



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i Allmenn Litteraturvitenskap

Vårsemester 2017

**Dyret og det selvbiografiske mennesket i
Hélène Cixous' *L'Amour du loup et autres
remords.***

Helene Gullaksen

Innhold

Forord.....	i
1. Innledning.....	1
Poesien som plattform for undersøkelsen av subjektet: Cixous' feminine skrift.....	8
2. «Ecce Animot!»: Om Derridas dyrefilosofiske begreper	11
Subjektet og det selvbiografiske dyret.....	16
Kvinnen som nesten-subjekt.....	19
Dekonstruksjonens grense, eller grensens dekonstruksjon.....	20
Det levende døde	23
3. Offeret av «den andre» i L'amour du loup et autres remords.....	29
Hva er en ulvehemmelighet?	33
Naturens lover.....	41
Fortellerens offer av sitt menneskelige selv	51
4. En sirkulær selvbiografi.....	58
Å skrive (er) et vitnemål	59
Det ubevisstes rolle og verkets fødsel	62
«Je suis un livre»	69
Latterens revolusjonerende kraft	70
5. Avslutning.....	75
Bibliografi.....	i

Forord

Universitetet i Bergen har en stor plass i mitt hjerte, og med denne oppgaven avslutter jeg min 6 års lange studietid ved HF.

Jeg vil gjerne takke min veileder Gisle Selnes, for god veiledning og oppfølging. Ellers vil jeg takke min datter, kjæreste og foreldre for støtte og oppmuntring. Takk til Karoline som lærte meg å bruke avanserte funksjoner i Word, og til Peter som kom med nyttige kommentarer.

Abstract

This Master Thesis contains an analysis of H el ene Cixous's fictional prose *L'Amour du loup et autres remords* (2003), highlighting the idea of the human as an autobiographical animal. In this sense, the meaning of autobiography is that the human is only ever capable of writing itself and its own history, which invariably includes a certain degree of narcissism. I have read Cixous through the prism of Jacques Derrida's animal philosophy, which is presented in his works *L'Animal que donc je suis* (2006) and Volume II of *La B ete et le Souverain* (2010). Derrida identifies some of the traditional lines which are drawn to distinguish the human from the animal, and his objective throughout these works is to mainly deconstruct other Western philosophers's views on the subject. Throughout his works, he defines some concepts to dissect the language in order to relate to «the animal» in a different way.

Although Cixous's project is similar to that of Derrida's, her work is far more fictional than theoretical, and more poetical than philosophical. She is well known for «writing the other», but mainly for writing the woman as the other of the man. Her preoccupation with giving the voiceless a voice extends beyond this, as she is also addressing issues concerning culture and religion. In *L'Amour du loup et autres remords*, Cixous writes through different animal selves, giving both the cat and the donkey their own perspectives. They are not the sole narrators though, as there are many competing voices in her texts. Her texts are often characterized as being polyphonic, poetic, and are following neither a narrative nor a genre, which in turn has the effect of being somewhat confusing for the reader. This is all a part of her * criture f eminine*, a mode of writing connected to the goal of transcending and opening up the language and its potential.

1. Innledning

Pour être plus humain il faudrait chaque fois écrire le livre que nous sommes en train de vivre ou de lire.¹

Innenfor enkelte litteraturteoretiske disipliner, har man i de senere årene begynt å rette et kritisk blikk mot mennesket og dets rolle overfor «dyret». Man tar altså et steg vekk fra den «humanistiske tradisjonen», som setter mennesket i sentrum som hersker over alle levende vesener på jorden. Dette er et verdensbilde som har blitt fremmet av Bibelen, men også i kjølvann av opplysningstiden, oppblomstringen av den moderne vitenskapen, og forestillingen om menneskets intellekt. Herfra stammer det «kartesianske» synet på det rasjonelle mennesket, og det er dette synet som i lang tid har dominert den vestlige filosofien. De franske retningene man ofte refererer til som «dekonstruksjon» og «poststrukturalisme», gjør en vending vekk fra dette antroposentriske verdensbildet. Denne vendingen har blant annet blitt omtalt som en form for «posthumanisme»,² og utgjør en filosofi som blant annet har sitt opphav i verkene til Jacques Derrida, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, og Félix Guattari. Disse teoretikerne har som fellesnevner at de setter spørsmålsteget ved den definerte grensen mellom dyr og mennesker, og oppløser videre deler av denne grensen på hver sin måte. Derrida er mer teoretisk i sin tilnærming, og fokuserer på å finne svakheter i andre filosofers argumentasjon, mens Cixous har en mer poetisk tilnærming, som til tider kan oppleves som kaotisk.

I denne analysen vil jeg gjøre en lesning av Hélène Cixous' *L'Amour du loup et autres remords* (2003) i lys av Jacques Derridas dyrefilosofiske begreper hentet fra *L'Animal que donc je suis* (2006) og bind II av *La Bête et le Souverain* (2010). Jeg vil i tillegg til å bruke Derridas begreper, anvende noen begreper Cixous selv definerer i sin mer «teoretiske» tekst «Le rire de la Méduse» (2010). Hovedproblemstillingen min er hvordan mennesket fremstilles som et selvbiografisk dyr hos Cixous og Derrida, og hvordan *L'Amour du loup et autres remords* er et forsøk på å skrive gjennom dyret som «den andre». Begrepet «selvbiografi» omtales nærmere i kapittel 2, men innebærer hovedsakelig at mennesket alltid skriver sin egen historie og definerer seg selv gjennom skriften. Den menneskelige skriften

¹Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autre remords*, 170.

² Blant annet i Marta Segarra og Anne Bergers «Thoughtprints» (2011), og i Slaters «Rethinking Human-Animal Ontologically Differences», 691. I den sistnevnte brukes begrepet «post-antroposentrisme» i forbindelse med Cixous' og Derridas dyrefilosofi.

kan derfor aldri bli upartisk eller objektiv. Både Cixous og Derrida innrømmer hvordan mennesket er fanget av sin egen skrift, språk og filosofi, men forsøker likevel å åpne nye rom i språket for verdens dyremangfold. Jeg vil derfor i kapittel 2 redegjøre for Derridas dyrefilosofi, mens jeg i kapittel 3 og 4 vil gjøre en nærmere analyse av *L'Amour du loup et autres remords*, basert på Derridas teoretiske grunnlag. Lesningen min vil følge verket fra begynnelse til slutt, og jeg vil kommentere alle kapitlene. Den vil videre bære preg av at jeg utforsker flere av siatenes tolkningsmuligheter, siden jeg mener Cixous' tekster ofte spiller på en ambivalens av motstridende konnotasjoner.

Resepsjonen av *L'Amour du loup et autres remords* er ikke særlig omfattende, noe som muligens skyldes at verket ble utgitt i 2003. Det har blitt gjort noen analyser av verkets første og tredje kapittel «L'amour du loup» og «Conversation avec l'âne», men jeg har ikke klart å finne noen analyser av verket i sin helhet. Enkelte kapitler av boken har blitt oversatt til engelsk, men selve verket finnes bare på fransk. Jeg leser dermed den originale utgaven, men støtter meg til tider på enkelte av de oversatte kapitlene. Cixous' hyppige bruk av dyremotiver er noe som opptrer relativt sent i forfatterskapet hennes. Det er først etter *Le Jour où je n'étais pas là* (2000) at de begynner å oppta en større plass i de litterære verkene hennes. Likevel er det bare disse to verkene, sammen med *Double Oubli de l'Orang-Outang* (2010) som spiller mest aktivt på dyremotivene. *Le Jour où je n'étais pas là* har også en mer omfattende resepsjon enn *L'Amour du loup et autres remords*. *Double Oubli de l'Orang-Outang* er derimot det minst kommenterte, da det også utgjør hennes nyeste verk. I senere tid har det blitt skrevet noen artikler om Cixous' dyremotiver i forbindelse med Derrida, men mesteparten av disse er analyser av *Le Jour où je n'étais pas là*.

Hélène Cixous er først og fremst kjent som en «feministisk» forfatter, og de fleste analysene som har blitt gjort av verkene hennes, har dermed hatt det feministiske aspektet som hovedfokus. Hun har ofte blitt sammenlignet med Luce Irigaray og Julia Kristeva, som også er kjente franske feministiske tenkere. Det har blant annet blitt utgitt en del bøker og doktoravhandlinger som leser disse tre teoretikerne opp mot hverandre. Katherine Costello har for eksempel nylig avlagt en doktoravhandling ved navn «Inventing «French Feminism»: A critical history» (2016), og Susan Sellers bok *Language and sexual difference: Feminist writing in France* (1991), forbinder Cixous, Irigaray og Kristeva som sentrale tenkere innenfor den franske feminismen.

Fokuset på Cixous som feminist skyldes blant annet det feministiske essayet «Le rire de la Méduse», som igjen er en av hennes mest kjente tekster. Hun har generelt vært opptatt av å «skrive den andre» i verkene sine, og å gi rom for de som (gjennom språket) har blitt

objektivisert. Ofte finner man igjen misforholdet mellom mann og kvinne, men «den objektiviserte» kan også være et individ eller gruppe fra en annen kultur, etnisitet eller religion. I dette verket er det altså dyret som gjenspeiler «den andre».

Cixous og Derrida har gjennom sine forfatterskap stått i nær relasjon til hverandre, både på det personlige plan og på det teoretiske. I 2001 utga blant annet Cixous biografien *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif* (2001)³ som er en kreativ og humoristisk fremstilling av Derridas liv. Cixous og Derrida anvender flere av de samme begrepene, og det er derfor «lett» å analysere Cixous' poetikk ved hjelp av Derridas teoretiske begreper. De to andre primærverkene av Derrida jeg forholder meg til i denne analysen, har en langt mer omfattende resepsjon enn verket til Cixous. Jeg leser originalutgavene på fransk av både bind II av *La Bête et le Souverain* og *L'Animal que donc je suis*, men støtter meg samtidig til de engelske utgavene, da de begge er oversatte. Disse verkene er i utgangspunktet nedskrevne og redigerte forelesninger av Derrida. Derrida har skrevet flere dyrefilosofiske verk, men «dyret» opptar stor plass i verkene hans generelt, noe Marta Segarra og Anne Berger påpeker i «Thoughtprints»: «It takes Derrida no less than three full printed pages to enumerate all the animals he can recall following from the time of his first writings up to *The Animal That Therefore I Am.*»⁴

L'amour du loup et autres remords tilsvarer «Ulvens kjærlighet og andre angre» på norsk. Verket er satt sammen av noe som kan minne om poetiske essay. Cixous' litteratur er kjent for å bryte med de ulike litterære sjangrene, og hennes verk ligger ofte i grenseland mellom disse. Å lese tekstene hennes kan derfor oppleves som utfordrende, da de følger «sine egne» regler, eller snarere, en mangel på noen. Dette vil bli en lesning av enkelte passasjer av *L'amour du loup et autres remords*, hvor jeg undersøker fremstillingen av «den selvbiografiske skriften» som noe essensielt menneskelig. Det selvbiografiske henger sammen med, samtidig som det kontrasterer, tanken om hva et subjekt er. Subjektet, som ofte forbindes med det menneskelige «jeget», utviskes delvis hos Cixous. Hun bruker den såkalte *feminine skriften* som strategi for å utforske subjektet fra ulike perspektiver, og for å utvide og problematisere begrepet i seg selv. En slik «utvidelse» forekommer blant annet ved at de ulike dyrene i verket hennes får status som subjekter heller en objekter.

L'amour du loup et autres remords er både poesi og prosa, essay og fiksjon kombinert. Samtlige av disse tekstene kunne ha blitt lest uavhengige av hverandre. Likevel har de blitt satt sammen til et helhetlig verk, hvor hvert av kapitlene taler med ulike stemmer som

³ Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*.

⁴ Segarra og Berger, «Thoughtprints», 4.

representerer forskjellige fortellersubjekter. Verket består av tre hoveddeler: 1. Sacrifices (offer), 2. Le livre personnage du livre (boken som en karakter i boken) og 3. Pour finir, deux immortels (for å avslutte, to udødelige). De tre delene er satt sammen av ord som spiller på dikotomier og synonymer for liv og død. Det er samtidig åpenbart at dette verket er et metalitterært verk som binder sammen den første delen «Sacrifices» med de to neste metalitterære delene. «Pour finir, deux immortels» inneholder de to motsetningene «avslutte» og «udødelige», som i seg selv utgjør et paradoks. Verket blir ikke i realiteten avsluttet, til tross for at dette er verkets siste kapittel. Så lenge det finnes en resepsjon for verket så vil det fortsette å eksistere.

«Sacrifices» er derimot den delen forfatteren har viet mest tid på, da den omfatter nærmere halve verket. Offeret kan anses som selve premisset for litteraturens opprinnelse, samtidig som det gjenspeiler noe primitivt. Bevegelsen innad i verket går dermed fra det primitive offeret, videre til litteraturens skapelse, og avslutningsvis til det udødelige. Denne bevegelsen er en slags metafor for den evolusjonære bevegelsen mennesket har gjort fra det primitive til det siviliserte. Skriften og språket er altså direkte forbundet med det menneskelige subjektet. Jacques Derridas beskrivelse og problematisering av mennesket som et selvbiografisk dyr, sikter mot nettopp dette.

Menneskene har hatt makten til å «navngi» verdens planter, dyr og ting, og til å skape historie og bygge kulturer. «Oppfinnelsen» av skriften har medført fremgang på flere av disse områdene, og den har bidratt til at historiske hendelser har blitt husket og udødeliggjort. Cixous skriver videre i forordet til *L'amour du loup et autres remords* om Gilgamesh og den episke litteraturens opprinnelse at: «D'Irak s'est levé le premier et le plus pur des héros épiques, Gilgamesh. Le premier (homme, animal, héros, âme-dieu) à s'être heurté, cogné la tête contre la mort. Alors il part à travers le monde dans l'intention d'aller tuer la mort.»⁵ Gilgamesh representerer en slags begynnelse for litteraturen, og selv var han menneske, en helt og en halvgud.⁶ Intensjonen hans var å reise til verdens ende for å overvinne døden, eller som Cixous skriver: «å drepe døden». Han mislykkes i å få den fysiske kroppen sin udødeliggjort, men historien hans forestiller likevel en form for begynnelse for «menneskehetens udødelighet». Mennesket har på sett og vis «drept døden» gjennom skriften, og det å dø som et menneskelig

⁵ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 13.

⁶ *The Epic of Gilgamesh*, red. Andrew George, 4 (I 80) : « A savage wild bull you have bred in Uruk- the-Sheepfold, // he has no equals when his weapons are brandished. » Gilgamesh fremstilles som mer gud enn menneske, og som konge og tyrann i byen Uruk. Folket hans må be til gudene for at de kan sende han en «mann» som er hans likeverdige. Dette resulterer i skapelsen av Enkidu, som er halvt mann og halvt dyr. De viser seg å være «likemenn» og blir siden nære venner, som heller beskytter folket enn å tyrannisere dem. Når Enkidu dør, sørger Gilgamesh og søker selv etter en måte å bli udødelig på.

subjekt har med tiden blitt ansett som noe annet enn det å «dø som et dyr». Skillet mellom dyr og mennesker ligger på denne måten i språket, siden det er språket, eller snarere skriften, som skaper menneskets «udødelige selvbiografi».

