” (Foucault 1999:23)

Når Winterson lar sin jeg-forteller være navnløs, lar det seg derfor lese som ”fortsett i tilknytning til det semiotiske via den implisitt manglende adskillelsen fra morskroppen”, med andre ord en ikke- fullstendig inngang i det symbolske, Tekstjeg-et som navnløs kan leses som en kvinne.

Med prespektivet ”Winterson som forfatter” peker kunstfrembringelsen på den annen side på det Kristeva forutsetter som opphavet for å skape, nemlig erfaringen av tapet av morskroppen. Det stemmer med Wintersons biografi som oppvokst nær adoptivmorens strenge, avstengte og regelstyrte kropp⁵⁸.

Winterson synes, gjennom en kjønnsubestemt forteller, å undersøke og sørge over tapet av symbiosen med morskroppen i skrift, slik en mannlig forfatter gjør.

Tolkningen går tilsynelatende opp både tekstinternt og i relasjon til Wintersons biografi. Slik er det lett å tenke at tekstens narrative struktur er figurert i sin avsenders bilde: Wintersons forfatterpersona.

Dette kompliseres imidlertid av at når en kvinnelig forfatter vil tilegne seg kanon og ”skrive seg en kropp” (slik Paglia tenker seg at mannen gjør det idet han avgrenser seg mot kaos og døden), møter kvinnen mannens kvinnefigureringer som ”trollspeil” av seg selv.

Hvordan turneres konflikten mellom et tap (som forutsetning for kunstfrembringelse) og figureringen av tapet ”i rollen som mann” av kvinnen slik hun innen denne orden er ”objekt”? Et objekt kan ikke skrive.

Wintersons levde erfaring som lesbisk kvinne, er at begjæret rettes mot kvinner. Tapet av morskroppen som språket tenkes å betinges av, og erfaringen av et begjær rettet mot kvinner, figureres i det symbolske og følgelig i litteraturen, av den mannlige begjærstrukturen.

Den mannlige begjærstrukturen skriver seg så og si inn i og over den konkrete situerte kroppen Winterson skriver fra, og blir slik del av hennes levde erfaring, men delvis som en kontinuerlig diskrepans.

⁵⁸ Direkte tematisert i debutromanen *Oranges are not the only fruit*, (1985)

Winterson møter som lesbisk *forfatter* språket dikotomiske fundamentering og funksjonsmåte som bygget på en feilslutning, språket er usant i relasjon til Wintersons kroppslige situerhet, -og følgelig; trolig også for hennes prosjekt.

Denne oppgaven ser derfor *Written on the Bodys* kjønnsubestemte jeg-forteller satt for å undersøke konflikten som oppstår *i skriften-* mellom hva Winterson kan utsi fra en posisjon som kroppslig situert kvinne, relatert til denne bestemte kvinnens konkrete levde erfaring; som lesbisk, som bortadoptert og som forfatter. Et slikt skriveprosjekt fører, slik oppgaven ser det, med nødvendighet til at Winterson må la kjønnet til den navnløse jeg-fortelleren turneres slik at det aldri kan avgjøres helt definitivt.

Det er her Wintersons lesere og Winterson stort sett skiller lag.

Det er som er sant for *forfatteren* blir åpenbart usant for leserne. (Dette er på sin side en speiling av hva i kanon som er sant og usant for Winterson.)

Svaret leserne gir den mangetydige teksten, er å forsøke å lese den mest mulig rett frem fra det perspektivet de velger seg, og når det ikke går å forme en helhetlig tolkning, avskriver de teksten som dårlig.

Reaksjonene peker på at det er det fundamentalt litterære og det fundamentalt kroppslige ved erkjennelsen som gjør det "umulig" å gå til litteraturen uten kjønn.

Sett langs Luce Irigarays perspektiv, er kjønnsforskjellen en reell forskjell, men en som gjenstår å bli tenkt. Slik oppgaven ser det, er romanen *Written on the Body* Jeanette Wintersons forsøk på å tenke den i relasjon til skriften- en undersøkelse som i løpet av tekstens gang synes å vise frem moderne performativitetsteori som begrenset av språkets kroppsbaserte kognitive side.

DEL V

EN NÆRLESNING AV *WRITTEN ON THE BODYS* KJØNN SUBESTEMTE JEG-FORTELLER I LYS AV KOGNITIV TEORI KOBLET TIL FEMINISTISK TEORI: HVORDAN KODES KJØNN I SKRIFT?

Written on the Body setter opp en trekantdynamikk mellom protagonistene *forteller jeg-et*, *Louise* og *Elgin*.

På overflatenivå tematiseres en kjærlighetshistorie: *Louise* er en vakker, rødhåret kunsthistoriker fra Australia. Hun er gift med *Elgin*. Men *Louise* innleder et forhold til *forteller jeg-et* og flytter fra sin mann.

Elgin fremstiles som en kroppslig sett liten mann av jødisk herkomst. Han er lege, forsker og meget selvsentrert. Han vil (etterhvert) ha sin kone tilbake.

Jeg-et er en engelsk oversetter av russiske romaner, en notorisk forfører av gifte kvinner, med en historie som inkluderer en rekke kortere forhold til mer eller mindre sære kvinner og menn.

I det romanen starter, er *jeg-et* alene. Teksten alternerer mellom en nå-tid; en tørr karrig høst, hvorfra *jeg-et* tenker tilbake på en fortid og et elsket Du.

Narrasjonen er strukturert langs disse minnene, men brytes opp av innskutte fortellinger om andre kjærestes; episoder som ligger både nært og fjernt i tid, men som alle tematiserer aspekter ved det denne oppgaven hevder er romantekstens hovedanliggende: hvordan skrive sant som lesbisk forfatter.

Glidningen mellom de fremstilte tidene og det kontinuerlige skifte av fokus fra (minner om) et bestemt Du og minner om andre forhold, skaper en særegen stemning i teksten: delvis poetisk og mytisk som sitert fra åpningssekvensen, men også burlesk og ”lav” idet historiene om andre kjærestes før det elskede Du-et er skrevet i en nesten slapstickaktig tone.

Det er altså ulike stilnivåer i teksten, noe som bidrar til mediering mellom tolkningsnivåene: parallelle historier utvikles et stykke på vei, er lesbare i hver enkelt setning eller korte avsnitt, deretter kobler teksten på kryss og tvers, fremover og bakover i tid.

Et Du svømmer i elven. På bredden sitter familier med lunsjkurver. Du-et flyter i vannet, det røde håret flommer omkring hodet, brystene er bare.

En kvinne anroper sin ektemann for at han skal få avsluttet denne usømmelige scenen.

Forteller jeg-et ignorerer oppstyret, vader ut i elven og slår armene omkring Du-et, som har reist seg fra vannet:

”I didn’t think. I waded in and kissed you. You put your arms around my burning back. You said, ”There’s nobody here but us.”

I looked up and the banks were empty.” (WB:10)

Like etter denne scenen tilbyr teksten for sørste gang leseren å kjønne jeg-et.

Jeg-et, som har reflektert over ordene ”*I love You*”, sier om dem:

”I had given them as forget-me-nots to girls who should have known better.”

Leseren må nå velge mellom et hetero- eller homofilt perspektiv. Er jeg-et en kvinne eller en mann?

Velger man et heterofilt perspektiv på forholdet til Du-et og identifiserer jeg-et som mann, synes det plausibelt ifølge neste passasje i teksten:

August. We were arguing. You want love to be like this every day don’t you? 92 degrees even in the shade. This intensity, this heat, sun like a disc-saw through your body. Is it because you come from Australia?

You didn’t answer, just held my hot hand in your cool fingers and strode on easy in linen and silk. I felt ridiculous. I was wearing a pair of shorts with RECYCLE tattooed across one leg. I remembered vaguely that I had once had a girlfriend who thought it rude to wear shorts in front of public monuments. When we met I tethered my bike at Charing Cross and changed in the toilets before meting her by Nelsons Column. Why bother I said. `He only had one eye”. (WB:11)

At jeg-et er en mann synes å få støtte i påkledningen: shorts er (for briter) et typisk mannlig plagg. Men, shortsene har påskriften RECYCLE. Dette ordet kan peke på en lesbisk kvinnes ”gjenbruk” av posisjonen ”mann”. Det at ordet er satt i store bokstaver peker på sin side på at det nettopp et ord; RECYCLE kan slik leses som gjenbruk av klisjeene om kjærlighet hentet fra den heterofile struktureringen. At ordet er *tattooed across one leg* på selve shortsene, peker derimot på innskriving av kjønn via bruk av kjønnede klær. Judith Butlers dragartist synes

slik å kunne tilby en mulig lesning av jeg-ets kjønn, og da som kvinne.

Jeg-ets kjønn forblir altså uavgjort av de kjønnede klærne, det kan være en mann eller det kan være en kvinne. Teksten har allerede tematisert gjenbruk av klisjeer som en måte å være upresis på -og gjør her det samme med kjønnnet påkledning, noe som viser seg å bli et gjennomgående grep i teksten.

Parallelt med hvordan påkledningen (via Butler) gjør kjønnningen usikker, klinger setningen om at Du-et er fra Australia, umiddelbart av kjønnsdikotomien satt opp av Camille Paglia; Australia er, sett fra England, vill natur. Du-et kan følgelig leses som et kvinnelig motstykke til jeg-et; det kultiverte, maskuline England.

Fra et kognitivistisk perspektiv kan setningen ses som å konseptualisere kjønnsforskjellen som en gradforskjell mellom to relativt like, men innbyrdes hierarkiserte fenomener, Australia hører til under England, statene bruker samme språk, på litt forskjellig måte, og de er tett og konstitusjonelt forbundet.

Sett langs metaforenes kognitive side er forskjellen på Australia og England en gradforskjell langs aksene SENTRALT- PERIFERT der England er sentralt, Australia perifert. Jeg-et kan med støtte i forståelsen av Australias forhold til England altså settes som å konseptualisere forskjellene mellom kvinner og menn og dermed settes jeg-et av den kognitive metaforen ”Australia- England langs aksene sentralt-perifert”, som mann.⁵⁹

Sammenfallet mellom metaforens språklige og kognitive side synes relativt sikker, og blir støttet av at Australia er grunnlagt på utstøtingen av mennesker fra England. I en binær symbolsk struktur, er Du-et å se som objekt. Å lese jeg-et som mann, får dermed støtte av de binære betingelser den symbolske orden setter opp.