Bildet av Gilgamesh som skriftens og udødelighetens opprinnelse, gir en god pekepinn på denne analysens innhold. Gilgamesh er idéen om en konge som er mer guddommelig enn menneskelig. Han misbruker makten sin til å utøve vold mot folket sitt, men beroliges straks Enkidu ankommer byen hans. Enkidu på sin side er mer «dyrisk» enn menneskelig, og sammen utfyller og balanserer Gilgamesh og Enkidu sine dyriske, menneskelige og guddommelige sider. Eposet representerer bevegelsen fra det usiviliserte til det siviliserte, og reversert, fra det siviliserte til det usiviliserte. Det er i dette grenselandet, mellom naturen og kulturen, at man kan dvele rundt skriftens opprinnelse. Skriften kan altså anses som fundamentet til det vi referer til som «historie», og man vil derfor kunne snakke om mennesket som et selvbiografisk dyr, altså et dyr som stadig skriver sin egen historie.

Hva angår de gjennomgående dyremotivene, finner man for eksempel i forordet at : «Les personnages rassemblés sous le toit de ce volume sont des animaux (auxquels je suis alliée et affiliée en corps et âme depuis l'origine de ma vie passionnelle), et les livres, ceux qui s'écrivent sous mon nom, m'appellent et me feignent. »⁷ («Hovedrollene som fremstilles i dette verket er dyrene (de som jeg er alliert med og som har vært inkorporert i min kropp og sjel siden opprinnelsen av mitt lidenskapelige liv), og bøkene, de som er skrevet under navnet mitt, som «kalles meg» og simulerer meg»). Subjektets fremstilling er med andre ord knyttet opp mot skriften og de ulike dyremotivene.

L'Amour du loup et autres remords kan betraktes som en bevegelse vekk fra den tradisjonelle antroposentriske måten å skape litteratur på, men dette innebærer likevel et paradoks. Forfatteren er nemlig fanget i den skriftlige tradisjonen hun forsøker å unnslippe. Verket er altså skrevet under hennes navn, og det vil alltid innebære en viss representasjon av henne, til tross for at forfatteren selv mener denne representasjonen bare er «på lat». Dette belyser igjen et «jeg» som er sammensatt og uhandgripelig, og som videre kan sammenfattes som et rekke metafysiske spørsmål: Hvem er «jeg»? og hvem er fortelleren? Hvem er det som skriver? Her utfordres det antroposentriske verdensbildet, hvor dyremotivene tidlig i verket knyttes opp mot hva det vil si å være et subjekt, og hvem subjektet kan påstå at hun eller han er.

⁷ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 9.

De ulike fortellerstemmene taler for ulike subjekter, og disse tar gjerne form som døde poeter og dyreskikkelser. Dyremotivenes funksjon i denne teksten kan være flere. En av dem kan være at de skal åpne øynene våre for «å se dyret» i mennesket, i den forstand at vi skal reflektere over menneskets mer primitive eller dyriske sider, og at den grensen vi i utgangspunktet har satt opp mellom dyr og menneske delvis kan viskes ut, eller i det minste, revurderes. En annen funksjon, er en problematisering av vårt forhold til subjektet i motsetning til «den andre», altså en ny måte å tenke subjekt-objekt på.

Samtlige av Cixous' litterære verk behandles ofte som delvis «selvbiografiske verk», i den forstand at de gjenspeiler hennes eget liv, og jeg ser at flere av Cixous' lesere knytter verkene hennes opp mot hennes egne private erfaringer.⁸ Cixous spiller stadig på en usikkerhet rundt hva som er ekte og hva som er konstruert. Hun skriver til tider med en stemme som kan oppleves som både personlig og ekte, men som samtidig blir avbrutt av seg selv og av andre stemmer. De fleste verkene hennes er preget av denne formen for polyfoni, og det er ikke alltid lett å skille stemmene fra hverandre.

Jeg leser dette som en form for «dobbel poengtering» av det selvbiografiske i litteraturen. Man skriver «seg selv» som menneske, samtidig som man skriver «kollektivt» som menneske. I Litteraturen finner man igjen spor etter forfatterens eget liv, samtidig som man finner igjen spor etter andre forutgående filosofer og forfattere. Cixous understreker ofte dette poenget ved å eksplisitt trekke inn andre filosofer og forfattere i verkene sine, samtidig som hun skriver såkalte «personlige anekdoter». Om disse anekdotene er sanne og gjenspeiler hennes eget liv, kan man aldri vite med sikkerhet. Min tolkning er at det dreier seg om en representasjon av et splittet «fortellerjag» og «forfatterjag».

Cixous' og Derridas «teorier» ligger på mange måter nærme hverandre, og Cixous refererer ofte eksplisitt til Derrida i sin litteratur, noe som kan tyde på tekstene deres er under en viss innflytelse av den andres filosofi. Et gjennomgående fellestrekk er synspunktet på mennesket som et selvbiografisk dyr, og hvordan dette selvbiografiske dyret besitter evnen til å skrive sin egen historie. De driver begge, på hver sin måte, en kritikk av den dyrefilosofien (eller mangelen på en slik en) som tidligere har vært, og stiller videre spørsmål om skriften og hvordan den konstituerer det menneskelige verdensbildet. Derridas prosjekt i *L'Animal que donc je suis* og i bind II av *La Bête et le Souverain*, er å påpeke mangler i den argumentasjonen som har blitt skapt av andre filosofer, med tanke på den etablerte grensen mellom dyr og mennesker.

⁸ Noen eksempler på dette er Slaters «Rethinking Human- Animal Ontological Differences» og Hanrahans «Of Three Legged Writing».

Det grunnleggende spørsmålet «hva er et menneske» (i «motsetning» til dyret) blir altså utforsket fra flere innfallsvinkler hos dem begge. I Cixous' litteratur nevnes Derrida eksplisitt ved navn, og hun tar blant annet i *L'Amour du loup et autres remords* i bruk begreper som «animot». «Animot» er et begrep konstruert av Derrida som er ment for å erstatte ordet «animal», og for å åpne opp døren til en annen måte å tenke metafysisk om verden på. Når Derrida i *L'Animal que donc je suis* retorisk spør : « Qui suis-je alors ? Qui est-ce que je suis ? À qui le demander sinon à l'autre? »⁹, problematiserer han hvordan det er mennesket selv som definerer seg som subjekt. Ordet «suis» bærer i dette tilfellet med seg to ulike verbale betydninger, da den ene innebærer «å være», altså «hvem er jeg?», mens den andre betydningen er «å følge etter», altså «Hvem er det jeg (menneskeheten) følger etter?» Og, «I hvem sine fotspor?» Han påpeker paradoksalt nok, at det er bare gjennom den andres blikk, man kan svare på dette spørsmålet. Cixous' tilnærming til dette spiller en utfyllende rolle, nettopp siden hun skriver gjennom «den andre».

Derrida dveler altså ved flere spørsmål om hva som er menneskets særegenhet og dyrenes i *L'Animal que donc je suis* og i *La Bête et le Souverain*. En del av de spørsmålene som vil bli utforsket i min analyse av *L'Amour du loup et autres remords*, vil derfor bli sammenlignet med Derridas egen dyrefilosofi og de begrepene han her formulerer. Det er en del likhetstrekk å finne hva angår spørsmålet om subjektet, hva som gjør et subjekt, og hvor skillelinjen mellom subjekt og objekt går. For å lokalisere denne skillelinjen, dekonstruerer Derrida flere av de svarene den vestlige filosofien så langt har kommet frem til. Dette gjelder særlig Descartes' «Cogito ergo sum»¹⁰ og Heideggers utsagn om at dyret er «verdensfattig».¹¹ Spørsmålene som følger, og som gjentas i disse to verkene, er blant annet: Kan dyr kjede seg? Kan de være ensomme? Kan de drømme? Kan de forholde seg til sin egen død? Kan de slette sine egne spor? Kan de respondere? (Også videre). Særlig vektlegges spørsmålene om spor, død og respons, som også utforskes i Cixous' *L'Amour du loup et autres remords*. Disse spørsmålene vil jeg komme tilbake til senere i analysen min.

⁹ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 20.

¹⁰ Tittelen *L'Animal que donc je suis* kan anses som en kritikk av Descartes « Cogito, ergo Sum » («je pense donc je suis»).

¹¹ Derrida, *La Bête et le Souverain*, 27. Heideggers tre teser: «La pierre n'a pas de monde (der Stein is weltlos), l'animal est pauvre en monde (das Tier ist weltarm), l'homme est configureur [ou formateur] de monde (der Mensch ist weltbildend)».

Poesien som plattform for undersøkelsen av subjektet: Cixous' feminine skrift

Cixous' skrivestil er kjent for å være noe utilgjengelig, da de ulike litterære sjangrene glir over i hverandre på en måte som gjør det vanskelig å «analysere» verkene hennes på samme måte som en kanskje ville ha analysert andre fiktive eller prosaiske tekster. Hun har en skrivestil som hun presenterer gjennom essayet «Le rire de la Méduse»¹² som «écriture féminine» (feminin skrift). Dette essayet er først og fremst kjent for å ha en mer feministisk agenda, hvor formålet er å tre ut av den fallogosentriske ordenen, et begrep som vil bli nærmere forklart i kapittel 2. Den feminine skriften er en skrift som har sitt utspring fra kroppen og det ubevisstem og den oppstår fra de indre assosiasjonene, bildene og driftene. Tanken om «å skrive med kroppen» er dens fremste kjennetegn. I «Le rire de la Méduse» påpeker Cixous særlig hvordan det feminine og de kvinnelige kroppene har blitt fortrenge og tabubelagte i et mannsdominert samfunn, og mener kvinner (og menn) må kan ta makten tilbake ved å la kroppene tale: «À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.»¹³ Det bestående samfunnet er allerede begrensende, siden kroppene og da særlig kvinnekroppene, har vært sensurerte i en alt for lang tid. Den overskridende poetiske skriften er derimot medisinen som skal skape en fremgang og et mer likestilt samfunn:

Nous n'avancerons plus à reculons ; nous n'allons pas refouler quelque chose d'aussi simple que l'envie de vie. Pulsion orale, pulsion anale, pulsion vocale, toutes les pulsions sont nos bonnes forces, et parmi elles la pulsion de gestation – tout comme l'envie d'écrire : une envie de se vivre dedans, une envie de ventre, de la langue, du sang.¹⁴

En del av dette essayet er altså en kritikk av Sigmund Freuds psykoanalyse. Den tradisjonelle psykoanalysen fremmer nemlig et utgått patriarkalsk ideal, og fortsetter vi å følge psykoanalysen, fortsetter vi å bevege oss bakover. Freuds teorier basert på disse menneskelige driftene favoriserer menn over kvinner, da kvinnens kjønn stadig representerer mangelen på fallos. Cixous mener vi skal bevege oss fremover ved å skrive med kroppen, som i sin tur fungerer som en motgift mot denne «mangelen» som betegner kvinnen.

Blant alle de ulike teoriene om menneskelige drifter, er det en drift som enda ikke har blitt navngitt, nemlig «livsdriften». «Livsdriften» har blitt tilbakeholdt gjennom kvinnekroppens fortrenge. Cixous omtaler ofte kvinnens evne til å «føde» som en positiv metafor for å skape et litterært verk. Skriveprosessen sammenlignes med det å gå gjennom en

¹² Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, 35-69.

¹³ Ibid, 45.

¹⁴ Ibid, 62.

graviditet. Claudine G. Fiser påpeker i artikkelen «Hélène Cixous' *Partie*: interpreting «Otherness» through Readings» at «The subject needs to be set free from the claws of theory. In doing so he can become more than himself.»¹⁵ Dette gjenspeiler ikke bare Cixous' «Partie», da nettopp denne filosofien fungerer som et gjentagende mantra i flere av Cixous' tekster.

Ved å fortsette å anvende den samme argumentasjonsmodellen og retorikken i litteraturen, opprettholder vi patriarkiet: «Car la relève phallogocentrique est là, et militante, reproductrice des vieux schémas, ancrée dans le dogme de castration. Ils n'ont rien changé : ils ont théorisé leur désir *pour* de la réalité ! Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes !»¹⁶ På mange måter anses «Le rire de la Méduse» som et manifest mer enn det et essay eller en akademisk tekst. Ordbruken er sterk, kanskje til og med radikal, og den inneholder en sterk drivkraft for endring. Dette sitatet er i seg selv ganske opprørsk, da den fremviser et utgått ideal og fremprovoserer at «vi», den nye og undertrykte gruppen, skal løsrive oss fra dette idealet, og videre skape en revolusjon gjennom skriften. Både det kroppslige og det kjønnslige er skrevet inn i ordet «sextes», som i sin tur representerer poesien, da det er gjennom poesien det kroppslige virkelig kan komme til syne.

Cixous omtaler sin egen skrivestil som «feminin skrift», men drar samtidig inn eksempler som viser til at denne skriften ikke bare er forbeholdt kvinner. Menn kan også skrive med kroppene sine, og menn kan også skape poesi. Det maskuline og det feminine er med andre ord ikke nødvendigvis knyttet til kjønn, men heller til «sider» som eksisterer hos alle. Den feminine skriften representerer først og fremst en transcenderende skrift, og den tar ikke hensyn til den etablerte måten å danne et narrativ på. Den «feminine skriften» inkluderer altså både de kvinnelige og de mannlige kroppene: «D'ailleurs ne voit-on pas, dans mes textes, que le pénis circule, que je lui donne lieu et attire? Certes. Je veux tout. Je me veux entière avec lui entier. Pourquoi me priveais- je d'une partie de *nous*? Je veux donc tout de nous.»¹⁷

Den «feminine skriftens» formål er blant annet å være inkluderende samtidig som den skal være overskridende. Den er også en del av den feminine økonomien, eller «gaven», som ifølge Abigail Bray, er et av Cixous' «teoretiske» hovedkonsepter: «And she calls this economy «feminine», and relates it to the maternal body which is the body in our culture which gives of itself (the mother gives life itself) and does not demand a return (another life, or even

¹⁵ Claudine G. Fisher, «Hélène Cixous' *Partie*», 177.

¹⁶Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, 54.

¹⁷ Ibid, 65.

a death).»¹⁸ Den feminine skriftens utspring av det kroppslige, bunner egentlig ut i en slags «morskjærlighet», som i sin tur defineres som en feminin økonomi. Den maskuline økonomien er derimot en økonomi basert på et patriarkalsk ideal, hvor den gaven som gis, gis som en «investering», og med den hensikt av å få noe tilbake.

Den «uselvviske» feminine gaven, utgjør en gave som verken setter «den andre» i gjeld, eller frarøver dens frihet: «Rather, giving is about opening up a space in which the other can exist autonomously and not on the condition that the other reciprocate by giving back an equivalent of that which was given.»¹⁹ Cixous' prosjekt ved å skrive «den andre» og åpne opp nye rom for «den andres» eksistens, er en slik gave. I *L'Amour du loup et autres remords*, er det dyret «som skrives», og dyret anses som menneskets absolutt andre. Både hos Cixous og Derrida hviler det et syn på hvordan subjektet dannes gjennom skriften, så det er gjennom skriften man kan åpne og ekspandere de rommene som gir den andre autonomitet.

Alan D. Schrift problematiserer Cixous' kontrasterende begreper rundt det feminine og det maskuline, men påpeker samtidig at Cixous selv mener disse «sidene» er egenskaper som eksisterer hos begge kjønn. Likevel er den feminine gaven direkte knyttet til morskapet, graviditeten og fødselen, som igjen er den største og mest gjennomgående metaforen hun bruker for det å skrive:

Mother and child do not stand in a relationship of self/other, opposing parties with competing interests, and the gift to the child of the mother's love or a mother's breast is not comprehensible in terms of quantifiable exchange-values or the law of returns that governs an economy based on the exchange of commodities.²⁰

Å gi uten å forvente noe tilbake handler altså om å viske ut den grensen mellom selvet og den andre. I forholdet mellom mor og (sped)barn eksisterer ikke denne grensen, i hvert fall gjelder dette den tiden barnet fremdeles er avhengig av morens melk. Samtlige av Cixous' litterære tekster utgjør dermed et arbeid som utvisker grensen mellom selvet og den andre, subjektet og objektet. I *L'Amour du loup et autres remords*, vil jeg undersøke hvordan hun på ulike nivåer oppløser denne grensen.

¹⁸ Bray, *Hélène Cixous*, 54.

¹⁹ *Ibid*, 53.

²⁰ Schrift, «LOGICS OF THE GIFT IN CIXOUS AND NIETZSCHE», 118.

2. «Ecce Animot!»: Om Derridas dyrefilosofiske begreper

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for noen utvalgte begreper hentet fra *L'animal que donc je suis* og *La Bête et le Souverain*. De begrepene som beskrives her vil altså danne et grunnlag for hvordan jeg videre vil lese *L'Amour du loup et autres remords*. Jeg vil undersøke Derridas begrep om «selvbiografi», og ta utgangspunkt i dette i min analyse. Dette vil særlig bli sentralt i kapittel 4, hvor analysen i større grad vil fokusere på det metalitterære aspektet. Enkelte temaer som tas opp her, som døden og «det udødelige», begrepet «animot», «(carno)falogosentrismen», og skillet mellom subjekt og objekt, vil følge hele analysen min. I kapittel 3, vil jeg trekke inn Derridas tanker om spor, særlig i forbindelse med fortellingen om katten. Selv om jeg ikke fokuserer så mye på kjønn, vil jeg i «Conversation avec l'âne» vise hvordan kvinnen også har blitt definert som «den andre», og hvorfor hun av den grunn lettere kan se fra «den andres» perspektiv. Kvinnen som «den andre», er noe Derrida trekker frem i *La Bête et le Souverain*. Han påpeker blant annet det faktum at dyret (la bête) er et hunkjønnssord på fransk, mens den overlegne (le souverain) er et hankjønnssord.

Jacques Derrida har hittil produsert flere filosofiske verk, artikler og seminarer som omhandler dyret «som den andre» for mennesket. Han konstanterer at vi mangler en dyrefilosofi, som ikke utelukkende behandler dyret som «et stumt objekt». I *L'Animal que donc je suis*, og i *La Bête et le Souverain*, konfronterer han argumentasjonen til flere av de mest kjente filosofene i den vestlige metafysiske tradisjonen. De navnene han fokuserer mest på er imidlertid Jacques Lacan, René Descartes, Immanuel Kant, og ikke minst, Martin Heidegger.

Heideggers filosofi er den filosofien han især bruker mest tid på, og dette påpeker, Michelle B. Slater, er fordi Heidegger fremmer en mer «dyrevennlig» filosofi, som han videre mislykkes i å gjennomføre: «Although Derrida treats multiple philosophers' work in *The Animal*, his predominant focus is on Heidegger's complicated treatment of the animal that fails to capitalize on the opportunity to open up the field of animal studies.»²¹ Derrida vender ofte tilbake til Heideggers tre teser, hvor dyret fremstilles som «verdensfattig»: «La pierre n'a pas de monde (der Stein is weltlos), l'animal est pauvre en monde (das Tier ist weltarm), l'homme est configurateur [ou formateur] de monde (der Mensch ist weltbildend)»²². En stor del av hans prosjekt er derfor å dekonstruere og problematisere denne påstanden, ved å undersøke hva det er dyret «mangler» som mennesket «har».

²¹ Slater, «Rethinking Human-Animal Ontological Differences», 687.

²² Derrida, *La Bête et le Souverain*, 27.

Derridas poeng med å rette et kritisk blikk på grensen mellom dyret og mennesket, er som Marta Segarra og Anna Berger påpeker, å kunne tenke om dyr og språk på en ny måte: «If philosophers took into account their “point of view,” without being able to name what it consists of, then they would start to experience animals’ unsettling otherness, opening themselves to the experience of any other’s otherness.»²³ Derrida er altså raskt ute med å problematisere hvor begrensende termene i seg selv kan være, og forsøker gjennom sin egen filosofi å utvide begreper, viske ut rammene rundt dem, for så å stille spørsmål om deres gyldighet. Språket er paradoksalt nok, essensiell for vår forståelse, samtidig som det begrenser den. Kanskje man til og med kan strekke det så langt å si at språket ikke gir noe mer enn en illusjon av viten? Derrida kritiserer de begrepene som filosofien skaper, men selv er han en filosof som ikke kan unnvære å operere innenfor de samme rammene som andre filosofer. Til tross for hans motsand mot å definere sin egen filosofi og metode, så skaper han selv begreper på lik linje med andre filosofer. Samtidig er han ganske konsekvent med bruk av metode, hvilken man referer til som dekonstruksjon.

Et nøkkelbegrep i Derridas dyrefilosofi er dermed «animot», som introduseres i *L’Animal que donc je suis*. Animot skal erstatte ordet «animal», som ifølge Derrida er: «(...) un *théorème*, une chose vue et non voyante».²⁴ Den etymologisk betydningen av et teorem kommer fra det greske ordet «theorema» som betyr «syn» eller «skue», eller fra «theorein» som betyr «å se/skue på».²⁵ Ordet «dyr» er med dette en form for «stumt» ord tilsvarende et uttrykk som reduserer innholdet sitt. Uttrykket selv reduserer innholdet ved at det påpeker noe konkret (dyr) ved hjelp av et begrep som ikke er konkret i seg selv, men generaliserende og upresist. «Dyret» blir altså sett uten selv å kunne si hva det egentlig er.

«Teoremet» er også et begrep innenfor naturvitenskapen som viser til en påstand eller en gjeldende «teori» som har blitt bevist og bekreftet gjennom forskning.²⁶ Ordet «animal» er ifølge Derrida en slik påstand, da det har blitt etablert et syn på hva et dyr er i forhold til et menneske, og at dyret representerer menneskets motsetning. Å underlegge seg alle levende vesener som «dyr», er en voldelig handling, og i den handlingen ligger det en objektivisering av dyrene som sådan. Berger og Segarra påpeker videre at: «If philosophers could see an animal *see them*, as “Derrida” sees the cat look at him naked in the bathroom and thus sees himself

²³ Berger og Segarra, «Thoughtprints», 6.

²⁴ Derrida, *L’Animal que donc je suis*, 32.

²⁵ Online Etymology Dictionary. «Theorem». 31.10.16.

http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=theorem.

²⁶ Aarnes. Store Norske Leksikon. «Teorem». 31.10.16. <https://snl.no/teorem>.

being seen by her, then animals would cease to be mere objects of representation.»²⁷ Dyrene har gjennom historien blitt frarøvet sin egen subjektivitet gjennom dette vide begrepet, et begrep som ikke tar hensyn til at dyrene selv innehar et eget blikk de kan skue verden med.

«Animot» er på sin side satt sammen av prefikset til «animal» og det franske suffikset «mot», som betyr «ord» på norsk. Ved å tilføye ordet «mot» kan man si at ordet alene skaper en form for fremmedgjøringseffekt²⁸, som igjen skal kunne få en til å dvele ved selve begrepet. Begrepet åpner med dette nye rom i språket, som igjen åpner nye rom i tanken. «Animot» overskrider og erstatter ordet «dyr», og er en markering av at ordet «dyr» i seg selv ikke inkluderer det mangfoldet det pretenderer å si noe om. Det er altså en påminnelse om denne generaliseringen:

Les décisions interprétatives (dans toutes leurs conséquences, métaphysiques, éthiques, juridiques, politiques, etc) dépendent ainsi de ce qui se présuppose dans le singulier général de ce mot, « l'animal ». J'avais donc été tenté, à un moment donné, pour indiquer ma voie, non seulement de garder ce mot entre guillemets, comme une citation à analyser, mais de changer le mot sans attendre et pour bien marquer qu'il y va aussi d'un mot, seulement d'un mot, du mot « animal », de forger un autre mot singulier, à la fois proche et radicalement étranger, un mot chimérique en contravention avec la loi de la langue française, l'animot.// Ecce Animot. Ni une espèce, ni un genre, ni un individu, c'est une irréductible multiplicité vivante de mortels, et plutôt qu'un double clone ou un mot-valise, une sorte d'hybride monstrueux, une chimère attendant d'être mise à mort par son Bellérophon.²⁹

«Animot» fungerer som en utvidelse av «animal» til å nå omfatte absolutt alt som omhandler dyr. Begrepet blir så vidt at det umulig kan brukes som en konkret beskrivelse av noe som helst, utenom det faktum at man snakker om levende vesener. Man kan på sett og vis se på det hele som en latterliggjøring av det generaliserende «animal». Det ligger her en mulig reform for hvordan man kan se dyret fra et nytt perspektiv. Derrida skriver at alle lover og bestemmelser som gjøres ovenfor dyret, ligger implisitt i den holdningen som begrepet selv skaper. Ord og begreper har med andre ord makt, og ved å erstatte begrepet med noen annet, så vil man muligens kunne endre holdninger og bestemmelser på sikt. Bevegelsen fra å kritisere et etablert begrep til å opprette et nytt som kontrasterer det, er sirkulært, da det ene begrepet vil erstattet det andre, for selv en gang å bli erstattet av et nytt.

²⁷ Berger og Segarra, «Thoughtprints», 6.

²⁸ Sjklovskij, «Kunsten som grep», 13-28. Viktor Sjklovskijs begrep «fremmedgjøringseffekt» har blitt mye brukt i litteraturteoretiske sammenhenger, hvor poenget er at kunsten trekker frem vante elementer og stiller de i et nytt lys. Ved å fremheve det kjente på for eksempel, en kritisk måte, skaper det nye rom for å se og tenke annerledes om det dagligdagse.

²⁹ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 65.

Det eksisterende dyremangfoldet i verden gjør det umulig å sette et stort likhetstegn mellom de ulike artene. Bier og maur går for eksempel sammen til krig, på lik linje med menneskene.³⁰ En katt ville kanskje ha startet en slåsskamp med en annen katt for å beskytte sitt territorium, men den ville ikke gått sammen med andre katter til krig. Mangfold og heterogenitet er altså nøkkelord i denne sammenhengen. Her følger så Derridas utskiftning av bibelreferansen «Ecce Homo» med «Ecce animot». «Ecce Homo» kan ses på som en dobbel referanse, både til Nietzsches «Ecce Homo» (1888) og til Pontius Pilatus som peker på Jesus og sier: «se dette mennesket!»³¹ Derrida fører oss i den retningen av å se dyrene (dyreordene). Vi skal åpne øyene våre for det levende mangfoldet.

Sammenligningen han bruker her med det greske «monsteret» Kimæren og helten Bellerofon, peker mot den situasjonen vi i dag befinner oss i. Bellerofon er det ultimate symbolet på den jaktende mannen, på mannen som underlegger seg og temmer de andre, og som sikrer orden over kaos. Kimæren er et uhyre fordi det ikke kan kategoriseres som et enkelt dyr, men som en sammensetning av flere. Det som ikke kan defineres, temmes og underkastes, er med andre ord monstre som må bekjempes av Bellerofon.

«Animot» er en form for kimære fordi den unnviker definisjon. Begrepet representerer en mangehodet kimære i den forstand at det er en fremprovosering av nøyaktig hva «animal» innebærer. Det sprenger grensene til det ellers håndterbare «animal», og er derfor en trussel, fordi det åpner opp døren til det ukjente. Begrepet fungerer i seg selv som et åpent spørsmål om hvordan vi gjennom språket skaper et skille mellom «oss» og «den andre». «Mannen med stor M» vil ikke godta et kaotisk verdensbilde med kritiske definisjoner som «animot», og vil derfor søke etter å skape en mening i begrepet, til tross for at denne meningen kan innebære generalisering og stigmatisering. For ordens skyld må det med andre ord være et klart skille mellom mennesket på den ene siden og dyret på den andre siden.

Bellerofon er altså bare en helt blant menn, og ikke blant kvinner eller dyr, fordi han opprettholder det verdensbildet som både han og menn før ham har skapt. Han opprettholder den patriarkalske samfunnsordenen med mennesket i sentrum, og med mannen som lovgiver. Denne samfunnsordenen vil hovedsakelig gagne mannen ovenfor kvinnen, og mennesket overfor dyret. Ut i fra dette utsagnet så kan det se ut til at Derrida føler en viss hjelpeløshet overfor det etablerte. Til tross for at han påpeker problemene i språket vårt (og derfor i tanken), og videre prøver å finne en ny formulering som kan føre til en mulig fremgang,

³⁰ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 135. Derrida kritiserer blant annet Kant for å opphøye den menneskelige krig som mer høyverdig enn bienes.

³¹ Joh 19:5. I dette tilfellet konsulterte jeg Bibelen fra nettstedet Biblehub.

så vil der alltid finnes en Bellerofon som «temmer» formuleringene. Språkene vi i dag har er med andre ord et resultat av det Derrida vil definere som en «fallogosentrisk» verdensorden.

Det vestlige språket og språksystemet er preget av en filosofi som stammer fra antikkens tidsalder. Derrida påpeker dette ved å ta et oppgjør med den filosofien som er å finne immanent i de vestlige språkene. Til å begynne med er «logosentrismen» det meningsproduserende sentrum alle begreper kan tilbakeføres til. Språket har på sett og vis utviklet en «egen intensjon» ut i fra den filosofien og religionen som har preget den vestlige verden, og det er denne intensjonen som eksisterer iboende i språket som «logosentrismen» viser til.

«Fallogosentrismen» derimot, er på sin side en betegnelse på at nettopp den logikken er maskulin av natur. Den fremviser ringvirkningen dette har hatt overfor den vestlige filosofien, de ulike språkene og vitenskapene. Fallos, som refererer til det maskuline kjønn, er i dette begrepet satt sammen med logos, som innebærer argumentasjon og logikk. Derrida startet sin kritikk her ved bruk av begrepet «logosentrisme», og tilføyde siden ordet «fallos» for å understreke hvordan språket i sin egentlighet er gjennomsyret av en patriarkalsk tankegang.