På tilsvarende vis lar Admiral Nelson seg se som figurering av tradisjonen og det Engelske imperiet, søylen hans er formet som en fallos og Nelson peker slik på Signifikanten som hersker i språket. Her sammenfaller kjønnsbestemmelsen hentet fra det symbolske og det kognitive igjen; Nelson konseptualiserer jeg-et som innen det symbolske og dessuten som over Du-et langs aksene OPPE-NEDE. Jeg-et er engelsk og deler følgelig langs denne aksene Nelsons figurering som mann.

⁵⁹ Setningen har dessuten klang av den amerikanske forfatteren John Greys selvhjelpsbok *Menn er fra Mars, Kvinner er fra Venus* -en tittel ment å si noe om hvor ulikt kjønnene oppfatter de samme ordene. Boktittelen har siden utgivelsen fått karakter av munnhell.

Men, Nelsons utsyn er begrenset av hans enøydhed, noe mangler i hans perspektiv: Nelson ville ikke kunnet se jeg-et som en hel person uansett. "Why Bother?" I said. He only had one eye." Nelson, som via den symbolske orden satte jeg-et som mann, setter nå jeg-et som kvinne. Jeg-et kan derfor ikke settes kjønnen som følge av avsnittet. Leseren må holde avgjørelsen åpen.

Teksten tematiserer altså på subtilt vis språket fra et kjønnen perspektiv, langs symbolske og kognitive innganger, nettopp der overflateteksten synes intenst opptatt med å holde kjønnsperspektivet utenfor. Dermed vises det frem i hvor høy grad de kognitive metaforene - som tilsynelatende er bærere av en "objektiv/ ukjønnen verden", faktisk har en "kjønnende" funksjon i språket.

Jeg-et og Du-ets første direkte samtale (slik den huskes av jeg-fortelleren) forteller på tilsvarende vis om jeg-et og du-ets ulike relasjon til ordene, til språklig betydning:

You said, "I'm going to leave"

I thought, Yes, of course you are...(....)

You said,"I told him before we came away. I told him I won 't change my mind even if you change yours."

This is the wrong script..... (WB:18)

Det at hendelser blir "fremskrevet" som å ha en bestemt utgang er en typisk kognitiv aktivitet.

Tidligere erfaringer konseptualiserer nå-situasjonen ved å tolke hendelsene i den ut fra kjente *inputspaces*; fortellinger der levd erfaring er samlet som metaforiske konsepter. Evnen sikrer ifølge Turner menneskets overlevelse, men fører altså også på villstrå:

It is astonishing that we forget so easily that we have only a single, local view. What we see of an event may look entirely unlike what a person on the other side of the event may see or entirely unlike what we ourselves actually do see when we walk to the other side, but we imagine that these views from either side are nonetheless views of the *same* story, despite the manifest differences in perceptions. This is evidence of our considerable mental capacity to integrate fragmentary information, to blend it into mental construction. (Turner 1996: 116)

Like etter blir Du-et til Louise:

”Louise, in this single bed, between these garish sheets I will find a map as likely as any treasure hunt....”(WB:20)⁶⁰

Deretter knyttes et navn til jeg-et, som idet det reflekterer over om sex er viktig eller uviktig i et forhold tenker: ”I had come to this feeling myself. One does after years of playing the Lothario and seeing nothing but an empty bank account and a pile of yellowing love-notes, like IOUs.”⁶¹ Navnet *Lothario* peker på en mann; refleksjonen over nødvendigheten av sex i et godt forhold peker på en mann -slik det binære tilskriver det og hans biologi viser det - og ikke minst slik mannens jakt på sex uten forpliktelser er fremstilt i utallige varianter i kanon og populærkultur. Skal jeg-et tenkes som en kvinne her, blir det som en *butch*: altså som en lesbisk kvinne som modellerer seg etter det man typisk tenker på som mannlige egenskaper og poseringer. *Butchen* står i relasjon til en *femme*, som tenkes å representere typisk kvinnelige egenskaper. *Butch/femme*- paret er ikke velsett innen feministiske kretser nettopp fordi butch/femme tenkes å gjenta og opprettholde kjønnsdikotomiens tilskrivning av maskulint og feminint. Butch-rollen forutsetter mannen som den aktive, pågående, og kvinnen som passiv og hjelpeløs, den som må forføres og voktes. Jeg-et kan altså likevel være en kvinne. Men, når jeg-et tenker over årsakene til sin promiskuøsitet tydeligvis innen struktureringen av hva som tenkes maskulint og feminint, skjer det med følgende ord:

I had done all that to escape coca and hot water bottles. And I had done all of that because I thought the fiery furnace must be better than central heating. I suppose I couldn't admit that I was trapped in a cliché every bit as redundant as my parents roses round the door.....I was deep in the slop-bucket of romance. Sure my bucket was a bit racier than most, I've always had a sports car, but you can't rev your way out of real life. That home girl gonna get you in the end. This is how it happened.
(WB: 21)

⁶⁰ En nesten uørlig gjenklang av Virginia Woolfs roman *Mrs. Dalloway* (1925) etableres av ordene ”single bed”. Woolfs kanoniserte roman inneholder en minneverdig beskrivelse av hvordan Mrs. Dalloways seng blir smalere og smalere med årene ekteskapet varer. Referansen hentes senere opp på like subtilt vis; da via en beskrivelse av trappene som leder opp til Louises rom øverst oppe i huset hun deler med Elgin. Teksten arbeider kontinuerlig med slike intertekstuelle forbindelser, også tekstinterne. Woolfs roman hadde t.d arbeidstittelen ”*The Hours*”; en referanse som hentes opp flere ganger mot slutten av WB.

⁶¹ Jeg-ets bravader som *the Lothario* er en referanse til hvordan :” In *The Impertinent Curiosity*, a story-within-the-story in *Don Quixote*, by Miguel de Cervantes, a man named Anselmo coerces Lothario, his faithful friend, to test the virtue of his wife, Camila. Though Lothario sincerely attempts dissuading Anselmo from testing his wife's fidelity, the friend insists, and Lothario eventually falls in love with Camila.

Kilde: <http://en.wikipedia.org/wiki/Lothario>.

Lothario er senere blitt synonym for en ekteskapsnedbrytende forfører.

Sex, sportsbil, the home girl. Susjett i utallige dannelsesnarrativer, nesten utelukkende med mannlig protagonist. Lesernes fragmentariske viten om hvem jeg-et er til side, leseren skriver nå, med basis i synekdokenes korrespondanse med kognitive metaforer, umiddelbart ferdig historien i sitt hode; dette er en typisk maskulin greie. Jeg-et er en mann.⁶²

Det at leseren "blir tvunget til" å koble synekdokene til det maskuline, peker på menneskets fundamentalt litterære hjerne, på hvordan "dikterhjernen" via projeksjon av metaforiske konsepter beslaglegger (potensielt) andre fortellinger - og som en følge; også skjuler elementer i den fortellingen som konseptualiseres.

I WB fremvises dette gjennom grepet med kjønnsubestemtheten i jeg-et. Lesing og tolking er så avhengig av tidligere kjønnede fortellinger, at leseren skriver inn kjønnet også "der kjønnet ikke er." Det synes altså som om erkjennelsen, fordi den er fundamentalt litterær, også er fundamentalt kjønnet.

Når Turner, via historien om Shahrazad, viser hvordan kjente historier (om Kongen som hver morgen dreper kvinnen som har delt hans seng om natten) kan ha en annen utgang, er det gjennom å påvise gitte fortellings plastisitet i forhold til å skrives videre ut gjennom projeksjoner fra andre inntaksrom; det innføres et eller flere elementer i den kjente historien, som ikke var tilstede i opphavshistorien. Dermed fremskrives en annen utgang. Men det er likefullt *fortellinger* som kombineres, - og som kjønnsubestemtheten i WB påviser: fortellinger om hva man kan og ikke kan gjøre, er kjønnet.

Slik sett er vår litterære hjerne bare nyskapende i den forstand "kreativitet er evnen til å kombinere kjente ting på nye måter."

Språkbildene utsmykker, men fastholder likevel verden, idet språket dikteren bruker for å underliggjøre verden hentes fra verdens allerede (metaforisk) kjønnede tilfang.

Jeg-et tolker Louises ord fra (sine) tidligere fortellinger, leseren tolker jeg-et fra inkorporerte fortellinger om hvilke mennesker som handler og tenker som jeg-et.

Når historien om Louise og jeg-et kan ha en litt annen utgang, er det fordi WB i følge oppgaven er en roman om *kjærlighet til språket*, heller enn en tradisjonell kjærlighetsroman.

⁶² Hvorvidt denne leserkonklusjonen er en feilkobling, en speiling av hvordan jeg-et feiltolket Louises ord "I'm going to leave" ut fra sin erfaring med andre utro kvinner, gjenstår å se.

Når jeg-et skal fortelle hvordan "it happend", hvordan "the home girl" "vant" til slutt, innledes historien med å fortelle slutten på en annen affære; en mellom jeg-et og "a Dutch girl called Inge".(WB: 20). Inge er anarkist og feminist, men elsker skjønnhet. Inge vegrer seg for å sprengte maktens vakre bygninger, og sikter på det nest beste: pissoarer. Sammenkoblingen mellom institusjonene og menns kjønnsorganer gjøres imidlertid først språklig i det jeg-et og Inge drar til Louvre for å se en Renoir-utstilling. Inge solidariserer seg med aktmodellene; "... look at those nudes...bodies everywhere, naked, abused, exposed....Inge wept. She said: "I hate it because it moves me"... She said: "Don` t you know that Renoir claimed that he painted with his penis?" "Don` t worry", I said. He did. "When he died they found nothing between his balls but an old brush".

"You`re making it up"

Am I? (WB: 22)

Pissoaret blir sprengt, men institusjonene består. Inge flytter til Holland og insisterer på brevduer for å kommunisere. Duene; Adam, Eve and Kissmequick fungerer dårlig: særlig Adam som: "...dropped out and went to live in Trafalgar Square, another victory for Nelson." (WB: 24)

Når jeg-et kobler innledningen av sitt forhold til Louise med slutten på affæren med Inge, lar teksten billedkunsten introduseres som koblet til kjønnsforskjellen. Dermed rommer motivet kjærlighet allerede temaet kvinnen og kunstkanon før Louises yrke er nevnt. På subtilt vis former teksten hele tiden tema som gjenklang, ekko og brudd.

Når jeg-et ser Nelson som en motstander som hindrer jeg-et i å komme i kontakt med sin kjære Inge, er det noe som siden bidrar til at dynamikken mellom Elgin, Louise og jeg-et kan leses som emblematiske innganger til/uttrykk for tekstens turnering av vestens fallogosentrisme i relasjon til hva en lesbisk forfatter kan skrive (om).

"I can tell by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator. Why didn` t I dump Inge and head for a Singles Bar? The answer is her breasts. I had idolised them simply and unequivocally, not as a mother substitute nor a womb trauma, but for themselves. Freud didn` t always get it right. Sometimes a breast is a breast is a breast" (WB:24)

Teksten er (via Freud-referansen) bevisst sitt spill i relasjon til psykoanalytisk inngang til seksueringen. Når brystene til Inge ikke er en lengsel til det pre-ødipale, men fremsettes i sin egen rett som ”...a breast is a breast is a breast”, kan den intertekstuelle referansen til Gertrude Stein⁶³ uten å anstrenge tolkningen, leses som en lesbisk forfatters tematisering av sin egen inngang til det symbolske. Når kanon konnoteres via Stein, synes teksten også eksplisitt å tillate en lesning langs de linjer oppgaven hevder å se: romanteksten som en utforskning av forholdet mellom språkets symbolske og kognitive side: Ord betyr forskjellig etter hvilket kjønn som bruker dem, ord bærer med seg kjønn også i de sammenhenger der man ikke tror det gjør det.⁶⁴

Kjønnsforskjellen skrives via språkets kognitive side tilsynelatende kontinuerlig inn også der språket søker å åpne betydningene. Det er særlig synlig når en lesbisk forfatter søker å ordlegge sin erfaring og sitt begjær. Når jeg-et påpeker muligheten for å være en upålitelig forteller, kan dette følgelig tolkes som upålitelighet i relasjon til den heteronormative diskursens normering av kjønn (ut fra psykoanalysens postulering av det symbolskes binære begjærstrukturering.) – og dermed upålitelig for den leser som konseptualiserer teksten gjennom sine internaliserte fortellinger om kjønnsforskjellens innhold, symboler og kroppslige uttrykk.

Det er dessuten verdt å merke seg at konnoteringen av Stein også kan leses som en innhenting av Steins forhold til språket: som utpreget modernistisk forfatter skrev Stein nærmest ”kubistisk”, med likestilte/mangestilte perspektiv som forvansket og kompliserte tolkningen av tekstene hennes. Stein skrev eksplisitt med formål å vriste språket løs fra mannens litterære bruk av det.

⁶³ Gertrude Stein(1874-1946) amerikansk modernistisk forfatter, virksom i Paris, levde i et livslangt forhold til Alice B. Toklas, hvis selvbiografi hun også skrev.

⁶⁴ ”The sentence ”Rose is a rose is a rose is a rose” was written by Gertrude Stein as part of the 1913 poem Sacred Emily, which appeared in the 1922 book *Geography and Plays*. In that poem, the first ”Rose” is a name of a person. Stein later used variations of the sentence in other writings, an ” A rose is a rose is a rose” is probably her most famous quotation, often interpreted as meaning ”things are what they are” a statement of the law of identity. ”A as in A”. *In Stein`s view, the sentence expresses the fact that simply using the name of a thing already invokes the imagery and emotions associated with it...* (Min uth.)
Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/Rose_is_a_rose_is_a_rose_is_a_rose

Som sentrum i en kunstnerkrets bestående av sin tids fremste forfattere og malere⁶⁵, er Stein et langt sprang fra Valerie Solanas. Likevel synes Stein av Winterson å hentes inn på samme måte som Sara Stridsberg knytter an til Solanas: livsløp og litterær tekst ses grunnleggende knyttet sammen som uttrykk for en kvinnelig erfaring utenfor gjeldende diskurs.⁶⁶

PROTHALAMIMUM:

Elsk som berre
I krigstid
Dag og Natt
I fred og krigstid
Fuglar er pilfinkar
Jenter er Louiser
I krigstid
Krigstid. Fredstid. To i ein. I fredstid.
To i ein og ein i to. I krigstid. Louise
Og pilfink er ein. I fredstid i krigstid
Fredstid

Dei seier
Korleis har du det. Og vi seier.
Korleis har du det då.
Og dei seier svært bra takk
Noko som gler dei
Og oss òg

To og to det er ein det er to
Kven av dei er deg
Louise og pilfink

Takk
Dei er forlova. Dei skal gifte seg.⁶⁷

Når hele Gertrude Steins dikt siteres, er det fordi det gjennomgående i WB trekkes intertekstuelle tråder som gjør både eksplisitt og implisitt oppmerksom på Gertrude Steins poetikk og verk. På samme måte som Steins dikt synes å meditere over flersidigheten i navnet Louise, kan Louise (i WB) ses som tekstens sammenføring av sitt motiv og tema:

⁶⁵ Steins hjem fungerte som salong, der Picasso, Hemingway, Miller osv.kom for å snakke med henne om kunst og litteratur.

⁶⁶ Når Stridsberg eksplisitt fremhever kunnskapen hun som kvinne tilegner seg via Solanas liv og tekst, er det nettopp som kontrast til den institusjonaliserte mannlige lærdommen innen akademien.

⁶⁷ Stein oversatt i Fosse (1998:211.)

Louise er den jeg-et forføres av og utvikler et forhold til: men også den som videreformidler menns versjoner av kvinnen som objekt i sitt virke som kunsthistoriker.⁶⁸

Slik sett behandler Winterson i jeg-ets relasjon med Louise, det dilemma en lesbisk forfatter står ovenfor: konfigureringene av kvinner vil på grunn av kanon og metafor (-konseptenes) kognitive side, i større eller mindre grad gjeninnskrive kvinnen som mannens Andre, også når det er nettopp det teksten søker å unngå.

Språkets performative side er slik sett aldri direkte tilgjengelig for en lesbisk forfatter; det er å kaste ord i en ønskebrønn; "...hoping it would make me come true."

Louise er, som påpekt, knyttet til naturen, via sitt opphav i Australia. Men hun er også kunsthistoriker, forvalter av kunsten menn (med Paglia) har formet for å beskytte seg mot kvinnen. Louise kan slik sees som et objekt for seg selv: parallelt med hvordan en genre-tro kvinnelig forfatter går til skriften for å skrive "jeg" og skriver "ikke-jeg."

Men, Louise ser også til kunsten og finner forbilder: hun modellerer sitt fremstøt mot jeg-et etter Emma Hamilton, som vøtset kjolen for å forføre Lord Nelson:

Louise kommer nemlig inn i jeg-ets liv ved å ringe på hjemme hos jeg-et for å be om hjelp til bilen sin; den har stanset i regnet. Jeg-et åpner døren og dermed sitt forhold.

Slik beskrives Louise av jeg-et: "If I were painting Louise I'd paint her hair as a swarm of butterflies. A million Red Admirals in a halo of movement and light." (WB:28)

Louise av ord, fremstilt som maleri, lager enda en forbindelse til Emma Hamilton, som i sin tid satt modell for flere malere. Av yrke var Emma Hamilton skuespiller, hun arbeidet blandt annet frem ulike stiliserte fremstillinger av klassiske kvinneskikkelser; Medea, Kleopatra, Kirke osv. Denne tradisjonen har andre kvinnelige scenekunstnere siden bygget videre på. Når Louise handler etter forelegg av Emma Hamilton, handler hun altså også i en "kvinnelig kunstner- tradisjon"; hun er både innenfor og utenfor subjekt/objekt -tenkningen fallogosentrismen setter opp.

⁶⁸ Denne dobbeltfigureringen av Louise er dessuten et utpreget modernistisk trekk.

Men, i og med at Louise modellerer seg via akkurat Hamilton, viderefører hun ”arven fra” Medea, Kirke og Kleopatra etter det mønster Gilbert og Gubar ser i kanon: kvinnen splittet i engel og demon for å kunne plasseres innen kulturens rammer.⁶⁹

Slik sett knyttes Louise også til ”den kvinnelige forfatterposisjonen” som konnoter myte- og eventyrstoff i sine tekster for å si (i undertekst) det ”den gale kvinnen på loftet” peker på at de ikke kan si direkte.

Sett slik viser romanteksten WB til de kvinnelige erfaringer som ikke lar seg representere i det symbolske. Louise som kunsthistoriker representerer kvinners innskriving i kanon via (manns-) tradisjonens splittelse av kvinnen. Louises valg av Hamilton som forbilde, samt koblingen til Nelson gjennom jeg-ets omtale av henne med ordene *Red Admiral*, lager en kobling som fremhever Louise som ”genretro” og dermed ”på motsatt side” av jeg-et slik jeget ser den halvblinde Nelson.

Louises vei til subjektivering (via Hamilton og Nelson) betinges altså i flere betydninger av ”avskjed med puppestadiet”: hun blir innskrevet i den symbolske orden men da som en flyktig sommerfugl, mektig bare i det hun knyttes til Admiralen.

Elgin representerer på dette metanivået mannens overtagelse av verden. Han har navnet sitt etter *Elgin Marbles*:⁷⁰ en samling friser og skulpturer fra den greske sivilisasjonen som engang prydet Parthenon, men som nå, via Lord Elgin, er i britenes eie. Når Elgin kan settes som arvtager til den greske sivilisasjon og det Engelske imperiet, er det imidlertid en tilsnikelse; ikke fordi han er jøde, men på den måten Valerie Solanas hevder at menn (ved små kvinners hjelp) tilsniker seg verden.

Og, store menns bragder smitter over på små menn: en følge av at kognitive metaforer opprettholdes på bestemte kjønnede måter av den symbolske orden.