I *L'animal que donc je suis*, påpeker Derrida at (det vestlige) menneskets verdensbilde også baserer seg på en normalisering av det å spise kjøtt og å utøve vold mot dyret som den andre. Innad i språket ligger det altså en distansering av «dyret» som i sin tur gjør det «naturlig» å skulle spise det. Ved å legge til ordet «carno», får vi da «carnofallogosentrisme» som viser at logikken vår også springer ut av tanken om mennesket som et kjøttspisende dyr. «Carno» som er avledet av det franske ordet «carnivore», betyr altså «kjøttetende dyr». Derridas mål er så å kunne påpeke disse fallgruvene i den vestlige logikken, og å dekonstruere den argumentasjonen som baserer seg på en «carnofallogosentrisk» modell:

Je note très vite en passant , au titre de l'autobiographie intellectuelle, que, si la déconstruction du « logocentrisme » a dû, tout nécessairement, se déployer à travers les années en déconstruction du « phallogocentrisme », puis du « carnophallogocentrisme », la substitution tout initiale du concept de trace ou de marque aux concepts de parole, de signe ou de signifiant était d'avance destinée, et délibérement, à passer la frontière d'un anthropocentrisme, la limite d'un langage confiné dans le discours et les mots humains. La marque, le gramme, la trace, la différance, concernent différentiellement tous les vivants, tous les rapports du vivant au non-vivant.³²

³² Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 104.

Derridas dyrefilosofi kan med andre ord ses på som en kritikk av «carnofallogosentrismen». Han blottlegger den antroposentriske argumentasjonen gjennom å spore det han definerer som «la trace» og «la différance». Dette er altså «begreper» eller snarere, «instrumenter» som fremviser det som implisitt blir sagt i en setning, eller den doktrinen som fremvises «mellom linjene». «La trace» avdekker en form for skjult degradering av den andre, for eksempel gjennom å konsekvent nevne menn som lovgivere. Ved å unngå å nevne kvinnen, blir hun indirekte diskriminert. Han finner altså det som indirekte ytres gjennom ordets motsatte betydning. Å finne tekstens «différance» innebærer blant annet å lokalisere de indre selvmotigelsene i argumentasjonen. Berger og Segarra påpeker at Derridas prosjekt med dette innebærer å revurdere hele fundamentet for hvordan man tenker:

Derrida's thought "after" and around the (animal) trace has far reaching implications, not only for thinking anew the difference(s) between human(s) and animal(s), differences which the Western philosophical tradition has mainly articulated and summarized in terms of the generic opposition between the speaking and the non-speaking living being, but also for thinking anew "thinking" itself.³³

Skriften er noe som følger, eller kommer etter, «tanken», og den representerer menneskets spor. Kan dyrenes spor være en konsekvens av deres «tanke», og derav utgi seg for å være en form for «skrift»? Berger og Segarras poeng er at Derrida fremmer en ny måte å tenke hva «det å tenke» innebærer. I kapittel 3 vil jeg komme tilbake til denne problemstillingen. Cixous utforsker det å tenke/skrive gjennom dyret i kapitlene om katten og i «Conversation avec l'âne». I kapitlene om katten er hun mest opptatt av «kattens natur» og de sporene den avgir, mens hun i «Conversation avec l'âne» problematiserer en fremstilling av «det stumme dyret».

Subjektet og det selvbiografiske dyret

Subjektet er den som kan referere til seg selv som et «jeg». Skal man følge Derrida videre i hans kritikk av de fleste filosofene i den vestlige historien, så unnslipper ikke Immanuel Kant og hans syns på «jeget» unna heller. Ordene «Dès les premiers mots, l'homme est défini comme celui qui «peut avoir le «Je» dans sa représentation.»³⁴, viser til et motsetningsforhold mellom det menneskelige subjektet på den ene siden og (her) «tingen» på den andre siden. Kants påstander finner blant annet feste i, og rettferdiggjøres gjennom, Bibelen og

³³ Berger og Segarra, «Thoughtprints », 5.

³⁴ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 129.

skapelsesberetningen. Tankene hans angående dyret som «la machine animale» er hovedsakelig at det er underlagt menneskene, og at en del av det å være et menneske og et «jag» er å ha makten over dyrene på jord. Derrida stiller spørsmål ved hvordan man skal definere dette jeget, og om Kants definisjon blir for snever. Han mener at selv ikke Descartes frarøvet dyret muligheten til å ha en viss følelse av det å være et «selv», eller til å relatere seg til sitt eget selv: «Tout vivant, je le répète, et donc tout animal en tant que vivant, se voit reconnaître ce pouvoir de se mouvoir spontanément, de se sentir et de se rapporter à soi.»³⁵ Kan man adskille seg selv fra andre, ha egne preferanser og en egen personlighet, hva er man da, om ikke et subjekt, så er spørsmålet som følger om ikke dette er nok for å kunne definere seg som et subjekt.

Hvis dyret, eller rettere sagt, begrepet «dyr», gjennom en lang filosofisk tradisjon i den vestlige verden har blitt betraktet som et teorem, så kan man trekke linjene dithen at «dyret» har blitt frarøvet retten til å være et subjekt. I flere av Derridas eksempler er det mennesket, for ikke å si «mannen» som har blitt ansett for å være et subjekt. Hva innebærer det da å være et subjekt, i motsetning til å bare være et objekt? Hvor går grensen, eller finnes der overhode en slik grense, annet enn i menneskenes språk?

Derrida definerer denne grensen som er laget mellom dyret på den ene siden og mennesket på den andre siden, som «la limitrophie».³⁶ Et av målene her er å beskrive hva som gjør at grensen eksisterer og opprettholdes, og videre å understreke de svake punktene i denne logikken:

Eh bien, il ne sera pas question de contester si peu que se soit la limite dont on a plein la bouche, la limite entre l'Homme avec un grand H et l'animal avec un grand A. Il ne s'agira pas de s'attaquer de façon frontale ou antithétique à la thèse du sens philosophique comme du sens commun sur laquelle s'est édifié le rapport à soi- la présentation de soi de la vie humaine, toute l'histoire de soi que se raconte l'homme, à savoir la thèse d'une limite comme rupture ou abîme entre ceux qui disent « nous les hommes », « moi, l'homme » et ce que cet homme des hommes qui disent « nous » appelle, lui, l'animal ou les animaux.³⁷

Derridas stiller spørsmål ved denne grensen mellom mennesker og dyr, og han gjør videre et klart forsøk på å overskride den, eller kanskje til og med å ugyldiggjøre den. Menneskene har gjennom språket definert og navngitt «dyret», og slik skapt et skille mellom det menneskelige selvet (subjektet) og dyret (objektet). Gjennom Derridas analyser blir denne grensen svakere og

³⁵ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 94.

³⁶ Ibid, 51.

³⁷ Ibid, 51.

svakere. Svarene på spørsmålene kan alltid dreies om, problematiseres og dermed nærmest ugyldiggjøres.

Til tross for alle likhetene mellom «dyret» og mennesket, så klarer selv ikke Derrida å unngå å sette opp en grense mellom dem. Et av de punktene som gjør at mennesket skiller seg ut, er at det defineres som et selvbiografisk dyr, skal vi følge Derridas argumentasjon. Selvbiografien er knyttet til skriften, og til det å skrive om seg selv og «vitne» (témoigner) for seg selv og resten av menneskeheten. Det selvbiografiske er på sin side narsissistisk av natur:

Toute autobiographie se présente comme un témoignage: je dis ou j'écris ce que je suis, vis vois, sens, entends, touche, pense ; et, réciproquement, tout témoignage se présente comme vérité autobiographique : je promets la vérité au sujet de ce que je, moi-même, ai perçu, vu, entendu, senti, vécu, pensé etc.³⁸

En ny «sannhet» etableres hver gang noe skrives ned, og man vil da kunne si at all form for «vitnemål» av natur er subjektiv, og at det derfor ikke eksisterer en objektiv sannhet i de verkene som er skrevet (og bevitnet) av mennesker. Verkets ringvirkninger riskikerer av denne grunn å være negative:

L'autobiographie, l'écriture de soi du vivant, la trace du vivant pour soi, l'être pour soi, l'auto-infection comme mémoire ou archive du vivant serait un mouvement immunitaire (donc un mouvement de salut, de sauvetage er du salvation du sauf, du saint, de l'immun, de l'indemne, de la nudité virginale et intacte) mais un mouvement immunitaire toujours menacé de devenir auto-immunitaire, comme tout autos, toute ipséité, tout mouvement automatique, automobile, auto-référentiel. Rien ne risque d'être aussi empoisonnant qu'une autobiographie, empoisonnant pour soi, d'abord, auto-infectieux pour le présumé signataire ainsi auto-affecté.³⁹

Derrida argumenterer for at selvbiografien innebærer en bevegelse mot immunitet. Handlingen er i seg selv narsissistisk da målet er å bevare seg selv og sitt spor gjennom skriften, for så å skape og bevare en «ny sannhet». Han påpeker at ingenting risikerer å ha en mer «forgiftende» effekt enn dette. Mennesket viser seg gjennom den selvbiografiske skriften å være selvrettferdiggjørende, selvforherligende og selvbevarende. Gjennom analysen av *L'Amour du loup et autres remords*, vil jeg se hvordan Cixous delvis deler denne oppfatningen av skriften og det selvbiografiske, men også hvordan hun videre fremmer en optimisme som ikke er å gjenfinne i Derridas filosofi. Dette vil komme tydeligere frem i kapittel 4.

³⁸ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 110.

³⁹ Ibid, 72, 73.

Kvinnen som nesten-subjekt

Kritikken av «fallogosentrismen» viser hvordan kvinnen også tradisjonelt har fått plass som «den andre» gjennom den vestlige filosofien. I *La bête et le souverain* fremviser Derrida dette ved å poengtere at dyret (la bête) er et hunkjønnssord, mens den overlegne (le souverain) er et hankjønnssord. Dyret fremstilles med andre ord som grunnleggende feminint, og som en negativ motpol til det maskuline og overlegne. I Derridas analyse av *Robinson Crusoe* i det samme verket, dukker også spørsmålet opp om kvinnen i det hele tatt kan sies å ha en subjektstatus i forbindelse med Robinsons «glemsel». I 28 år har han ikke tenkt over eller «savnet» kvinnen i det hele tatt. Da han ser nye fotspor på øya, er det utelukkende menn han tenker på, og da en mann som en potensiell trussel for hans territorium. Kvinnen er under Robinsons herredømme ikke-eksisterende: «Un peu comme si, entre l'euphorie et souveraine, entre l'euphorie paradisiaque et l'absence de femme, de l'autre comme femme, voire du désir de l'autre femme, de l'autre en tant que femme, il y a avait quelque contrat secret ». ⁴⁰

Freden og den paradisiske eufori kan kun eksistere når Robinson er alene på øya, og da alene uten å måtte forholde seg til «kvinnen som den andre». Trekker man linjene til Bibelen her, kan dette gi mening med tanke på at det var kvinnen som førte menneskene ut av paradiset ved å friste mannen med den forbudte frukten. I dette tilfellet trenger ikke mannen å forholde seg til hverken kvinnen eller den kvinnelige seksualiteten (den forbudte frukten), og får dermed leve i fred i sitt eget paradiset og selvskapte herredømme. Han lever altså i harmoni som konge over sin egen øy, med dyrene som undersåtter. Her er han det absolutte subjekt, nærmest en gud selv, alene som den eneste av sin «rase» og «konge» over alle de andre. Den eneste som virkelig ser ut til å få status som subjekt under Robinsons herredømme, er Robinson selv, og det er samtidig han som er lovgiver og navngiver. Kvinnen ser her ut til å befinne seg i grenselandet mellom det å være underlagt mannen og det å være hans negative andre, altså hans negative motpol. På mange måter kan det se ut til at hun har falt i grenselandet mellom subjekt og objekt, og får dermed ikke statusen som noe mer enn et nesten-subjekt.

Når Robinson vender tilbake til England og gifter seg med en kvinne, forbigås dette i en enkel setning, nesten uten betydning. Derrida påpeker videre at Robinson kort tid etter å ha stiftet en familie dør, og knytter slik kvinnen opp mot døden. Kvinnen representerer med andre ord Robinsons tilbakekomst fra den paradisiske øya. Han er ikke lenger konge og hersker, og må på ny forholde seg til kvinnen som den andre, og til kvinnen som avbryter den freden han hadde i paradiset. Parallellen til Skapelsesberetningen i *L'Animal que donc je suis* bekrefter

⁴⁰ Derrida, *La Bête et le Souverain*, 92.

mannens dominans over de andre levende vesenene. Denne fremstår som en perfekt oppskrift på Robinsons paradisiske tilværelse:

Plus précisément, il a créé l'homme à sa ressemblance *pour que* l'homme *assujettisse, dompte, domine, dresse ou domestique* les animaux nés avant lui, et assoie son autorité sur eux. Dieu destine les animaux à éprouver le pouvoir de l'homme, *pour voir* le pouvoir de l'homme en acte, pour voir le pouvoir de l'homme à l'oeuvre, pour voir l'homme prendre le pouvoir sur tous les autres vivants.⁴¹⁴²

Mannen hersker og dominerer på jorden, og han navngir og temmer alle dyr (og kvinner). Han er den rene og den herskende, den som navngir og den som i «utgangspunktet» er uskyldig. Kvinnen tar så denne uskylden fra han, og slangen tar hennes. Herav følger hierarkiet av jordens levende vesener, med mannen på topp. Etter skapelsesberetningen følger en fremstilling av Gud eller Jehova som en jeger, og som en gud som foretrekker den maskuline jegerens dominans på jorden.⁴³ Det bibelske perspektivet fremprovoserer med andre ord et «fallogosentrisk», eller snarere «carnofallogosentrisk» verdensbilde.

Den dominansen mannen har blitt gitt er likevel «falsk», for dette er tross alt en dominans han har blitt tildelt fra Gud, noe som innebærer at den ikke er fri. «Han» blir med andre ord iaktatt og vurdert av den samme guden, og dominansen han har blitt tildelt har han blitt tildelt for at Gud skal kunne se (*pour voir*) hvordan han utøver makten sin. Mannen fremstilles som en slags «lærling» av Gud, men som samtidig er dømt til å være en lærling for all tid. Med denne makten ligger det implisitt en trussel om strengere «straff» hvis han skulle utøve denne feil. Gjennom dette verdensbildet eksisterer det altså ikke et reelt «subjekt» som har en reell frihet, og mannens dominans er i grunnen en illusjon.

Dekonstruksjonens grense, eller grensens dekonstruksjon

Derridas dekonstruksjon av den grensen (la limitrophie) som er satt mellom dyret og mennesket, inkluderer en dekonstruksjon av flere påstander. Særlig gjelder dette påstander av Lacan, Kant og Descartes. Kan man finne et reelt skille mellom mennesket og dyret basert på om de

⁴¹ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 35.

⁴² 1. Mos 1:27, 1. Mos 2: 21. Det finnes to forskjellige forklaringer på mennesket i Bibelen. I 1 Mos 1, skapes mann og kvinne samtidig og briljerer sammen over resten av dyreriket. I kapittel 2 skapes kvinnen ut av mannens ribbein etter skapelsen av dyrene. Bibelen fremstiller dermed to motstridende forklaringer på menneskets skapelse.

⁴³ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 43.

drømmer eller ikke, om de reagerer eller responderer, om de dør, eller om de er i stand til å slette sine spor? Derrida mener å ha tydeliggjort hvorfor den grensen som har blitt satt opp er forenklet og upresis, ved å påpeke argumentasjonens «différance».

Den franske psykoanalytiker Jacques Lacan, skiller mellom menneskets «respons» og dyrenes «reaksjon». Her stiller Derrida to spørsmål han anser som essensielle. Disse dreier seg om hvordan man kan vite hva det vil si å respondere, og hva som er forskjellen mellom det å avgi respons i motsetning til å reagere.⁴⁴ Lacans hovedstandpunkt er at dyrene ikke har et eget språk, men heller en form for «signalsystem». Dette kan fremstå som noe mekanisk, og Derrida problematiserer påstander som disse ved å vise til motsettende eksempler.

Derrida introduserer dette temaet ved å bruke Alice's utsagn fra Lewis Carrolls *Through the looking glass*, hvor Alice påstår at uansett hva man sier til en katt, så vil den alltid bare svare med å male.⁴⁵ Videre argumenterer han for at denne holdningen kjennetegner både René Descartes og Jacques Lacan. Derrida har et poeng når han skriver: «Quand il répond à son nom (quoi que veuille dire «répondre», et ce sera donc notre question), il ne le fait pas comme le cas d'une espèce «chat», encore moins d'un genre ou d'un règne «animal»»⁴⁶ Poenget er ganske enkelt at katter vil respondere ulikt fra individ til individ, og det er umulig å sette opp et klart skille mellom «katter som responderer» og «katter som reagerer». Enda vanskeligere er det å generalisere gjennom påstanden om at katter bare kan reagere og ikke respondere. Det samme gjelder mennesker. Mennesker kan og både «reagere instinktivt» og respondere i henhold til en tanke eller en preferanse.⁴⁷

For Lacan forbindes det menneskelige subjektet med evnen til å kunne avgi respons, mens objektet (dyret) reduseres til å bare kunne avgi mekaniske reaksjoner til stimuli. Dyrene besitter ikke et eget språk, men heller en form for «tegnkode».⁴⁸ Derrida påpeker at nettopp denne tankegangen er kartesiansk av natur.⁴⁹ Den skaper et tydeligere skille mellom respons og reaksjon, ved å definere dyr som ikke-subjekter og ved å frarøve dem deres rett til språk. «Retten til språket» frarøves gjennom en reduksjon av den kommunikasjonen dyrene selv har, til å ikke være noe mer enn mekaniske «koder». Denne måten å tenke på ekskluderer dermed den kommunikasjon som kommer i grenselandet mellom respons og reaksjon.

⁴⁴Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 24,25.

⁴⁵Ibid, 24,25.

⁴⁶Ibid, 26.

⁴⁷ Man kan gå enda dypere inn i denne problemstillingen ved å spørre om dyr kan tenke (eller reflektere), hvilket tittelen *L'Animal que donc je suis* gjør ved å problematisere Descartes «Cogito ergo sum». Dette spørsmålet er med andre ord sentralt hos Derrida.

⁴⁸ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 170,171.

⁴⁹ Ibid,171.

For det første vil de reaksjonene som kommer fra et gitt stimuli alltid differensiere, noe som betyr at de ikke er identiske. Dette gjelder både hos dyr og mennesker. Hvordan kan man skille en mekanisk reaksjon fra en ikke-mekanisk respons? Når det er nevnt, så er det også umulig å kartlegge ubevisste prosesser med sikkerhet. Til tross for dagens forskning og all dens fremgang, så har man ennå ikke et klart bilde av hvordan alle ubevisste prosesser fungerer hos mennesket, så hvordan skal man kunne påstå at man vet hvordan den foregår hos dyrene?

Videre påpeker Derrida en *différance* i Lacans argumentasjon angående det menneskelige subjektet og dets respons. Denne selvmotsigelsen ligger i ideen om det ubevisste og i hvor lite målbar det ubevisste er. Det menneskelige subjektets respons er ifølge psykoanalysen et resultat av en ubevisst prosess, og teorien om det ubevisste gjenspeiler blant annet en idé om repetisjoner. Disse repetisjonene fører videre med seg en automatikk, noe som innebærer at selv mennesker kan respondere uten å være «bevisst» på hvorfor de responderer på en bestemt måte. Hvis man tar utgangspunkt i en «menneskelig respons» som stammer fra en ubevisst prosess, som i sin tur forekommer «automatisk», begynner denne responsen straks å minne mer om en «reaksjon». En annen problemstilling er hvorvidt man kan vite om dyr besitter «det ubevisste» eller ikke. Det å skulle skille en mekanisk reaksjon fra en kompleks respons, fremkaller dermed hovedsakelig spekulasjoner, og ikke nødvendigvis en falsifiserbar sannhet.

Hva angår spørsmålet om «å ha evnen til å slette ens spor», så vises det også her til Jacques Lacan. Lacans poeng er at dyrene mangler evnen til å kunne slette sporene sine, i tillegg til at de mangler en bevissthet om på det sporene de etterlater seg. Argumentet hans er at de ikke vet hvordan de skal lyve, eller at de ikke kan «late som å late som». Å kunne lyve er ifølge Lacan, et premiss for å kunne slette ens spor: «Notons-le d'abord au passage, cela confirme le vieux thème (adamo-prométhéen) de l'innocence profonde de l'animal qui, incapable du «signifiant», incapable de mensonge et de tromperie, de feinte feinte (...)».⁵⁰ På bakgrunn av at dyret umulig kan late som at det later som, er det umulig for dyret selv å slette sine egne spor. Dette er med andre ord et menneskelig privilegium, både det å kunne slette ens spor og å «late som at det later».

Problemene ved et slik utsagn vil Derrida argumentere, er at Lacan ikke viser til noen studier som underbygger påstandene hans. Deretter spør Derrida: «Comment distinguer, par exemple dans la parade sexuelle la plus élémentaire entre une feinte et une feinte de la feinte?»⁵¹ Det dreier seg blant annet om et rent praktisk problem innenfor forskningen, hvor

⁵⁰ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, s. 178.

⁵¹ Ibid, 183.

man umulig kan teste dette gjennom en falsifiserbar metode. Man har like liten, om ikke enda mindre tilgang til hva som foregår i dyrenes tanker som man har til menneskenes. For å kunne vite om dyrene er i stand til å lyve, må man også vite hvordan de er i stand til å tenke. Det har blitt bekreftet at dyr kan «late som», men man har videre ingen tilgang til, eller viten om «de kan late som å late som». Av denne grunn blir heller ikke et slikt utsagn noe mer enn en ren spekulasjon.

Det er et paradoks at Lacan påstår at dyr ikke kan slette sine spor, når han ikke har tatt høyde for psykoanalysens teorier om det menneskelige ubevisste. Til tross for et menneskes «glemsel» av for eksempel en traumatisk hendelse, så vil der stadig dukke opp spor gjennom blant annet drømmer, som kan føre en tilbake til traumet. Videre påpeker Derrida, at selv om mennesket i teorien vet hvordan det kan slette et spor, så vil det lage nye spor idet det gamle slettes, og det vil derfor alltid være et spor som kan tilbakeføres. Noen av sporene vil mennesket heller ikke være i stand til å slette. Litteraturen, eller «menneskets selvbiografi» er nok menneskets tydeligste spor, og det finnes ingen vilje til å slette dette.

Hverken dyr eller mennesker har med andre ord den reelle makten til å virkelig kunne slette sine spor. Sporene, mener Derrida, kan derimot utslette seg selv.⁵² Det er tiden selv og naturen som sørger for dette. Sporene kan viskes ut av jorden, vinden, regnet eller havet. De kan graves dypere og dypere ned i jorden gjennom nye lag av jord, sand og vann som legges over, eller de kan rett og slett brytes ned eller viskes helt ut (av seg selv).

Det levende døde

Derrida tar opp spørsmålet om døden på forskjellige måter i *L'Animal que donc je suis* og i *La Bête et le souverain*. Å dø er noe som forbeholdes subjektet. I de fleste tilfellene vil dette si det menneskelige subjektet. Dyrene dør ikke, de slutter å eksistere⁵³, skal vi følge vestlige filosofer som blant annet Heidegger. Denne vide generaliseringen er for de fleste i dag vanskelig å akseptere. Navngitte kjæledyr dør, fordi de har blitt «tildelt retten» til å være et subjekt via navngivingen fra menneskene. Men hva med de andre dyrene vi ikke har et personlig forhold til, - kan de også dø? Og igjen, fins det en reell forskjell på det å dø og det å slutte å eksistere, annet enn i språket? Spørsmålene om døden, og alt som følger rundt den er mange. Menneskene

⁵² Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 186.

⁵³ Derrida, *La bête et le souverain*, 173.

dør fordi de har egne navn, og er dermed subjekter. De har ritualer rundt begravelsene sine, og de sørger over andre menneskers død.

I *La Bête et le Souverain* fokuserer Derrida på spørsmålet om hvorvidt dyrene kan forholde seg til sin egen død, og om begravelsens egenart, mens han i *L'Animal que donc je suis* dweler rundt «drapet» og dyreofferet i seg selv. Herunder forekommer også refleksjonene rundt kjøttspisingen. Alle disse refleksjonene vil bli viktige i forhold til spørsmålet om subjektet og døden, og videre i min lesning av Cixous. Døden er åpenbart noe som opptar både Cixous og Derrida, og i disse verkene fremstiller de begge forskjellige måter man kan dø gjennom «den andre». Et fellestrekk hos dem, er blant annet hvordan det å «dø gjennom den andre» spiller på selvmotsigende drifter som frykt og begjær. I kapittel 3, vil jeg blant annet undersøke hvordan Cixous foregriper dette via mellommenneskelige kjærlighetsforhold. Fremstillingen av døden og dets ulike former, gjenspeiler altså et skille mellom «jeget» og «den andre». Både hos Cixous og Derrida «dekonstrueres» dette skillet.

Derrida utforsker hvorvidt dyret «kan dø», eller om det simpelthen bare «slutter å eksistere», gjennom en lang lesning av Heidegger. Heidegger insisterer på å mennesket er dødelig, og at det er menneskets dødelighet som kjennetegner det menneskelige. Dyret derimot, er udødelig. Det er et paradoks, mener han, at Heidegger skiller mellom menneskets og dyrets liv ved å sette opp en grense mellom mennesket og dyret i forbindelse med døden. På samme tid som han gjør dette, har han ett kriterium for å definere «det levende», som er: «(...) la possibilité de mourir». ⁵⁴ Det eneste kriteriet for å bli ansett som levende er altså muligheten for å dø.

Man kan ikke skille mellom livet og døden, påpeker Derrida. Liv og død er et binært motsetningspar, der den ene ikke kan eksistere uten den andre: «La vie et la mort comme telles ne sont pas séparables comme telles». ⁵⁵ Etter å ha konkludert at dyret lever, så vil det være en selvmotsigelse å påstå at det ikke kan dø. Selv om dyret er «verdensfattig» (Weltarm ⁵⁶), så er det levende, og er det levende så kan det dø. Å være dødelig er med andre ord ikke en «rett» som bare kjennetegner og forbeholdes mennesket.

Så hvordan dør dyret i forhold til mennesket? I *La Bête et le Souverain* argumenterer Derrida for at man i all hovedsak dør levende (mourir vivant), for hvordan skulle det være mulig å dø på noen andre måter? Man kan dø av så mangt, men man vil alltid være levende i det øyeblikket døden inntreffer. Derrida velger så å fokusere på hvordan man

⁵⁴ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 172.

⁵⁵ ibid, 176.

⁵⁶ Derrida, *La Bête et le Souverain*, 27.

kan dø gjennom «den andre», og hvilken fryktingytende fantasi og mareritt dette er. Å dø gjennom den andre vil si at man drepes, eller som Derrida skriver gjennom sin lesning av Robinson Crusoe, «to be swallow'd up alive».

Den andre som sluker en levende, kan være jorden selv, et dyr, eller et annet menneske. Den sistnevnte, altså kannibalen, blir nærmest fratatt definisjonen som menneske, da den vedgår den verste handlingen ved å spise en av sine egne. Det skiller i denne konteksten mellom tre hovedtyper av «den andre». «Å bli slukt levende» av jorden eller havet er mindre fryktingytende enn å bli slukt levende av et dyr. Dyret er menneskets andre, det er levende som mennesket, men likevel forskjellig. Det verst tenkelige alternativet her er å bli slukt levende av et annet menneske. Desto likere den andre er en selv, desto verre er marerittet. Å bli spist av et annet menneske er den verst tenkelige måten å dø på («the worst kind of destruction»⁵⁷).

I lesningen av Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, argumenterer Derrida for at Robinsons frykt for å dø levende, i den forstand av at det å bli spist levende eller begravd levende, på samme tid representerer en fantasi. På den ene siden er dette Robinsons absolutt største frykt, men samtidig skjuler denne frykten en besettelse som igjen indikerer et begjær:

Il a peur de mourir vivant en étant avalé ou dévoré dans le ventre profond de la terre ou de la mer ou du vivant, de l'animal vivant. C'est là le grand phantasme, le phantasme fondamental ou le phantasme du fondamental : il n'a pensé qu'à être mangé et bu par l'autre, il y pense comme à une menace, mais avec une telle compulsion qu'on se demande si la menace n'est pas aussi caressée comme une promesse, et donc un désir.⁵⁸

Det å være besatt av en tanke, eller av frykten for å dø levende manifesterer seg altså som et begjær. Robinsons fantasi er et løfte, skal vi følge Derrida. Dette fryktbetonte begjæret begynner på dette punktet å minne om psykoanalysens «dødsdrift» og «destruksjonsdrift».⁵⁹ Hvis man skal overføre dette begjæret til å være en slags tabubelagt drift som eksisterer i mennesket, så har man videre ikke noe grunnlag for å si om det samme gjelder for dyrene eller ikke. Hva man derimot kan si, er at dette «begjæret» muligens har sine røtter i det naturlige jakt- og bytteinstinktet som gjenspeiler det kjøttspisende dyret.

Robinsons redsel har med andre ord sitt opphav i frykten for å dø som et dyr: «Il a peur de la sauvagerie pré-sociale et pré-institutionnelle qui le ferait mourir vivant sans funéraille, de quelque sorte qu'elle soit. Il a peur de mourir comme une bête (...).»⁶⁰ Frykten

⁵⁷ Derrida, *La Bête et le Souverain*, 204.

⁵⁸ Ibid, 122,123.

⁵⁹ Ibid, 132,133.

⁶⁰ Ibid, 211.

omhandler altså ikke døden i seg selv, men hva som vil skje med den døde kroppen hans etterpå. Han er redd for at kroppen hans skal bli fortært, at han vil forsvinne sporeløst, og dermed «slutte å eksistere» i dobbel forstand. Han ønsker ikke å dø som et dyr, fordi det i dyreverdenen ikke finnes en egen begravellesinstitusjon som vil sørge for at kroppen hans forsvinner i samsvar med den kontrollen og de reglene det siviliserte samfunnet har opparbeidet seg.

Forskjellene utpilles her i større grad mellom «det siviliserte» og «det usiviliserte», enn mellom «dyret» og «mennesket». Hvis Robinson dør som et sivilisert menneske, så vil han dø med den sikkerheten av hva som vil skje med hans døde kropp. Dette innebærer en viten om at hans spor vil være synlige i det siviliserte samfunnet i lang tid etter hans død. Hvis han dør som et dyr, så vil han etter relativt kort tid simpelthen «slutte å eksistere».

Derrida argumenterer videre for at Robinson faktisk ble «slukt levende», og at han gjennom romanen fikk sin største frykt og tabubelagte begjær oppfylt. Han ble slukt levende fordi han manifesterte frykten sin gjennom skriften, og boken den har blitt manifestert gjennom, er «levende død» som definerer sin egen sannhet. *Robinson Crusoe* er tittelen på denne fiksjonen hvor hovedpersonens navn også er Robinson Crusoe. Boken er videre skrevet i førsteperson og er en «selvbiografisk fiksjon».