Det gjør at alle menn besitter den universelle kroppen, men samtidig som en skalering: ”Elgin was awkward and he didn't fit.”

⁶⁹ ”Paintings of Emma have been featured as cover artwork for many books, including *Lady Hamilton as Circe* on the cover of the Bantam Classics publication of *Wuthering Heights* by Emily Bronte.” Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/Emma,_Lady_Hamilton#In_popular_culture”

⁷⁰ ”What are the 'Elgin Marbles'? The collection includes sculptures from the Parthenon, roughly half of what now survives: 247 feet of the original 524 feet of frieze; 15 of 92 metopes; 17 figures from the pediments, and various other pieces of architecture. It also includes objects from other buildings on the Acropolis: the Erechtheion, the Propylaea, and the Temple of Athena Nike”. Kilde: <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article>

Men han får hjelp av Louise slik kvinner hjelper menn: ”Elgin never talked about his past, and gradually, with Louise beside him, it became irrelevant. He too became comfortable and cultivated and liberal.”⁷¹

Når teksten bruker tid på å skildre Elgins bakgrunn og utvikling, mens Louises liv knapt blir nevnt, synes teksten igjen strukturelt å speile mannen som kultur, sivilisasjon, subjekt og tradisjon, og kvinnen som ”tilbehør”, som objekt. Kvinnene er knyttet til natur i den grad at teksten nesten henter Louise rett ut av skapelsen-hun spiser ikke av treet, hun *er* treet: ”...there are plenty of legends about women turning into trees but are there any about trees turning into women? Is it odd to say that your lover reminds you of a tree?” (WB: 35)

Elgin på sin side er en liten Nelson: han er kultur og sivilisasjon, mannlig tradisjon, men, han er også imperialistisk overtagelse, av land og av en religion der kvinnene fremdeles sto i kontakt med guddommen, inntrengerer på Calibans øy, morens rike.

Louise blir slik, gjennom sin forbindelse til Elgin og Nelson, altså til kulturens kvinne; sivilisert natur; objekt, og evig hjelper i Elgins verden, delvis aktivt handlende som subjekt i relasjon til jeg-et, men da som forførererske, grunnleggende innskrevet som mannens Andre.

Jeg-et er for sin del navnløst, slik en kvinne er navnløs innen den vestlige metafysikkens fallogosentrisme.

Jeg-et er kjønnsløst, slik en lesbisk forfatter er kjønnsløs innen språket.

Det kjønnsubestemte tekstjeg-et kan altså settes som uttrykk for den pågående undersøkelse av den lesbiske forfatterens posisjon: den gale kvinnen på loftet går nå på gaten, men er likevel usynlig.

(Her tenkes parallellt til hvordan Gayatri Spivak⁷² påviste den kvinnen Gilbert og Gubar overså ”på loftet:” nemlig karaibiske Bertha; for Spivak den 3.verdens fundamentalt stemmeløse kvinne.)

⁷² Gayatri C. Spivak er indisk litteraturviter og feminist. Særlig kjent for post-kolonial teori relatert til feminisme. Hun hevder at det verken Gilbert og Gubar eller andre vestlige feminister kan se eller høre, er den fattige kvinnen fra 3.verden.

Både langs sin symbolske, relasjonelle virkemåte og langs sin metaforbaserte kognitive funksjon, fungerer språket gjennomkjønnet og binært: En lesbisk forfatter kommer slik sett inn gjennom begge dørene Lacan setter opp for innganger til den symbolske orden, både den merket "Kvinne" og den merket "Mann".

Forutsettes en lesbisk forfatter som i kontakt med det pre-ødipale (som kvinne) forutsetter den manglende kastraksjonstrusselen at hun ikke kan skrive- og samtidig: ved at hennes begjær er rettet mot kvinner vil det si at om skriver om det, må hun gjøre det "som mann". Og hun er ikke en mann. Hennes levde erfaring fremstår ordløs.

Lacans teori om seksueringen som gjør kvinnen urepresenterbart sier også

" I den grad mannen kan sies å eksistere innen det symbolske, er det bare på bekostning av at selve eksistensen ikke kan skrives inn i språket. Det begrepet mann ikke kan inkludere, er nettopp det faktum at den tingen som begrepet mann navngir, faktisk eksisterer."
(Jegerstedt i Mortensen 2008: 284)

Når en lesbisk forfatter vil skrive må hun velge mellom mannens og kvinnens "klær" slik mannen *ikler* seg sin identitet som maskulin fordi det "... ikke går an å være menn eller kvinner. De er umulige posisjoner, de er heller ikke substanser. Alle pretensjoner om maskulinitet er et bedrageri, all fremvising av femininitet er en maskerade."

(Jegerstedt i Mortensen 2008: s.s)

Teksten selv tematiserer dette i form av jeg-ets drøm om en eks-kjæreste som engang lagde en pappmache-slange og la den i postkassen for å skremme postbudet:

I went to her house one day and poking out of the letter-box just at crotch level was the head of a yellow and green serpent. Not a real one but livid enough with a red tongue and silver foil teeth. I hesitated to ring the bell. Hesitated because to reach the bell meant pushing my private parts right in to the head of the snake. I held a little dialogue with myself.

ME: Don't be silly. Its a joke.

I: What do you mean it's a joke. Its lethal

ME: Those teeth aren't real.

I: They don't have to be real to be painful (WB: 42)

Når anarkisten Inge, den skjønnhetselskende feministen ikke ville bruke brev, men duer, som kommunikasjon over kanalen, var det fordi "The postal-service was run by despots..."

Posten som styrt av despoter kan dermed kanskje leses som at *Farens Nei* betinger skriften; bare det som kan settes i dikotomien mannlig/kvinnelig kan uttrykkes.

At kastraksjonstrusselen er symbolsk gjør den ikke mindre smertefull. En kvinne har ikke noe å frykte av kastraksjonstrusselen, men så lenge den fører til at hun blir objekt, fremmed for seg selv, mannens Andre, så er effekten av Farens lov hennes virkelighet. Jeg-et nøler på trappen til huset: å ringe på eller ikke ringe på.

"The door flew open and Amy stood on the mat. She was wearing a kaftan and a long string of beads. "It won't hurt you", she said. It's for the postman. He's been bothering me" I don't think its going to frighten him, I said. It's only a toy snake. It didn't frighten me.

"You've nothing to be frightened of", she said. (WB:42)

Når jeg-et ikke har noe å frykte, men likevel nøler med å ringe på, kan det leses som den lesbiske forfatters nølen ovenfor hvordan gå inn i språket: skriften vil grunnet språkets dikotomi skjule det hun søker å uttrykke; sin levde erfaring som kroppslig situert kvinne - som retter sitt begjær mot kvinner. Språkets kognitive side har i kulturen innskrevet hennes erfaringer gjennom en manns erfaringer.

Skriften vil både via sin språklige og sin kognitive side gjøre hennes levde erfaring umulig å representere annet enn kontinuerlig splittet som i "i navnet kvinne" og "i gavnet mann".

Når Amy åpner døren uten at jeg-et har ringt på, kledd i kaftan og i krig med postmannen, kan det derfor leses som refererende til feminismens andre bølge: der kvinnelige forfattere forsøkte å skrive frem noe urkvinnelig, en posisjon det kjønnsløse jeg-et (med Ute Kauer) er i teksten for å transcendere. Jeg-et er kjønnsløst fordi det på sannest mulig måte uttrykker den lesbiske *forfatters* møte med språket.

Men er det mulig?

Jeg-et lever av å oversetter russiske romaner til engelsk. Romanen er i følge kulturfilosofen Walter Benjamin⁷³ en utpreget mannlig genre, en genre som har mistet kontakt med en stor del av den menneskelige erfaring slik den ble formidlet av den muntlige fortellings androgyne utøvere. I *Fortelleren* tematiserer Benjamin dette tapet av kontakt med den muntlig formidlede kunnskapen, skapt av rytmen fra livet selv.

Romanens fødested er det ensomme individ, som ikke lenger er i stand til å uttrykke seg ved å gi eksempler på det som opptar han mest, som ikke selv får råd og som ingen råd kan gi. Å skrive en roman vil si å drive det inkommensurable til det ytterste i fremstillingen av menneskelivet. Midt i livets fylde og i fremstillingen av denne fylde uttaler romanen de levendes dype rådløshet. (Benjamin 2006:198)

Forteller jeg-ets kjønnsbestemthet kan slik ses som nødvendig for å konnotere den delen av menneskelig erfaring som rommes av den muntlige fortellingen, idet det androgyne av Benjamin hevdes som særlig egnet for å fortelle noe allment.

”Det rettfærdige er det skaptes talsmann og også dets høyeste legemgjøring. Hos Leskov har han et moderlig preg, som undertiden heves til det mytiske... (Benjamin 2006:197)

Når jeg-et i tillegg til å være kjønnsbestemt også er oversetter, fokuseres ytterligere det androgynes forbindelse til det fellesmenneskelige, ukjønnet i kulturen, det som med Benjamins begrep fra *Fortelleren* ikke viser seg som et en-til-en forhold verken i mennesker som kjønn eller skrift.

I ”Oversetterens oppgave” formulerer Benjamin målet med oversettelse slik:

For å få tak i det genuine forholdet mellom original og oversettelse behøves en undersøkelse som i sin hensikt er analog med tankegangen til erkjennelseskritikkens bevis for avbildningsteoriens umulighet. Hvis det der blir påvist at objektiv erkjennelse ikke kan fremme noe som helst krav på objektivitet så sant den baserer seg på ren avbildning av virkeligheten, så blir det i vår sammenheng slik at ingen oversettelse ville være mulig dersom dens innerste vesen skulle være å tilstrebe en likhet med originalen. (Benjamin: 2008: 356)

Det er altså oversetterens mål å komme i kontakt med verkets innerste vesen, ikke å ”oversette” innholdet som et bilde fra et annet bilde.