Hovedpersonen Robinson Crusoe har altså blitt slukt levende av boken *Robinson Crusoe*: «(...) le Robinson Crusoé qui parle et celui qui tient un journal, tout ce qu'ils ont pu tous désirent, et ils sont déjà nombreux, c'est que le livre, et en lui le journal, leur survive : survive à Defoe, survive au personnage nommé Robinson Crusoé.»⁶¹ Boken har overlevd tiden, og den har overlevd forfatteren. Kanskje vil der til og med komme en dag hvor man ikke vet om Robinson Crusoe var en ekte person eller ikke? Kanskje det ikke lengre er viktig om han fantes i virkeligheten eller ikke. Likevel lever han som en levende død gjennom litteraturen.

Det er da et paradoks at Heidegger mener at dyret slutter å eksistere, på samme tid som at det er udødelig. Robinson Crusoe er udødelig fordi han lever gjennom litteraturen, og han blir kanskje slukt levende, som Derrida poengterer, men det han ikke gjør, er å «dø som et dyr». Sporene hans forsvinner ikke når han blir slukt levende, men de bevares og foreviges gjennom litteraturen. «Å dø som et dyr» representerer med andre ord det å dø utenfor sivilisasjonen, og det at naturen selv sletter ens spor kort tid etter døden. Å dø utenfor sivilisasjonen er det samme som å dø i naturen, eller på en «naturlig» måte. Det innebærer å bli «slukt» av jorden eller av andre dyr.

⁶¹ Derrida, *La Bête et le Souverain*, 193.

Men dør man som et dyr om man blir fortært av et annet menneske? Og er dette andre mennesket, som defineres som kannibal, egentlig et menneske hvis vi følger Robinsons tankegang? Å spise (og å drepe) en av sine egne, påpeker Derrida, er hos Robinson «the worst kind of destruction».⁶² Kannibalens likhet med offeret gjør den dermed enda mer fremmed enn dyret: «Le cannibale est donc plus semblable à sa victime et donc aussi, paradoxalement, plus autre, plus un autre que la bête.»⁶³ Det å være en kannibal innebærer altså en avhumanisering, og en degradering fra å være et menneske til å være menneskets andre. Kannibalen blir ikke ansett for å være et dyr, da han/hun er for lik mennesket og dermed for ulik dyret. Han/hun blir heller ikke ansett for å være et menneske fordi at han/hun til tross for likheten med mennesket utfører en handling som ikke gjør han/hun verdig statusen som menneske lenger. Kannibalen blir simpelthen «den andre», og med dette degradert til navnløsheten.

Robinson sammenligner den usiviliserte kannibalen med den siviliserte og kristne europeiske mannen. I Bibelen utspiller den største selvmotsigelsen seg angående synet på kannibalisme. Dette omhandler Jesus og det siste måltidet: «(...) quand le Christ offre son *corpus* à manger et à boire comme pain et vin, chair et sang, en souvenir de lui (...)»⁶⁴ Selvmotsigelsen ligger altså i hele den kristne tradisjonen rundt nattverden, hvor man symbolsk sett drikker Jesus sitt blod gjennom vinen og spiser kjøttet hans gjennom brødet. Derrida argumenter videre for at selv de kristne engelskmennene ikke har en «ren» historie når det kommer til kannibalisme⁶⁵. Idéen om det «siviliserte mennesket» er altså ikke noe mer enn nettopp en idé.

I forlengelselsen av kritikken rettet mot den «carnofallogosentriske» kulturen, og synet på kannibalisme, så vil jeg avslutte dette kapittelet med noen tanker rundt dyreofferet. Mennesket, som da er et kjøttspisende dyr, har en lang tradisjon med dyreoffer, noe som også gjenspeiles i de fleste religiøse tekstene, deriblant i Bibelen. Før «fallet» fra Edens hage livnærte Adam og Eva seg av frukt, bær og grønnsaker, og spiste av det som vokste på jorden.⁶⁶ De første menneskene på jorden var ifølge Bibelen med andre ord vegetarianere. Man kan da anse «jakten» og kjøttspisingen som en «straff» som fulgte etter at Adam og Eva hadde spist av den forbudte frukten. Derrida finner imidlertid et tegn på at Gud «angret» denne dommen, som

⁶² Derrida, *La Bête et le Souverain*, 204.

⁶³ Ibid, 204.

⁶⁴ Ibid, 209.

⁶⁵ Ibid, 209.

⁶⁶ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 112.

hovedsakelig var en straff for dyrene og ikke menneskene. Eksempelet han finner fra Bibelen, er hentet fra Det gamle testamente, i historien om Kain og Abel:⁶⁷⁶⁸

En tuant son frère, Caïn tombe dans le traquenard, il aura été la proie du mal *tapi* dans l'ombre comme un animal. // Mais *d'autre part*, les paradoxes de cette chasse à l'homme se poursuivent comme une série d'épreuves expérimentales : « pour voir ». Après être tombé dans le piège et avoir tué Abel, Caïn se voile de honte, il fuit, errant, chassé, traqué à son tour comme une bête. Dieu à cette bête humaine promet alors protection et vengeance. *Comme s'il se repentait. Comme s'il avait honte ou avouait avoir préféré le sacrifice animal. Comme s'il confessait ainsi un remords quant à l'animal.*⁶⁹

Kain hadde altså begått en utilgivelig handling ved å drepe sin bror. Han «degraderte» seg selv fra menneske til dyr ved å drepe en av sine egne. Leser man ellers i Det gamle testamente, vil man fort oppdage at det er en nådeløs gud som regjerer, og at slike handlinger sjeldent tilgis. I dette tilfellet derimot, leser Derrida den uvanlige sympatien som en form for anger eller skyldfølelse fra den ellers brutale guden. Angeren, mener Derrida er rettet mot dyreofferet.

Derrida finner altså en rekke spenninger i den «dyrefilosofien» som preger vestens ulike kulturer. Et hvert forsøk på å etablere en ny sannhet som skiller mennesket fra dyret, ender opp som en selvmotsigelse. Bibelen er gjerne bæreren av de største selvmotsigelsene på dette punktet. Derrida fremviser altså sine poeng ved å lokalisere disse resonnementenes «différance», og påpeker egentlig gjennom sine dyrefilosofiske verk, at de grensene som har blitt satt opp ikke kan representere en «objektiv sannhet». Når det er nevnt, vil alle verk skrevet av mennesker bære preg av å være antroposentrisk av natur, da mennesket ikke kan skrive noe annet enn «seg selv» og sin selvbiografi.

Derridas filosofi preges på denne måten av en pessimisme, en pessimisme Cixous både anerkjenner og «bryter» med. I dette kapittelet har jeg redegjort for noen sentrale begreper Derrida presenterer gjennom sin «dyrefilosofiske» tenkning. Disse begrepene danner et bakteppe for hvordan jeg videre leser Cixous' *L'Amour du loup et autres remords*. Grensene mellom dyret og mennesket er altså språklige konstruksjoner, skal vi følge Derridas resonnement. Han påstår ikke at det «ikke eksisterer» et skille mellom dyr og mennesker, men at det skillet som har blitt opptegnet ikke er holdbart. Mennesket definerer og redefinerer seg selv gjennom språket, samtidig som det definerer «den andre».

⁶⁷ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 44.

⁶⁸ Bibelen, 1. Mos : 4.

⁶⁹ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 68,69.

3. Offeret av «den andre» i *L'amour du loup et autres remords*

Plus que tout au monde on aime la créature que l'on n'aurait jamais attendue. Jamais pensé aimer. // Moi une chatte ? // Ceci est un chapitre d'un livre qui pourrait s'appeler l'imitation de la chatte. // Comment arrive un livre ? Comme une chatte à peine sevrée qui passe une petite main de patte sous le fourneau à bois. Et quelques jours après c'est elle qui vous explique l'humanité. // Qui aurait cru que je pourrais aimer un animal et imiter une chatte ? Et maintenant je crois. // D'elle j'ai déjà appris beaucoup. Elle me rapproche de la formation de l'âme.⁷⁰

Cixous' feminine skrift kan på noen områder ligne på Derridas dekonstruksjon. Den feminine skriften utvider ordenes betydning, setningsoppbygging, og argumentasjon. Cixous tar ofte i bruk Derridas begreper fra dekonstruksjonen i sin egen poetikk, og de utforsker mange av de samme emnene. Cixous skriver poetisk der Derrida skriver teoretisk, og på mange måter kan det se ut som om Cixous' skrift bærer preg av Derridas filosofi og omvendt. I *Rootprints* forklarer Cixous at hun har kjent Derrida siden han først begynte å skrive, og at de videre har tilbragt tid på å diskutere og lese hverandres tekster. Hun påpeker at «likhetene» som er å finne i tekstene deres har å gjøre med deres delte filosofiske interesser og synspunkt: «(...) it has to do with the fact that we are often attracted, interested, questioned, moved or disturbed by the same mysteries.»⁷¹

I dette kapittelet som hovedsakelig fokuserer på offeret av «den andre», finner man igjen de fleste begrepene til Derrida som er redegjort for i kapittel 2. Cixous' gjør en poetisk utforskning av ulike typer offer, om begrepet «animot», om menneskets og dyrenes «spor», om sporet som en «selvbiografi», og om grensen mellom «jeget» og «den andre». Poetikken hennes utgjør i seg selv en brytning med «carnofallogosentrismen». Den er en demonstrasjon av hvordan skriften danner og opprettholder et bilde av sannheten.

L'Amour du loup et autres remords er et forsøk på å skrive gjennom dyret som «den andre», eller et forsøk på en form for dyreskrift. Særlig gjelder dette verkets første del, «Sacrifices», som er den delen av verket jeg i dette kapittelet vil ta for meg. I «Sacrifices» forekommer den hyppigste bruken av dyremotiver i verket, samtidig som det er denne delen av verket hvor fortellersubjektet glir inn og ut av et menneskelig og dyrisk «selv».

⁷⁰ Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 103.

⁷¹ Cixous og Calle-gruber, *Rootprints*, 81.

«Sacrifices» utgjør halve verket, og tittelen sier noe om hvor stor del av mennesket som er primitivt, samtidig som det spiller på «offeret av den andre». For at det skal være et «jeg» eller et subjekt, kreves et «offer av den andre» som den andre, og dette offeret finner sted på flere nivåer. Helt grunnleggende kan man si at det i kulturen ligger et offer av naturen, og at det i den menneskelige selvbiografien (verket) ligger et offer av dyret. De ulike kapitlene i «Sacrifices» spiller samtidig på tanken om offer i henhold til kjærligheten, jakten og skriften. Den kan også anses som en form for retur til det essensielle og til det primitive livet, i utvidet forstand, en tilbakevending til livet slik det var før skriften. Jegets perspektiv endrer seg i takt med dets perspektiv på «den andre», og rollene skiftes om uten markerte overganger.

Bruken av dyremotiver fungerer som en nedbrytning av skillet mellom «subjekt» og «objekt», i den forstand at fortellerjegets perspektiv plutselig endrer seg i løpet av en og samme setning. Dyremotivene, eller Cixous' «animots», gjenspeiler ulike selv i fortelleren, samtidig som de kjemper for å få plass som egne autonome selv i teksten: «Tous les mots de passe tous les mots passants et passeurs, les mots qui passent la paupière à l'intérieur même de leur propre corps, sont mes animots magiques. Mes philtres.»⁷² Fortelleren utvider sine (menneskelige) ord til å være dyreord (animots). «Dyreordene» åpner opp teksten, og dermed tanken, da de overskrider en «carnofallogosentrisk» skrift. De er allerede inkorporerte i fortelleren selv, hennes ord er «animots», og disse representerer det filteret hun både sanser og skriver gjennom.

De bærer likevel preg av å være en hybrid mellom hennes menneskelige ord og dyreord, og hun vil dermed ikke lykkes i å tre fullstendig ut av sin antroposentriske skrift. I forordet til *L'Amour du loup et autres remords* påpeker Cixous at dyrenes språk egentlig er et mysterium for mennesker, og at det alltid vil innebære noe utilgjengelig: «Et que dire du parler avec des animaux dont le langage n'est pas de (mes) mots? Je l'entends mais je suis incapable de le reproduire. Comment trahir le moins possible ce traduire qui nous apparente et nous étrange si étroitement?»⁷³ Cixous anser all oversettelse som et «svik». Språket er svikefullt. Bare det å skulle oversette fra ens eget indre og over til det språket man taler er et svik. Dette sviket resulterer i en anger (remord). Det å skulle oversette et dyrs språk til et menneskelig språk innebærer et enda større svik, da dette også tilsvarer et svik mot «den andre».

Hun påpeker at det er en umulig oppgave å reprodusere et dyrs indre verden i form av et menneskelig språk, men likevel forsøker hun, og målet er å «trahir le moins possible» (å svikte så lite som mulig). Verkets store paradoks og samtidig dets offer, innebærer altså den

⁷² Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 81.

⁷³ *Ibid*, 12.

(dyre)skriften som både «inkluderer» dyret og svikter det. Tittelen *L'Amour du loup et autres remords* viser med dette til skriften som har sitt opphav i kjærligheten, men som også utgjør en anger fordi den medfører et svik. «Ulvens kjærlighet», altså rovdyrets kjærlighet, kan også bære med seg flere betydningslag. «L'amour du loup» fremheves som første del av verkets tittel, i tillegg til at det er navnet på verkets første kapittel. Den fremheves gjennom tittelen som det mest sentrale kapittelet, etterfulgt av de andre kapitlene som ikke utgjør noe mer enn «autres remords».

Jeg vil videre i analysen min undersøke hvordan den feminine skriften inkluderer dyrene og dyreordene. Cixous er kjent for å sammenligne det å skrive med det å føde, og de nye ordene som skapes hos henne, blir definert som selvstendige subjekter. Kanskje kan man til og med betrakte dem som en form for «animots». Mairéad Hanrahan hevder i «Long Cuts» at et av kjennetegnene til Cixous' skrift er måten hun både kutter og legerer ord til homonymer, og at hver tekst videre representerer et eget subjekt. De sentrale begrepene «kutte» og «smelte» refererer til hvordan de opprinnelige ordene endres hos Cixous og videre «fødes på nytt» som nye subjekter. Det er ikke bare tekstene selv som representerer egne subjekter, men hvert eneste ord som har blitt omdannet og gjenfødt:

Cixous's texts are irreducibly heterogeneous at every level. Or, to coin a word, they are *heterogenic*: constantly giving birth to the other, their abundant interruption proving the occasion for a graft, a cut that gives rise to a new being. This is perhaps most manifest at the level of the word. Even a superficial encounter with any of her books is likely to reveal her Joycean heritage : she treats language by cutting it, remodelling it, revelling in its infinite plasticity, its malleability, its tractability. There is no Cixousian text that does not teem, to use a pun, with *langue* cuts. Sometimes these cuts produce a new hybrid(...).⁷⁴

Disse nye hybridene er med på å skape det språket Cixous definerer som feminin skrift, hvor formålet er å «åpne» språket for uendelige tolknings- og assosiasjonsmuligheter. Ved å eksperimentere med språket finnes det ingen begrensninger for hva språket kan gjøre, si eller skape. Paradoksalt nok ligger det begrensninger i det allerede brukte språket som for eksempel, både implisitt og eksplisitt fremmer et patriarkalsk ideal. Marta Segarra påpeker i «Friendship, Betrayal and Translation: Cixous and Derrida» at disse hybridene fremstiller hennes eget syn på «animots»:

⁷⁴ Mairéad Hanrahan, «Long Cuts», 43.

These living words are “animots,” (Derrida, “L’animal” 290) because of their capacity to “bite the text” (Cixous, “L’amour” 38) and to shrink (*se dérober*) in the sense of escaping from the writer’s will but also of undressing or *unveiling* themselves, getting rid of whatever envelops and restricts them in everyday life. These *animots* turn “poetic” writing into a “performative” one, according to Derrida (“Qu’est-ce qu” 574) (...) .»⁷⁵

Cixous’ «animots» løsriver seg fra forfatteren etter at de har blitt omgjort til skrift, akkurat som et barn som løsriver seg fra foreldrene sine når det har blitt voksent nok til å ta selvstendige valg. Disse nye «animots» biter teksten også i den forstand at de angriper den etablerte meningen til ordene, og den tradisjonelle oppbyggingen av litteraturen. De representerer en ny generasjon som gjør opprør mot den gamle. Måten Cixous kutter og smelter sammen ord på er heterogen fordi hun smelter sammen ord som ikke allerede hører sammen, og på denne måten skaper disse ordene igjen nye poetiske ord, eller nye «animots». Ordene er ofte homonyme fordi de ordene hun smelter sammen enten har samme lyder eller uttalelser, eller så minner de om hverandre på andre måter. Ifølge Hanrahan er altså dette et av de fremste kjennetegnene til Cixous’ feminine skrift. For at det skal være mulig å analysere tekstene hennes gjelder det selv å være kreativ: «(...) In order to analyse and to countersign Cixous’s text it may be vital to reinvent language, to make an unorthodox cut».⁷⁶

I artikkelen «Birthmarks (given names)» anvender Elissa Marder en del av de samme argumentene som Hanrahan, nemlig at det skriftlige hos Cixous er noe som fødes fra kroppen og at det hele tiden dreier seg om et språk som er oversatt fra ens indre til det talte språket, noe som hos Cixous ofte innebærer det franske språket: «She mines the French language for its hidden treasures, extracting gold (‘or’) from its seminal sounds. All of Hélène Cixous’s writings (...) bear the mark of this ‘original translation’ and are born from it. All of Hélène Cixous’s texts are signed with this primal ‘Birthmark’.»⁷⁷ Språket hun skriver med er med andre ord ikke bare fransk, det er hennes eget unike språk bestående av noe som i utgangspunktet er språkløse assosiasjoner. Det å skrive innebærer alltid en oversettelse, samtidig som det bestandig er en navngivningsprosess: «But if, for Hélène Cixous, words come ‘before’ the beginning, writing itself begins in the name.»⁷⁸

Navngivningen blir først reell når det navngitte blir nedskrevet, for når navnet blir realisert gjennom skriften, blir det udødeliggjort: «Naming is thus an act of incalculable

⁷⁵ Segarra, «Friendship, Betrayal and Translation: Cixous and Derrida», 5.

⁷⁶ Hanrahan, « Long Cuts », 47,

⁷⁷ Marder, « Birthmark (Given Names) », 49.

⁷⁸ Marder, « Birthmark (Given Names) », 51

intimacy as well as one of potential violence. It is a pact and bond between beings.»⁷⁹ Man burde altså navngi med varsomhet, siden det å navngi medbringer store konsekvenser. Det innebygde «autres remords» i tittelen til *L'Amour du loup et autres remords*, viser altså hvordan navngivningen alltid er noe man vil angre på. Selv er Cixous mot å skulle navngi verkene sine. Navngiveren symboliserer nemlig den som anser seg selv som subjekt og lovgiver, mens det navngitte er utgjør «den andre», og den som må følge de gitte lovene. «Lovgiveren» bærer dermed med seg et stort ansvar for den mulige volden den begår. Derfor er det viktig å navngi med kjærlighet for å «trahir le moins possible».

Hva er en ulvehemmelighet?

Den første teksten «L'amour du loup», kan regnes som verkets «hovedtekst», og er en tekst hvor kjærlighetsmotivet står sentralt. Her spilles det på binære motsetningspar som skyld og uskyld, rovdyr og byttedyr (ulv og lam), liv og død, trygghet og redsel. Tittelen spiller i seg selv på flere av disse motsetningsparene, som i sin tur utgjør de spenningene som er å finne i et kjærlighetsforhold. «Offeret» representerer et offer av ens selv i møte med den andre, i tillegg til det potensielle offeret av den andre som den andre. Tekstens dyremotiver inkluderer hovedsakelig ulven og lammet. Disse dyremotivene har en lang historisk kontekst, blant annet gjennom vestlige eventyr og Bibelen. De mest fremtredende intertekstuelle referansene er til «Rødhette og Ulven» og Fontaines fabel «Le loup et l'agneau»⁸⁰. I Bibelen representerer også Jesus et «offerlam» som ofrer seg av kjærlighet for menneskenes synder.⁸¹ Her kan det tenkes at de «syndige menneskene» forestiller ulver, og at hele dette kapittelet utgjør et spill mellom de to motstridende drivkreftene symbolisert av ulven og lammet.

I motsetning til Jesus sin «lammekjærlighet», formidles kjærligheten til den andre som mer ulveaktig enn noe annet. Cixous påpeker selv i *Rootprints* at de fleste av oss vil representere ulven i kjærligheten: «It must also be said, of course, that we are all wolves in love. I am not sure that we are also lambs. I think that we are above all wolves. It is known that love is devouring.»⁸²

Overskriften til verkets forord er «Ma conscience me mord la langue avec tes dents», og betyr noe sånt som «samvittigheten min biter tungen min med tennene dine». På

⁷⁹ Marder, «Birthmark (Given Names)», 51.

⁸⁰ Fontaine, «Le loup et l'agneau».

⁸¹ Joh 1:36.

⁸² Cixous og Calle-Gruber, *Rootprints*, 110-111.

fransk har ordet «langue» dobbel betydning, hvor den ene er tunge og den andre er språk. «Mord», som betyr «bite», minner om og uttales likt som et annet ord på fransk, nemlig «mort» (død). Denne leken med ord kan føre leserne i flere retninger. Den kan blant vise til noe dødelig eller giftig i språket selv, da språket i utgangspunktet er «mitt», men blir begrenset av «deg» som biter i det, eller kanskje til og med «dreper» det. Altså tilhører ikke dette språket fullstendig det subjektet som taler, da noe utenfor subjektet begrenser det.

I «Friendship, Betrayal and Translation: Cixous and Derrida» reflekterer Marta Segarra særlig rundt de mulige utfallene en analyse av nettopp denne setningen kan resultere i: «(...) a sentence so rich and suggestive that it could, by itself, originate several studies (...).»⁸³ Segarra tilføyer at ordet «mord» også kan referere til et annet fransk ord, altså «remords» (anger), og hun argumenterer for at denne angeren er den samme angeren som oppstår fra ord og utsagn som forekommer i et kjærlighetsforhold. «Remords» kan da vise til ord som har blitt ytret i affekt, og disse ordene som har blitt ytret i affekt vil alltid representere en anger fordi kjærligheten i utgangspunktet burde forbli språkløs.

I tittelen *L'Amour du loup et autres remords* impliseres det at det forekommer ord i dette verket som har blitt ytret i samsvar med denne «ulvekjærligheten», og som videre innebærer en viss destruktivitet. Segarra påpeker videre at «remords» også gjenspeiler angeren og sviket som oppstår gjennom oversettelseprosessen:

In “My conscience bites me in my tongue with your teeth,” “conscience” refers to the *remorse* of the “ineluctable” translation, but also to the watchfulness we should maintain in order to avoid the destruction of the universe created by love by blindly giving in to the predatory or self-destructive drive.⁸⁴

Den kjærligheten Segarra finner i «L'amour du loup» er en rå drift hun omtaler som selvdestruerende. Det er altså ikke her snakk om en «uskyldig» ubetinget kjærlighet, men om en lidenskapelig og mørk drivkraft. Denne kjærligheten er direkte selvutslettende, og den innebærer med andre ord et offer av ens selv.

I «L'amour du loup» kommer selve fortelleren utenifra, og man får ikke til begynne med et innblikk i hvem det er som forteller, utenom at det fortelles om Marina Tsvetajeva, en tidligere russisk poet. Fortelleren går inn og ut av Tsvetajevas bevissthet, og man kan lure på om det er hennes egne refleksjoner rundt kjærlighet og offer man støter på, om det er fortellerens, eller om det er en veksling mellom de begge. Helt introduserende står det i parentes

⁸³ Segarra, «Friendship, Betrayal and Translation: Cixous and Derrida», 2.

⁸⁴ Ibid, 6.

at: «(Ce texte qui suit les traces de Marina Tsvetaïeva est un bon-d pour un loup secret). »⁸⁵ Teksten representerer altså et spor eller avtrykk etter Marina Tsvetajeva. Den avslører samtidig noe om «ulvens hemmeligheter». Ordet «bond» som betyr «hopp» eller «byks» på fransk, har blitt splittet av en bindestrek mellom «bon» og «d», noe som viser til nok et ordspill. «Bon», betyr igjen «godt» på fransk, og i ordet «bon-d» ligger det derfor en dobbel betydning av «godt» og «byks/hopp». Disse ordspillene får en til å tenke at det ligger noe positivt i «ulvehemmeligheten» som kommer til syne gjennom teksten.

Fortelleren vil videreføre en «ulvehemmelighet» gjennom avtrykkene til Marina Tsvetajeva i teksten. Spørsmålet som følger blir så: Hva er en ulvehemmelighet? Ulven som rovdyr gjenspeiles i denne teksten som «den andre» i et kjærlighetsforhold, altså den man gir sin kjærlighet til. Avtrykkene til Tsvetajeva består av fragmenterte dikt om redsel og kjærlighet. Fortelleren skriver at disse to begrepene er avhengige av hverandre: «(...) C'est l'amour en tant que peur, et la peur en tant qu'amour. C'est inséparable.»⁸⁶ Påstanden er altså at kjærlighetsfølelsen også innebærer en følelse av frykt, og at den videre gjenspeiler en legering av frykt og begjær. I dette tilfellet sammenlignes elskereren med en ulv: «Nous aimons le loup. Nous aimons l'amour du loup. Nous aimons la peur du loup. Nous avons peur du loup - il y a de l'amour dans notre peur. La peur est amoureuse du loup.»⁸⁷

Her omrokeres ordene «peur» (frykt), «L'amour» (kjærligheten) og «loup» (ulv). Fortelleren leker med ordene, og kanskje på samme tid som hun fremviser at man i kjærligheten leker med frykten. Man blir trukket mot det man frykter, og det man frykter mest, er ulven, som vil kunne sluke en levende. Den siste setningen, «Frykten er forelsket i ulven», gir frykten selv en slags bestemmelsesrett over subjektet. Bevegelsen går fra «vi» (nous) som elsker ulven, over til frykten (la peur) som er forelsket i den. Oversatt til norsk lyder dette avsnittet noe sånt som: «Vi elsker ulven. Vi elsker ulvens kjærlighet. Vi elsker ulvens frykt. Vi frykter ulven - det er kjærlighet i vår frykt. Frykten er forelsket i ulven».

Ulven er med andre ord ikke bare et skremmende rovdyr, da dette «vi» finner svakheter hos ulven i form av frykt og kjærlighet, og når svakheten viser seg hos denne skremmende skapningen, trekkes «vi» enda nærmere mot den. Dette avsnittet kan videre ses på som en lek med begrepene frykt og kjærlighet, som igjen lett kan anses som motpoler eller snarere, som dikotomier. Det er også en annen motpol som står på spill her, nemlig motpolen

⁸⁵ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 17.

⁸⁶ Ibid, 23.

⁸⁷ Ibid, 23.

«sterk» og «svak», eller kanskje til og med «farlig» og «ufarlig». Det er disse sammensmeltningene som medfører begjæret etter den andre.

I kapittelet «l'amour du loup» påstår fortelleren at det er mulig å oppleve en form for absolutt frykt samtidig som man både opplever en form for nytelse og trygghet, og at det hos voksne mennesker alltid vil være den ene eller den andre følelsen som dominerer. Den sublimе og overskridende erfaringen er noe som primært forbeholdes barn, da barna er i stand til å erfare to motstridende følelser fullt ut og samtidig: «C'est que l'enfant est capable de deux choses à la fois, d'une part de croire absolument au danger, et en même temps de ne pas le croire. C'est de cela qu'il put jouir.»⁸⁸ Dette innebærer altså en følelse av absolutt frykt kombinert med en sikker viten om at det man erfarer egentlig ikke er farlig. Det er her snakk om en uskyldig nytelse som bare barn kan erfare. Voksne derimot, kan ikke erfare denne transcenderende følelsen, da det rasjonelle vil gjøre en av følelsene mer dominerende enn den andre (frykt eller trygghet):

Plus tard nous n'avons plus que la moitié des croire, l'ou bien et adieu le loup chéri : ou bien nous croyons absolument au danger, ou bien nous n'y croyons pas du tout. Sauf au bord du mourir : alors nous croyons et ne croyons pas ce que nous craignons et ne craignons pas en une seule pensée invivable.⁸⁹

Troen man har som barn er altså borte når man blir voksen, og man kan ikke tro mer enn «halvveis» på det man erfarer, altså blir den sublimе erfaringen man har som barn punktert som voksen. Videre står det her at den eneste gangen man som voksen kan oppleve denne følelsen igjen, er når man er i ferd med å dø (au bord du mourir). Tanken på å dø er i seg selv så fryktinngytende at man umulig kan tro helt på at det skjer, til tross for at man vet at det er nettopp det som hender. Begjæret blir med andre ord begravd av frykten når man er voksen, og man kan ikke lenger spore begjæret i bevisstheten, da den ligger gjemt og latent i det ubevisste.

Sammenligningen som videre blir gjort her, er mellom den barnlige erfaringen og lille Rødhette som opplever å se bestemoren sin, men som samtidig er en ulv: «D'une part il y a la grand-mère que le Petit Chaperon rouge aime et à qui elle apporte à manger (mais la grand-mère a été mangée par le loup) et d'autre part il y a le loup.»⁹⁰ I eventyret fremstilles det på denne måten: Rødhette snakker til bestemoren sin med full overbevisning om at det er bestemoren som ligger i sengen, men det er samtidig fullstendig åpenbart at det er ulven hun snakker til, og at hun befinner seg i en farlig situasjon. Kjærligheten fremstilles her på den

⁸⁸ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 30.

⁸⁹ Ibid, 31.