⁷³ Walter Benjamin (1892-1940) tysk kulturfilosof og litteraturteoretiker

“...innenfor de enkelte, ufullstendige språk eksisterer aldri det som menes i relativ selvstendighet som f.eks i enkeltord eller setninger, men er heller å forstå som noe under stadig forvandling - inntil selve meningen trer frem som det rene språk ut fra en harmonisering av disse ulike modi for mening. Inntil den tid forblir meningen skjult i språkene. (Benjamin 2008: 358)

Oversettelse åpner for å komme i kontakt med et språk som kan utsi noe sant, noe som overskrider forfatterens egen tid eller tilfang, noe som rommes i verkets ”oversettelighet”. ”Det rene språk fanget i verket skal frigjøres gjennom gjendiktningen. Dét er oversetterens oppgave. For dets skyld bryter han ned råtne skranker i sitt eget språk...” (Benjamin 2008: 362)

Blir kjønnsubestemtheten slik å se som et forsøk på en oversettelse mellom Wintersons levde erfaring som lesbisk og forfatter og den symbolske orden? Leder det forsøket i så fall noen vei?

”I was caught in a Piranesi nightmare. The logical paths the proper steps led nowhere. My mind took me up tortuous staircases that opened into doors that opened into nothing.” (WB:92)

Louise og jeg-et har en pause på et par dager for at de skal avgjøre om de skal satse sammen. Forteller jeg-et prøver å bruke fornuft for å tenke gjennom situasjonen, men etter å ha gått stegvis frem, åpnes døren ut i intet: tidligere erfaringer kan ikke brukes.

Også konkret er oversetteroppgaven vanskelig, fordi den krever timevis stillesittende konsentrasjon på The British Library Reading Room.

”I love her, what can I do?” The gentleman in the knitted waistcoat opposite looked up and frowned. I had broken the rule and spoken out loud. Worse, I had spoken to myself.” (WB: 91)

Jeg-et sitter altså midt mellom hele vestens samlede kunnskap og viten og spør seg selv hva det skal gjøre med at det elsker Louise. Det snakker høyt om sin kjærlighet og, det snakker til seg selv. Neste dag ber jeg-et den samme vestkledde mannen som rynket brynene om å feste venstre hånd med håndjern til stolen, slik at kroppen skal holde seg i ro. Det fører til at jeg-et fratras inngangskortet sitt, fordi mannen med nøkkelen går og jeg-et må sages løs fra stolen. Like etter drar Louise og jeg-et til en liten by der det renner en liten elv, og Louise snur seg og sier ”I’m going to leave.” (WB:98).

Louise sier: ”I’m going to leave....I m going to leave him because my love for you makes any other life a lie.”`

Dette var den riktige oversettelsen; umulig for jeg-et å forutse. En ny utgang på en kjent historie. I noen måneder er Louise og jeg-et lykkelige sammen. Så står Elgin på trappen og vil behandle sin syke kone, men bare om hun kommer tilbake til ham.

Jeg-et tviler. Men aksepterer. Av kjærlighet.

Som en speiling av hvordan litteraturviteren Lynne Pearce kun er i stand til å se Louise som skamløst estetisert kropp (som en herming av mannlig objektivisering foretatt av Winterson, en hun trodde var en feministisk forfatter), er det tekstinterne jeg-et ikke i stand til å se Louise som annet enn objekt for sin kjærlighet. Sammenfallet mellom språkets tilskrivelse av ”det kvinnelige” som objekt og de fortellinger jeg-et parabolisk fortsetter å projisere over på Louise, skriver ferdig Louises historie for henne. Jeg-et oppdager ikke at ”This is the wrong script”. Louise blir altså usynlig som subjekt.

Dermed kan hun heller ikke høres: Ovenfor Elgins ultimatum velger jeg-et å forlate Louise. Det er imot Louises uttalte vilje: Louise vil selv velge, og hun velger å bli hos jeg-et.

Hun vil-bli-til-hun –ikke-er –mer: selv bestemme over sitt liv og sine prosjekter; være et transcenderende subjekt. Når jeg-et ikke respekterer eller anerkjenner det, ”tilbakeskriver” jeg-et Louise til den orden der hun er mannens Andre. Louise blir (av jeg-et som av Elgin) kun sett som ”Nelsons elskerinne”. Slik sett er kulturen innskrevet i jeg-ets forståelse av verden og seg selv, jeg-et hindrer Louise i selv å velge sitt liv, men forklarer det som et forsøk på å sikre henne livet: det er livsnødvendig for kvinnen å stå i relasjon til mannen. Dermed er jeg-ets handlinger bare grads-, og ikke vesensforskjellig fra Elgins. Han vil ha Louise tilbake for sine egne formål, han er kandidat til et stort stipend og en kone kan hjelpe ham med å få det.

”Your handprints are all over my body. Your flesh is my flesh. You depicted me and now and I’m plain to read. ..(WB:106). Jeg-ets avskjedsbrev til Louise avsluttes på en måte som peker på at Louise og jeg-et har byttet roller: det er Louise som har oversatt jeg-et, og ikke omvendt.

Jeg-et forlater London og drar til et Yorkshire; der alt ser ekte ut og er ”late som”. Jeg-et tar seg jobb på en vinbar som selger fancy smørbrød og drikker med parasoller til mennesker som synes ”...fish and chips were too workingclass” (WB:106)

I den enkle hytten der jeg-et installerer seg er det noen få møbler, blant dem en nedsittet lenestol.

“There was a greasy armchair by the fire, armchair shrunken inside its loose covers like an old man in a heyday suit. Let me sit in it and never have get up. I want to rot here slowly sinking into the faded pattern , invisible against the dead roses.” (WB:107)

Ekkoet fra ”...the sloppy language, the insignificant gestures. The saggy armchair of clichès” (WB:10) klinger med i setningen og kobler klisjespråket til stillstand og død.

Likevel finnes det en lengsel etter å bli ett med dette språket, å svinne inn og smelte sammen med det på en måte som tar vekk smerten ved å føle; føle det som ikke kan rommes i det.

”Is that what I want? The model family, two plus two in an easy home assembly kit. I don`t want a model, I want the full scale original. I don`t want to reproduce, I want to make something entirely new. Fighting words but the fighting`s gone out of me.(WB:107)

Arbeidet på baren overtar for arbeidet som oversetter....”the fighting`s gone out of me”. Men med en streifkatt som får navnet Hopeful malende på magen, får jeg-et endelig en natts søvn og er i stand til å arbeide noen timer med transkribering.

”The next day I cycled to the library but instead of going to the Russian section as I had intended I went to the medical books. I became obsessed with anatomy. If I could not put Louise out of my mind I would drown myself in her. Within the clinical language, through the dispassionate view of the sucking, sweating, greedy, defecating self, I found a love –poem to Louise. I would go on knowing her, more intimately than the skin, hair and voice that I craved. I would have her plasma, her spleen, her synovial fluid. I would recognise her even when her body had long since fallen away (WB: 111)

Midtdelen av WB består av korte tekster som innledes med sitat fra medisinske bøker.

Tittelbladet heter: THE CELLS, TISSUES, SYSTEMS AND CAVITIES OF THE BODY.

Det medisinske er eksakt gjengitt, som korte innledninger til hver korte tekst.

”FOR DESCRIPTIVE PURPOSES THE HUMAN BODY IS SEPARATED INTO CAVITIES. THE CRANIAL CAVITY CONTAINS THE BRAIN. ITS BOUNDARIES ARE FORMED BY THE BONES OF THE SCULL” (WB:119)

Dette medisinske språket er Elgins språk, og jeg-et fremmed. Men, det er det eneste språket der jeg-et finner Louise, og etterhvert skrives Louises kropp inn sammen med den eksakte og kliniske kroppen fra bøkene.

Innskrivingen av Louise i jeg-et har allerede skjedd. "The moulds of your teeth are easy to see under my shirt but the L that tattoos me inside is not visible to the naked eye." (WB, s. 118).

Når ordet tattoo kommer i teksten igjen, er det som en L på innsiden av kroppen, i kontrast til shortsens med påskriften RECYCLE.

"Now that I have lost you I cannot allow you to develop, you must be a photograph not a poem."(WB:119)

Språket Louise skal holdes fast i, synes altså bare å kunne fange henne om det er stivnet og statisk, en motsetning til språket som levende, som poesi. Oversetteren synes å ha mistet troen på verkets oversettelighet.

"...I wanted to fit you, not just in the obvious ways but in so many indentations. It was a game, fitting bone to bone. I thought difference was rated to be the largest part of sexual attraction but there are so many things about us that are the same." (WB:129)

Om jeg-et er mann eller kvinne kan ikke leses fra denne setningen. Og som gjennom hele teksten synes det å være selve poenget: gjennom utfoldingen av relasjonen til Louise fremvises den binære begjærstrukturen, med sine tilskrivelser av mannlig og kvinnelig, som et konsept like skjulende for menneskets fulle liv som "Language is containers for meaning" er i lingvistikken.

En kvinne som retter sitt begjær mot en kvinne gjør det ikke langs den samme begjærstrukturen psykoanalysen strukturerer for en mann. En insistering på forskjell som begjærets opphav og grunn, inkluderer ikke fortsatt kontakt med det pre-ødipale som tillater at " ...a breast is a breast is a breast". Heller ikke for menn.

Hvordan ordlegge det, om språket er strukturert av begjæret som binært?

"I know the stigmata of presumption" (WB: 131) klinger derfor sammen med innledningen sitert over: "For descriptive purposes the human body is separated in to cavities." Ingenting helt og udelt kan beskrives, bare fragmenter og detaljer: The Male Gaze ser kun i deler og glimt.

Når jeg-et skriver Louise inn i den medisinske fremstilling av kroppen, speiler det slik sett språkets "splittende" struktur - og skriftens utskrivning av det som ikke kan symboliseres.

Dette er en strategi benyttet i boken *The Lesbian Body*.

På nesten tilsvarende vis innskriver Monica Wittig i *The Lesbian Body*⁷⁴ kroppene til kvinner i kjærlighetsrelasjoner til hverandre som relieff til det objektiverende medisinske språket i leksika og vitenskapelige bøker:

The Lesbian Body has been called a lesbian Song of Songs. It is a sensual, image-rich picture of one (or, perhaps, many) lesbian affairs. The images are rich in anatomical detail, even employing medical language to describe the lover's body. Wittig re-imagines the act of love, the boundaries of the body, and masculine language. The lovers literally take apart each other's bodies as an act of love: "I see your bones covered with flesh the iliacs the kneecaps the shoulders. I remove the muscles . . . I take each one between my fingers the long muscles the round muscles the short muscles . . . Their love-making is like an anatomy class and encourages the reader to discover the erotic beauty of the entire body, inside and out. Every personal pronoun in the book is "split." In French, for example, je became j/e and tu, t/u. The English translators put I in italics and write m/y to achieve a similar effect. Wittig's point is that no person is a coherent, self-sustaining element. We are all internally divided and made up of many dissimilar characteristics.⁷⁵

Men er innskrivingen av Louise i denne "lesbiske tradisjonen" (som utgjøres av forsøksvis utfordring av "tradisjonsspråket" forstått som at medisinspråket er knyttet til Elgin, som igjen er satt som representant for vestens fallogosentrisme, bærer av den universale kroppen) en fruktbar strategi eller er det en statisk oversettelse, en avfotografering i tråd med oversettelse som "mot-bilde" til kulturens innskriving av "...the stigmata av presumption"?

"I call Louise from the doorstep because I know she can't hear me."(WB:135)

Det synes i jeg-et innskrevet en ambivalens ovenfor Louise:

At jeg-et roper fra trappen (på en leid hytte), kan ses som (delvis invertert) gjenspeiling av situasjonen på trappen til huset voktet av en pappmache-slange: noe i jeg-et nølte med å ringe på og noe ved jeg-et nøler med å rope Louise til seg. Jeg-et regner ut hvor langt lyden rekker om den reiser uforstyrret fra trappen og dit jeg-et tror Louise befinner seg:

"I have to leave a margin of error for the unexpected. She may be swimming under water."
(WB:135)

Denne forventede forsinkelsen, av Louise som under vann, kan ses forbundet med jeg-ets virke som oversetter og med det kvinnelige som knyttet til vann; choraen uttrykt som sted og stoff.

⁷⁴ Wittig, Monica, (1973) *The Lesbian Body*, Beacon, Boston

⁷⁵ Kilde: <http://litmed.med.nyu.edu/Annotation?action=view&annid=243>

Benjamin forutsetter en slik forsinkelse mellom originalen og oversettelsen for at det rene språk skal kunne la seg høre: "Oversettelsen er så fjernt fra å være en døv ligning av to døde språk at av alle former tilkommer det nettopp den å iaktta ettermodningen hos fremmede språk såvel som å bivåne sitt eget språks fødselsveer." (Benjamin 2008:357)

Desom Louise er "kvinnen" i kulturen slik hun som Australsk kunsthistoriker synes å peke på, er hun et objekt, både for Elgin og jeg-et. Hun er den som skapes. Det er jeg-ets problem. Når jeg-et derfor tenkes "å tenke som en oversetter", er det å forstå som den lesbiske forfatters forhold til sitt eget språk (som må finnes) fordi begjæret rettet mot kvinner innskriver den lesbiske forfatter som "mann" i det Louise ses som "mannens kvinne". En avstand er dermed nødvendig for å kunne "oversette" Louise. Men, den avstanden er initiert av Elgin; som "sivilisasjonens" arvtager. Elgin har lovet at en behandling som ikke er tilgjengelig på markedet vil gi Louise de beste sjanser for å overleve kreften. Holder Louise seg til ham, vil han hjelpe henne. Sett i lys av det språkkritiske perspektivet i teksten, kan det tolkes som en "gambling" på at språket, med iherdig innsats fra sin fremste brukere (de beste kvinnelige og mannlige forfattere?), vil kunne utvikle fallogosentrismens diskurs slik at "kvinner overlever". Jeg-ets tilsvarende prosjekt for å tilegne seg Louise, ytrer seg i form av modifisering av medisinsk språk, og er slik sett å forstå som et forsøk på å "innskrive underteksten".

Som språktilnærminger i feministisk teori ligner dette strategier om kvinnelitteratur og kvinneskrift.

Men jeg-et synes ikke å ha tro på dem: jeg-et vil ikke rope Louise til seg: jeg-et står på trappen og huset er leid; språket jeg-et kan tilby er altså ikke i stand til å romme "kvinne" som annet enn modifiseringer av henne som objekt.

Jeg-et venter, det "...bivåner sitt eget språks fødselsveer."

Etter en tid oppdager jeg-et et av Louises hår på frakken sin, og tenker over hvordan livet føles uten henne.

"Some years ago a friend of mine was killed in a road accident. She was crushed to death on her bicycle under the sixteen wheels of a juggernaut. When I recovered from her death in the crudest sense I started to see her in the streets, always fleetingly, ahead of me, her back to me, disappearing into the crowd....I have from time to time found something of hers among my possessions. Always something trivial. Once I opened an

old notebook and a slip of paper fell out, pristine, the ink firm not faded. She had left it at my seat in the British Library five years earlier, It was an invitation to coffee at four o'clock, I'll get my coat and a handful of small change and meet you in the crowded cafe and you'll be there today won't you, won't you?
"You'll get over it..." Its the clichés that cause the trouble. (WB:190)

Lappen som ramler ut av notisboken, ble lagt igjen på en tom stol i British Library. Avsenderen overkjørt av et vogntog med 16 hjul. Slik teksten kontinuerlig tematiserer kvinner og språk i relasjon til tradisjonen, lar sitatet seg lese som et bilde på kvinnelige forfatteres innslag i kanon. Kun i form av en liten lapp i jeg- ets notisbok holdes forbindelsen til en kvinnelig tradisjon som er fullstendig overkjørt av en juggernaut: "...a massive inexorable force, campaign, movement, or object that crushes whatever is in its path"⁷⁶ Men jeg-et ser den kvinnelige tradisjonen (som glimt) overalt likevel. Forbindelsen som kobler til minnet om den døde vennen, var et hårstrå fra Louise på jeg-ets frakk: et glimt av henne; av Louise: hun som ikke kan erstattes av noen annen, men likevel inngår i en flytende, flyktig forbindelse til andre kvinner og andre kvinners skrift.

Elgin har lovet at han skal skrive for å fortelle hvordan det går med Louise. Men han gjør det ikke. Imens har Gail Right, en jordnær, litt sliten kvinne, (men en som er ekte vare der baren hennes selger kopier) utviklet en interesse for jeg-et:

"Mind you. I'm not as old as I look, not when you get down to the upholstery". She gave the armchair a mighty thwack and a cloud of dust settled over her exhausted make-up. "I have to tell you Gail that there's someone else." There always is" she sighted...". (WB: 143)

I større eller mindre grad utvikles likevel et slags forhold, noe jeg-et er svært motstrebende til.

"The trouble with you.... is that you want to live in a novel."

"Rubbish. I never read novels. Except Russian ones"

"They're the worst. This isn't War and Peace honey, it's Yorkshire"

"You're drunk".....

Finally she said: "You'd better go and find her."

"I can't."

⁷⁶ Kilde: <http://www.merriamwebster.com/dictionary/juggernaut>

”Who said?”

”I said. I gave my word. Even if I am wrong it’s too late now. Would you want to see me if I’d left you in the lurch with a man you despise?”

”Yes,” said Gail and passed out. (WB:160)

Jeg-et drar til London. Først til leiligheten sin. Der er små spor, men ingen Louise. Likevel:

”I was strangely elated to be in my own home. Why are humans so contradictory?” (WB:163)

Louise er ikke å finne noe sted. Elgin er ikke å få tak i. Louises mor og bestemor, (bosatt i en stall med utsikt til flagget som forteller om dronningen er hjemme) kan ikke si noe. Tilsist passer jeg-et opp Elgin hjemme. Hans forlovede ser sjokkert ser på i det jeg-ets foldede hender rammer Elgin under haken. Elgin har ikke gjort noe for Louise; hun kom aldri hjem.

”The ultimate act of selfishness: a woman who puts herself first” (WB:172)

Jeg-et greier omsider å få tak i den nye adressen til Louise via skilsmisseadvokaten. Det viser seg å være adressen til jeg-ets leilighet. Louise har skilt seg og Louise har oppgitt jeg-ets leilighet som sitt nye hjem. Å se dette i lys av kvinnens forhold til det symbolske, synes å peke på at Louise, kulturens kvinne, objektet for Elgins og jeg-ets avtaler, har blitt sitt eget subjekt; hun er verken hos Elgin eller hos jeg-et, er hun i livet må hun tenkes å være ”hos seg selv”.

Jeg-et, som ikke kommer videre i sin søken etter Louise, vandrer hvileløs gjennom en kirkegård for å forsøke å ta tapet inn over seg. Like over gaten for kirkegårdsporten ligger kafeen der jeg-et og Louise pleide å møtes:

“That was when I had the luxury of knowing that soon someone would push open the heavy door and look for me. I remember those times, getting to the assignation an hour early to have a drink and read a book. I was almost regretful when the hour came and the door opened.”

(WB:180)

Igjen er det Virginia Woolfs liv og verk sitatet klinger mot, både tittel og innholdsmessig hentes romanen *Mrs Dalloway*, (mtp arbeidstitelen *The Hours*) liksom Virginia Woolfs andre bøker opp i *Written on the Body*, -som glimt av det landskap romanen beveger seg i.

Når teksten også tett knytter sammen hus og språk har det ekko av Virginia Woolfs tekst om kvinnelig forfatterskap som betinget av å ha *A room of Ones Own*⁷⁷.

⁷⁷ *A room of Ones Own* (1929) er Woolfs lange essay av nødvendigheten av at kvinner har et overført og konkret rom for å bli skrivende.

Tekstens ledestjerne synes slik å være de verk som står igjen på litteraturens himmel etter Virginia Woolf, akkurat slik Louise har ledet gjennom teksten:

“Louise, stars in your eyes, my own constellation. I was following you faithfully but I looked down. You took me out beyond the house, over the roofs, way past commonsense and good behaviour. No compromise. I should have trusted you but I lost my nerve.” (WB: 187)

Koblet til forfattergjerningen er det Louise som transcenderer rammene Elgin og jeg-et setter opp, (uansett om jeg-et er kvinne eller mann): det er Louise som nekter å la livet sitt diktere av fortellinger andre har skrevet ferdig. Slik skrives muligens Louise frem som en side ved jeg-et koblet til ”det kvinnelige” forstått som til en kunnskap som overstiger jeg-ets egen og denne vitens mulighet for å kunne bli språklig?

”You still love her then?”

”With all my heart”

”What will you do?”

”What can I do? Louise once said, ”It`s the clichès that causes the trouble.”(WB:189)

Romanens avslutning kan på lignende vis peke på det logosentriske språket som ”et ukomfortabelt hjem” fylt som det er av nedslitte stoler og oppbrukte klisjeer; for idet jeg-et sier : ”I`d like to be able to tell her the truth” er det Louises ansikt som viser seg i kjøkkendøren, det er Louises hender som favner jeg-ets fingre og lar dem røre ved arret hun har i munnen. ” ...she took my fingers and put them to her mouth. The scar under the lip burned me. Am I stark mad? She`s warm.” (WB:190)

Arret er fra en bilulykke; et hardt møte som skadet, men ikke drepte Louise.

This is where to story starts, in this thereadbare room. The walls are exploding. The windows have turned into telescopes...I stretch out my hand and erach the corners of the world. The world is bundeld up in this room.....I don`t know if this is a happy ending, but here we are let loose in the open fields. (WB :190)

Huset er lånt men åpnet, det har vegger men er endeløst utvidet.

I det Louise vender tilbake synes jeg-et å komme i kontakt med språket som kanskje kan utsi noe om det språket ikke kan si noe om.

DEL VI

WRITTEN ON THE BODY BELYST AV KOGNITIV OG FEMINISTISK TEORI AVRUNDING

I utgangspunktet deles ”den universelle erkjennelseskroppen” av kvinner og menn: det er ikke noe kjønn ved de mentale kognitive prosessene i seg selv. Det er i det språkets binære struktur ”samvirker” med menneskets litterære hjerne, at kvinnen kontinuerlig produseres som sekundærutgave av mannen i selve språket.

Kvinnens domene har vært hjemmet og det private. Dermed har kvinnen blitt perifer i forhold til stedet der talen utsies; den offentlige samtalen bygger følgelig på mannes perspektiv og ordlegges i hans metaforer. Han blir viktig og sann.⁷⁸

Metaforer-konsepter bygget langs aksene OPPE-NEDE, SENTRAL-PERIFER setter kvinnen, -ganske enkelt som kroppslig mindre og som fraværende i det offentlige,- inn langt nede og langt ute i betydningsshierarkiene. Siden metaforiske konsepter utvides prosessuelt ved sammenkobling for å erkjenne stadig fjernere områder, legges den mannlige kroppen som mal for alle mulige fenomener og tildragelser, til en grad at den kan sies å ”fundamentere og være verden”.

Hva som er viktig og sant er via kognisjonens metaforer avgjort av mannens kropp og mannens tale, og blir sirkulert i språket. Som Simone de Beauvoir viser, tenkes kvinnen, som mindre og svakere kroppslig, bare i stand til å ha transcenderende prosjekter som er mindre og svakere varianter av mannens; et utslag av den subtile forskyvning som foregår fra metaforenes opphav langs kroppens akser til språkets kjønnete og relasjonelle struktur.

Gilbert og Gubar finner at den kvinnelige forfatters svar på dette, er å skrive inn en undertekst i sine litterære ytringer. Denne underteksten tenkes i kontakt med en ”kvinnelig kanon”, tekster som bærer med seg den muntlige fortellingens fellesmenneskelige kunnskap i

⁷⁸ Mange feministiske teoretikere (inkludert Judith Butler) har som Jaques Lacan, teoretisert over stykket *Antigone* av Sofokles. Antigone bryter inn på den offentlige arena idet hun insisterer på å gravlegge sin bror, tross Kong Kreons forbud. Kreon og Antigone bytter ”kjønnsroller” i løpet av stykket; på en slik måte at det i følge denne oppgave svarer til omdefineringen av hva som er verdifullt som egenskaper, blir kjønn på den måte eksempelet med jagerflyverens simultankapasitet også pekte på.

form av eventyr og myter, samt underekster som har tilknytning til choraen forstått som usymboliserbar (kvinnelig) erfaring.

Slik Walter Benjamin tenker seg at den muntlige fortelleren vet noe mer enn det skriften kan uttrykke, og at dette *noe* blir gjenkjent av lytterne, tenkes denne innsikten og erfaringen oppfanget av senere kvinnelige forfattere; betinget av en kroppslig situert erfaring av seg selv som delvis av og delvis utenfor den symbolske orden.

Samtidig har den kvinnelige leser internalisert *The Male Gaze*. Kvinner leser med et dobbeltblikk på teksten. Når *Written on the Body* gjør leseren usikker på om protagonistens er mann eller kvinne, fungerer ikke denne lesningen.

I følge Micahel Foucault tar disiplineringen av kropp og sinn, seksualitet og normalitet formet mennesket gjennom samfunnsmessige struktureringer. Tanker og drifter, ønsker og følelser som ikke finner svar innenfor gitte rammer spiller over i litteraturen. Figureringen av disse tanker og drifter, ønsker og følelser, synes i stor grad å være kjønn som et resultat av metaforenes dobbeltvirkning som erkjennende instrumenter og litterære uttrykk; og på bestemte vis fordi menn skriver mest.

Den kjønnede kroppen skrives altså inn i litteraturen til en grad som gjør at når teksten ikke forteller hvilket kjønn som erfarer, blir erfaringene utilgjengelige for leserne. Heller ikke det dobbeltblikket kvinner pleier å lese med, fungerer. Underteksten blir utilgjengelig.

Overflateteksten i *Written on the Body* tilbyr en kjærlighetshistorie. Den går verken opp i et heterofilt genretro perspektiv, eller som en alternativ lesbisk romanse med forventet lykkelig slutt.

Kognitiv teori anvendt i et feministisk perspektiv synes å fortelle hvorfor: protagonisten gjør sine erfaringer som "mann OG kvinne", altså på tvers av hvordan menn og kvinner tenkes å forholde seg til verden og hverandre. Skriften, i det den skal uttrykke "den androgyne erfaringen" skriftelig (altså ikke "kvinne som mann" eller "mann som kvinne", men både og-samtidig), synes å "vakle under vekten."

Når leseren tvinges til å pendle frem og tilbake mellom å lese protagonisten som "mann" eller "kvinne", bryter tolkningen sammen.

Likevel tenkes skriften som "nøytral" og "åpen" for begge kjønn på samme måte; som et vell av mulige betydninger bare begrenset av forfatterens fantasi.

Leserreaksjonene på *Written on the Body* tyder på at dette ikke stemmer, men derimot at det forlanges en viss overenstemmelse med det teksten tilbyr av erfaringer og de fortellingene

leseren besitter fra før. Også Shoshana Felmans påpekning av ”Det kritiske feilgrep” i resepsjonen av Balzacs novelle viser det samme. Lesere leser det de har lest før. Metaforkonseptene må altså gå sammen på visse måter for å bli ”sanne”. Leserrekasjonene på ”Sex og Sportsbil som koblet til Feminisme”, peker på at konseptene er kjønnnet slik at overnevnte ikke går opp, mens ”Kvinner, Ild og Farlige ting” faller godt på plass.

(Det hadde vært uproblematisk for leseren om protagonisten erfarte på en kjønnnet måte: altså vekslet mellom å være kvinne og mann slik Woolfs *Orlando* gjør det).

Problemet for leseren oppstår i det ”raske biler og uforpliktende sex “for å slippe unna ”the home girl”” skal gå sammen med anarkistisk og feministisk fundert pissorarsprengning. Dette paradokset møter enhver kvinnelig forfatter, som en følge av at skriften (som satt av kastraksjonskomplekset og Farens lov) ”tilhører” mannen som subjekt. Men i særlig grad vil en lesbisk forfatter møte denne utfordringen: i det hun ikke tenkes å begjære ”mannens” kvinne som objekt (noe Pearces reaksjon tydelig viser), men heller ikke kan sies å være den kvinnen.

Ved å sette jeg-et i *Written on the Body* som mann går teksten opp på noen måter, på andre måter ikke. Det samme skjer om man konsekvent forsøker å lese jeg-et som en kvinne: tolkningen støter mot innarbeidede narrativer. Det tyder på at metaforene hentet langs kroppen blir kjønnnet, og at de går inn på visse måter som en følge av den symbolske ordens relasjonelle betingelser, noe som igjen samvirker med at menn skriver mest.

Bare i lys av en tekst som tematiserer en lesbisk forfatters undersøkelse av språkets gjennomkjønnede karakter som følge av kognitive metaforers sammenfall med litteraturens metaforer, går tolkningen av *Written on the Body* opp.

Som en undersøkelse av hvordan skriften eventuelt skulle kunne komme i kontakt med ”Kvinnens erfaringer som subjekt” situeres Louise i relasjon til et kjønnsubestemt jeg, og i relasjon til Elgin slik han er knyttet til ”det symbolskes opphav” (via måten navnet og yrket hans innskriver han i mannlig tradisjon på.)

Oppgaven ser altså den litterære skriftens i stor grad gjennomkjønnede karakter som romanen *Written on the Bodys* tema, og undersøkelsen av dette turnert gjennom motivet ”den uselviske kjærlighet”. Som ridderromanens symbol på den rene kjærlighet settes Louise i teksten som det ”rene språks” symbol: det som også innbefatter kvinners erfaringer utenom det symboliserbare.

Via konntorering av litterært kanon trekkes subtile forbindelseslinjer til kvinnelige forfatteres verk og til deres tanker om kvinner og skrift. En samtidighet i kanon tillater teksten å la Woolf og Stein klinge med i lesningen både biografisk og litterært; igjen analogt til hvordan Benjamin tenker seg det rene språk som klingende fra de verk som har en ”oversettelighet” i seg, -og analogt med hvordan T.S Eliot tenker seg ”...diktet som en levende helhet av all diktning som noengang er skrevet” (Eliot i Kittang et al. 2003: 204)

Som skriveprosjekt minner derfor *Written on the Body* om Miguel de Cervantes prosjekt, der han skriver sammen piquaresken og ridderromanen for å si noe sant om verden, figurert i antihelten *Don Quijote*; en mann som har lest for mye.⁷⁹

Cervantes lar *Lavadelsmannen fra La Mancha* sale sitt øk og tilbe sin kvinne ”som en gudinne”, for at han skal kunne omforene den del av sin levde erfaring som er skaffet via intens lesning av ridderromaner, med sitt kjedsommelige liv som lavadelsmann.

Han blir ridderen Don Quijote

Konspetene ridderroman og piquaresk kan hver for seg ikke romme det Cervantes vil si, de må finne sammen i et nytt format, i et dagligdags språk.

I det Jeanette Winterson lar sin roman fortelles av et kjønnsubestemt *jeg*, prøver hun å omforene sitt liv som kvinne, belest, lesbisk og forfatter.

Og slik Don Quijote kontinuerlig støter mot virkeligheten i det lesningen blir ”kroppsliggjort” i protagonisten, støter jeg-ets kjønnsubestemthet an mot lesernes leste og levde erfaring i det den blir skriftelig.

Der Don Quijote mangler konteksten, det vil si riddertiden, som kunne gjort hans prosjekt reelt og forståelig for andre, mangler jeg-fortelleren kjønnet som ville gjort protagonistens erfaringene erkjennbare for leserene. Don Quijote kan sees som en latterlig figur, en som ikke vet forskjell på fantasi og virkelighet.

Eller som et menneske som prøver å hele splittelsen innskrevet i ham via litteraturen.

Det samme kan kanskje sies om Jeanette Winterson som forfatter.

Slik Cervantes skriver sammen piquaresken og ridderromanen, tenkes han å skape romanen som genre; det oppstår noe nytt som ikke var tilstede i *inputspacene*.

Dette nye har også *tilbakevirkende* kraft; verken ridderromanen eller piquaresken kan blir den

⁷⁹ Første del av Cervantes *Don Quijote* ble publisert 1605, andre del i 1615.

samme etter Don Quijote. Som genrer forsvinner de da også, i det Don Quijotes etterfølgere ”rir ut og erobrer verden” gjennom *blendet* romanen. Oppgaven ser *Written on the Body* som et forsøk på å gjøre det samme med romantradisjonens kjønnsfigureringer; ved at en kjønnsubestemt jeg-forteller søkes koblet med kvinners kanon og den muntlige tradisjonens kunnskap. Den muntlige fortellingen stilnet i det industrien og krigen overdøvet den, dens sannhet syntes ikke å stå seg mot en forandret verden.

Fra skrivemaskinenes knatring steg stort sett fortellingen om det ensomme individ ” som fortvilet prøver å varme seg på sine egen flamme”.

At ”en kvinnelig skrift” tenkes koblet til den muntlige fortelling, synes fokusert i det Louises *mun* er stedet som har såret etter bilulykken: overlevende i kvinnen finnes sannheter om sammenhenger som skriften ikke får tak i; innskrevet i kroppen som en puls.

For å kunne høre den, må jeg-et stilne i sin streven etter å finne den: da synes ”Kvinnen å kunne vende tilbake langs skriften”.

På en merkelig måte synes Judith Butlers performativitetsteori å bli gyldig, ikke hos den kjønnsubestemte jeg-fortelleren, men i *Louise*; det er hun som handler utenom kontekst og tilskrivning av rolle, det er hun som viser at ”kvinne” er noe annet enn det Elgin og jeg-et tror. På den annen side viser den kjønnsubestemte jeg-fortellerens møte med leserene til hvilken grad Simone de Beauvoir har rett, når hun postulerer kroppen som situasjon.

Litteraturliste

Primærlitteratur:

Winterson, Jeanette: (1993) *Written on the Body*. New York: Alfred A Knopf

Sekundærlitteratur :

Beauvoir, Simone de (2000) *Det Annet Kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Pax

Benjamin, Walter (2001) ”Oversetterens Oppgave” i Lægreid, Sissel & Skorgen, Torgeir (red) *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus Forlag

Benjamin, Walter (2006) ”Fortelleren” i *Littehf. Fellesemne i Litteraturteori* Det historisk-filosofiske fakultet, UIB, høsten 2006, Kopisamling

Berger, John (1978) *Ways of seeing*. Harmondsworth: Penguin

Black, Max (1962) *Models and Metaphores: Studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.

Brandt, Line & Kjørup Frank (2009) *Kognitiv Poetik*. Århus:Aarhus Universitetsforlag

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble*. Routledge: New York.

Cixous, Hélène (1993) “Medusas latter” i Kittang et al (red) *Moderne Litteraturteori. En Antologi*. Oslo: Universitetsforlaget

Eliot, T.S (2003) “Tradisjonen og det individuelle talent” i Kittang, Atle et al (red) (2001) *Moderne Litteraturteori. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget

Felman, Shoshana (2002) “Kvinner og Galskap” i Iversen, Irene (red) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax

Focault, Michel (1999) *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag

Fosse, Grethe (1998) *Gertrude Stein. Dikt og tekstar. Utval, gjendikting og etterord av Grethe Fosse*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Freud, Sigmund (2007) *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Oslo: Cappelens Forlag A/S
- Gilbert, Susan M& Gubar, Susan (2000) *The Mad Woman in the Attic*. Yale: Yale University Press
- Grønneberg Hanne Karina, Bjørseth og Karianne Vodáková (2011) *Litteraturforskere under lupen i Bok og Bibliotek* nr 6. 2010
Tilgjengelig fra
http://www.bokogbibliotek.no/index.php?option=com_content&view=article&id=1488:litteraturforskere-under-lupen&catid=79:nr-6-2010, Nedlastet 01.02. 2011
- Irigaray, Luce (1985) *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press
- Iversen, Irene (red) (2002) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax
- Jegerstedt, Kari "Joan Copjec" i Mortensen, Ellen et al. (red) (2008) *Kjønnsteori*. Oslo: Gyldendal
- Kauer, Ute: (1998) "Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator in Written on the Body", i Grice, Helena og Woods, Tim (red) "I'm telling you Stories' Jeanette Winterson and the Politics of reading. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi
- Kittang, Atle et al (red) (2001) *Moderne Litteraturteori. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kristeva, Julia: "Fra én identitet til en annen" i Kittang et al: (2001) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980) *Metaphores we live by*. University of Chicago Press: Chicago
- Lakoff, Georg & Turner, Mark (1989) *More than cool reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press
- Lakoff, George (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press
- Laqueur, Thomas (1990) *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press
- Lothe, Jakob et al (red) (1999) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Merleau- Ponty, Maurice (1994) *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax
- Midttun, Huitfeldt, Birgitte (2008) *Kvinnereisen, møter med feminismens tenkere*. Oslo: Humanist Forlag

- Mortensen, Ellen et al. (red) (2008) *Kjønnteori*. Oslo: Gyldendal
- Moi, Toril (1985) *Sexual/ Textual Politics*. New York and London: Routledge
- Moi, Toril (1986a) *Semiotikk, psykoanalyse og kjærlighet. Julia Kristeva – en innføring* i Mork, Geir og Mæhle, Leif (red.): *Norsk Litterær Årbok*, Gjøvik: Det Norske Samlaget.
- Moi, Toril (1986 b) *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishers Ltd: Oxford
- Moi, Toril (1998) *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S
- Moi, Toril (2007) ”Språkets tvangstrøye: Om poststrukturalistisk språk teori og queer teori”, i Trine Annfelt, Britt Andersen and Agnes Bolsø (red.) *Når heteroseksualiteten må forklare seg* Trondheim: Tapir Akademisk Forlag
- Moi, Toril (2008) “Jeg er ikke en kvinnelig forfatter” i *Samtiden* nr.3.2008 Oslo: Aschehoug Forlag
- Paglia, Camille (1991) *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books
- Pearce, Lynne ”The Emotional Politics of Reading Jeanette Winterson” i Grice, Helena og Woods, Tim (red) ”*I’m telling you Stories` Jeanette Winterson and the Politics of reading*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi
- Reddy, Michael(1979): “The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in our Language about Language” i Andrew Ortony (red): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press
- Richards, I.A (2001) *The Philosophy of Rhetoric* : London: Oxford University Press
- Ricoeur, Paul (1975) *La métaphore Vive*, Paris: Seuil.
- Solanas, Valerie (2004) *SCUM –Manifesto*. London, New York: Verso Books
- Stridsberg, Sara (2007) *Drömfakulteten*, Stocholm: Albert Bonniers Forlag
- Turner, Mark (1996) *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language* . New York: Oxford University Press
- Winterson, Jeanette (1985) *Oranges are not the only fruit*. London: Pandora Press.
- Wittig, Monica (1973) *The Lesbian Body*, Boston: Beacon

Internettkilder

http://en.wikipedia.org/wiki/First-wave_feminism Nedlastet 12.03.2011

<http://plato.stanford.edu/entries/derrida/#Dec>. Nedlastet 24.04.2011

http://classiclit.about.com/od/woolfvirginia/a/aa_mrsdalloway_2.htm
Nedlastet 12.04.2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Emma,_Lady_Hamilton#In_popular_culture
Nedlastet 24.01.2011

<http://www.ssb.no/emner/07/02/sa38/Kap6.pdf> Nedlastet 22.04.2011

<http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article>

Nedlastet 22.04.2011

[http://www.bokogbibliotek.no/index.php?option=com_content&view=article&id=1488:litteraturforskere-under-lupen&catid=79:nr-6-2010,](http://www.bokogbibliotek.no/index.php?option=com_content&view=article&id=1488:litteraturforskere-under-lupen&catid=79:nr-6-2010) Nedlastet 01.02. 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Rose_is_a_rose_is_a_rose_is_a_rose
Nedlastet 11.03.2011

ABSTRACT

This essay is an attempt to bring together cognitive and feminist theories, to see if metaphors, as cognitive tools, originating from along our bodily axis and bodily movements, also inscribe a sexual difference in language when put to literary use.

The background is Mark Turners' claims that everyday language and literary language stems from common sources and works the same way, in that cognizing the world is founded on metaphorical concepts.

Trough a close reading of Jeanette Wintersons novel *Written on the Body* from 1993, I wish to investigate to how large a degree sex/gender in inscribed as a premise for interpretation in literature, and so reflect on the consequences for female readers and authors, who, when they enter written language or try to express their own experiences through literature, mostly meet language coded via male bodies.