⁹⁰ Ibid 31.

samme måten: den representerer den samme dobbeltheten som barnets sublimе følelse av frykt og trygghet samtidig:

La vérité de l'amour c'est les-deux-à-la-fois : d'un côté nous en tant que petits chaperons rouges, nous nous précipitons dans la gueule du loup, nous pensons qu c'est notre grand-mère, mais elle n'est pas une pure grand-mère, et nous aimons d'autant plus la grand-mère-loup, qu'elle est le loup, car aimer une grand-mère gâteau c'est facile, mais de l'autre côté voilà que cette loup-grand-mère qui devore tout le monde fait une exception, ne nous mange pas, nous sommes le préféré ou la préférée de la grand-mère-loup, l'élue du loup.⁹¹

Kjærlighetens sannhet kan altså sammenlignes med Rødhette i det øyeblikket før hun slukes av ulven. Den har to ansikter, hvor det ene ansiktet gjenspeiler den absolutte tryggheten man kan føle hos «en kjærlig bestemor», og det andre ansiktet er ansiktet til den fryktinngytende ulven. Kjærlighetens «ofre» er altså naive «petits chaperons rouges» som elsker sin «grand-mère-loup», som samtidig er en søt «grand-mère gâteau» (bestemor-kake). Kjærligheten eller begjæret forsterkes gjennom denne motsetningen, og ikke minst ved det faktum at man er den ene personen i verden som ulven «viser nåde» ovenfor. Man blir altså nesten spist, men spares i siste sekund, da man er unntaket, eller ulvens favoritt (l'élue du loup). Ulvens kjærlighet innebærer å kontrollere seg selv nok til ikke å spise den personen den begjærer mest. Kjærligheten representer flere dikotomier: det ukontrollerbare og det kontrollerbare, trygghet og fare, liv og død. Disse motsetningene skaper et dragsug eller en spenning som trekker en til seg, akkurat som det påpekes i et av de tidligere sitatene, at «frykten er forelsket i ulven». Frykten i seg selv har tatt over begjærøfølelsen, og det å være forelsket i ulven er ikke et bevisst valg hos den forelskede, da den er mer som en drivkraft som styrer han eller henne.

Ordene «loup» og «grand-mère» forflytter seg, legeres, og lekes med i dette eksempelet. Det er nok et eksempel på Cixous' feminine skrift og neologismer, men i dette eksempelet er det en mer åpenbar sammenheng mellom neologismene enn i andre. I eventyret om Rødhette og Ulven «smeltes» jo på sett og vis ulven og bestemoren sammen. Bestemoren ligger levende begravd i ulvens mage, og ulven tar på seg en «bestemor- maske» og utgir seg for å være henne. Han har altså fått et nytt selv som en «grand-mère-loup», eller kanskje er han mer som en «loup-grand-mère»? Bestemoren selv har blitt slukt av ulven, og er ikke lenger en søt «grand-mère gâteau». Hun er på dette tidspunktet «mer» ulv enn hun er bestemor. I kjærligheten blir «den andre» fremstilt som en ulv, og som et rovdyr, men hun eller han kan også sammenlignes med en kannibal:

⁹¹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 31,32.

Il est irrésistible, le gars, le loup, le feu. Et pour cause : le feu prend *avant* même qu'on ait eu le temps pour de le voir, on ne se sauve pas, il éclate et on est déjà dedans, dans le loup, dans le cercle, dans la danse, dans le rouge, ou bien on est noyé dans le gris fleuve du diable. On ne se démêle pas de lui. Nous sommes mangés-nés.⁹²

Ulven er altså en fyr (un gars), en ulv (un loup) og en ild (un feu), og han er uimotståelig. Man klarer ikke å redde seg ut av situasjonen før det er for sent, før man har blitt slukt av ulven, og ikke lenger klarer å skille seg fra den. I dette avsnittet blir også ulven sammenlignet med djevelen selv, og det å bli slukt er som «å drukne i djevelens gråe elv». Resultatet er at «vi» blir «spist-født» (mangés-nés). Det er noe deterministisk ved alt dette. Man trekkes mot noe uten å kunne gjøre motstand, ut av et rent instinktivt begjær, og når man så gir etter for begjæret, er det destruktivt og selvutslettende. Ordet «spist-født» er også deterministisk nettopp fordi det står i fortidsform om noe som gjelder det fremtidige, altså en form for fortids-fremtid, noe som skal til å skje, men som allerede har skjedd. Man har allerede blitt spist (dødd) idet man møter ulven, og allerede da er man forutbestemt til å bli «gjenfødt».

I dette avsnittet defineres også ulven som «en fyr», noe som hentyder at ulvens karakter er maskulin av natur, og som det nevnes i et tidligere avsnitt, så er ulvens ofre «små rødhetter». Kvinnen som «slukes» i et kjærlighetsforhold til ulven, som også symboliserer mannen, blir ikke annet enn en liten naiv pike som ikke klarer å tre ut av den situasjonen hun har klart å vikle seg inn i. Hun har en instinktiv trang til å utslette sitt eget subjekt idet hun trekkes mot «ilden» (le feu), hvis natur er å brenne henne opp. Det er flere mulige lesninger av dette. Man kan selvsagt også trekke litt større linjer her, blant annet ved hjelp av «Le rire de la Méduse», hvor det kan tenkes at «le loup» representerer en allegori for det inngrodde patriarkatiet. «De små rødhettene» kan referere til kvinnene som stadig forblir jentebarn som igjen lar seg «slukes» og utslettes av systemet som favoriserer det maskuline.

Parallellen til historien om «Rødhette og Ulven» er ganske klar her, hvor ulven selv er en slags «ulvemann» som lokker Rødhette inn i fellen sin. Etter at Rødhette har blitt spist av ulven kommer hun seg likevel ut igjen, og hun blir «spist-født». Det sammensatte ordet «Mangés-nés», som er en typisk neologisme hos Cixous, er en hybrid mellom to ord som ifølge normen ikke lar seg kombinere. «Manger» (å spise) ligger ganske langt unna «naître» (å bli født), og de kan anses som motsetninger uten at de kan omtales som dikotomier. Man kan lett få assosiasjoner til metaforen «å bli født på ny», men denne nye fødselen er ikke nødvendigvis ren og befriende, men kan heller peke mot det motsatte: hun blir født på ny, men dette er noe

⁹² Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 37-38.

som skjer etter at hun allerede har «smeltet» sammen med ulven, og hun vil derfor aldri bli et fritt og selvstendig subjekt igjen.

Videre går bevegelsen fra den andre som «ulven» til «le Guide» (veilederen). «Den andre» er altså den som viser vei, og det er den som følges etter. Tsvetajeva følger på dette punktet etter «le Guide», som også utspiller seg som et synonym for ulven. Det er med andre ord en mann hun følger etter, og det er en maskulin skikkelse som definerer henne som subjekt, både som et skrivende subjekt og som et kvinnelig subjekt. Spørsmålet om hvem «jeg» følger (er) stilles gjentagende hos Derrida: «Qui est-ce que je suis?»⁹³. Dette spørsmålet stilles på et ontologisk nivå, hvor målet er å «avdekke» hva som er utgjør menneskets essens. Denne setningen har også to ulike betydninger, da «suis» i dette tilfellet både kan bety «følger» og «er». Spørsmålet kan dermed både bety «hvem er det jeg følger (etter)?» og «Hvem er jeg?». Disse Spørsmålene er mer på linje med: «Hva er et menneske?», «hva skiller dyrene fra menneskene?», «hvilke fotspor er det menneskene følger?».

I *L'Amour du loup et autres remords* utforskes spørsmålet fra flere vinkler. I dette kapittelet er det i forbindelse med begjæret etter det andre mennesket. Begjæret forbindes med en (selv)destruktiv drivkraft, som driver en til å «ofre seg selv» for kjærligheten. Kjærligheten opptar med andre stor plass hos Cixous, mens hos Derrida er det ikke engang et tema. I hvert fall ikke i *La Bête et le Souverain* eller i *L'Animal que donc je suis*. Med tanke på at verkets tittel er det samme som dette kapittelet, fremstilles kjærligheten som en bakenforliggende menneskelig drivkraft:

Suivons le Loup- c'est-à-dire le Gars- c'est-à-dire le Guide- qui finira par s'appeler Pougatchov. (Attention parce que si nous le suivons bien, le « Guide », nous mènerait au plus profond, plus loin encore, jusqu'aux racines du bien et du mal, à cette profondeur où nous sommes tout mélangés le guide et moi, Pouchkine et Pougatchov, (...)). Le Guide, donc, celui que Tsvetaïeva aime, fait apparition et disparition dans ces petits textes autobiographiques en prose, miroirs de l'inconscient de Tsvetaïeva- (...) .⁹⁴

På dette punktet finner man igjen Tsvetajevas selvbiografiske avtrykk. Hun har satt sine avtrykk gjennom skriften, og skriften som Derrida påpeker, er selvbiografisk. Gjennom hennes avtrykk finner man også avtrykkene etter andre viktige historiske personer i Russland, som Pugatsjov og Pusjkin. Med dette menes at man muligens kan spore disse personlighetenes tanker gjennom skriften hennes. Tsvetajevas historie er dermed ikke autentisk. Den inkluderer flere stemmer enn bare hennes egen. De små fragmenterte diktene hennes gjenspeiler hennes ubevisste, og i

⁹³ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 20.

⁹⁴ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 26, 27.

hennes ubevisste finner man blant annet spor etter Pusjkin. Kjærligheten hennes for «ulven» skinner også gjennom i poesien hennes. Fremstillingen av «ulvekjærligheten» behandles av fortelleren som en generisk drift hos mennesket, og ikke som en unik opplevelse for Tsvetajeva.

Tsvetajeva har etterlatt seg spor gjennom skriften og poesien, og hun har derfor blitt «slukt levende» av sin egen litteratur. Gjennom skriften viser hun også hvordan hun har blitt «slukt levende» i et kjærlighetsforhold, og hvordan kjærlighetsforholdet hennes foreviges gjennom poesien. Skriften hennes er levende død i dobbel forstand, eller kanskje blir det riktigere å si i trippel forstand? Den bærer tross alt preg av å være «mélangé» (blandet) med Pusjkin og Pugatsjov, altså er sporene deres tydelige gjennom sporene hennes. På et punkt har Pugatsjov og Pusjkin lurt seg inn i hennes ubevisste, og hun har så blitt «spist-født» av deres filosofiske tanker og litteratur, noe som har resultert i en «uren» poesi. Et av poengene her er at ens egne skrifter aldri er helt ens egne. Man bærer alltid med seg den filosofiske tradisjonen og den tiden man lever i.

Svaret på det innledende spørsmålet i «L'amour du loup», nemlig «hva er en ulvehemmelighet», er å finne i ideen om kjærlighet. Man kan også snu om på det hele ved å si at kjærlighetens hemmelighet innebærer noe «ulveaktig». Metaforene og ordspillene som brukes i «L'amour du loup» er dramatiske, og peker i stor grad på kjærlighetens destruktivitet. Kapittelet avsluttes derimot med latter og optimisme. Ulvens kjærlighet for lammet hindrer den i å fortære lammet til slutt. Kjærligheten gjør ulven svakere og «mindre ulvete»: «Mais le bonheur c'est quand un vrai loup ne nous mange pas. Léclat de rire de l'agneau c'est être sur le point d'être dévoré, et alors, à la dernière seconde, ne pas être mangé.»⁹⁵

Kapittelet avslutter altså med at lammet har vokst seg sterkere, mens ulven har blitt svakere. De har beveget seg mot hverandre, hvor ulven har blitt pasifisert, og lammet har blitt modigere. Lammets latter viser at lammet har overvunnet sin største frykt, nemlig frykten for å bli drept av ulven som den elsker, fordi ulven vil konservere lammet levende. «Ulven», som er den man begjærer, velger med andre ord ikke å drepe lammet ved å gå fra den. Begge har gitt en bit av seg selv for å gi plass til den andre i forholdet. Den destruktiviteten som var å finne til å begynne med, har snarere blitt omgjort til en ekspansjon av subjektet. Man har fremdeles ofret ens selv for den andre, men i dette offeret har man fått noe tilbake.

I *Rootprints* påpeker Cixous selv at: «It is even perhaps the secret of love: the narcissistic satisfaction that can develop in so far as it is engendered, it is maintained by the best there is in us.»⁹⁶ Grunnlaget for (ulve)kjærligheten er altså både destruktivt og narsissistisk,

⁹⁵ Ibid , 33.

⁹⁶ Calle- Gruber og Cixous, *Rootprints*, 109.

men i kjærligheten kan man bevege seg fra det narsissistiske til «det gode». Det kan tenkes at det ligger en negativ kraft til grunne for et positivt resultat. Når man har nådd dette punktet hvor man generøst gir av seg selv, er dette en annen form for «gave» enn den gaven Cixous refererer til som «feminin».

Kjærligheten følger på sett og vis sine egne regler, men det kan se ut til at det hele starter med en form for «maskulin gave», hvor gaven som blir gitt ventes å bli returnert så fort som mulig. Siden begynner man å gi av kjærlighet til den andre, og man blir den besteversjonen av seg selv, eller snarere av ens «nye selv». Gjennom møtet med den andre i kjærligheten, har man allerede ofret en del av seg selv og inkorporert en del av den andre. Man er derfor sårbar så lenge man elsker: «La mort le serre de tout près. L'amour me mortalise. Seul qui me donne la vie peut me la retirer. Qui donne, donne à jouir, qui donne à jouir donne à craindre la perte. Donne à perdre. Le don et son envers.»⁹⁷ Den man har gitt sin kjærlighet til sitter med makten til å «drepe» det nye selvet som har oppstått av forholdet. Ens nye jeg blir på denne måten dødeliggjort gjennom den andre.

Naturens lover

De midterste kapitlene «Aube Partagée», «Un refuge», «Albertine disparue» og «le dernier enfant», omhandler katten, dens flukt og drapet eller «offeret» av fuglen. Her glir fortelleren over fra å være kattens eier til selv og «bli» katten, ved å skrive fra kattens perspektiv. I disse kapitlene utforskes særlig subjektet i henhold til hva det vil si å dø som et subjekt, eller hva det vil si å dø som et ikke-subjekt, og forskjellene mellom «naturens lover» kontra «menneskenes lover». På mange måter behandler fortelleren katten sin som et subjekt og et familiemedlem i «Aube partagée», som betyr noe sånt som «splittet soloppgang/delt daggry». Solen og daggryet innebærer det «å se», altså det rasjonelle som i sin tur gjerne knyttes til vitenskapen, mennesket (mannen) og subjektet. Her både splittes og deles perspektivet og verdensbildet mellom mennesket og katten, subjektet og objektet. Perspektivet deles, men fortelleren klarer likevel ikke helt å løsrive seg fra sin «menneskelige» tilnærming til katten.

Fortellerens store overraskelse og skuffelse dukker imidlertid opp da hun har tatt katten sin på fersk gjerning i å drepe en fugl, og videre bringe denne fuglen inn i deres hjem. Sorgen hennes ligger i å ikke kunne godta de «naturlovene» som katten hennes operer innunder,

⁹⁷ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 21.

og videre innebærer denne sorgen hennes egen reaksjon på sin utilstrekkelighet som menneske i møte med det som dødt og «unheimlich»: ⁹⁸ «Il y avait le mystère du refus horrifié dans la peau de mes doigts, je ne peux pas toucher le mort ou la morte, l'impossible c'est ce toucher, le tact de la mort.» ⁹⁹ Hun vegrer seg for å berøre den døde fuglen, og den skrekken hun føler ved tanken på berøringen er et mysterie for henne selv, noe som igjen innebærer en skamfølelse. Det faktum at det døde dyret nå befinner seg inne i fortellerens hjem gjør det hele mer uhyggelig: «Moi aussi je ne sais pas pourquoi la présence du spectre me paraît encore plus *unheimlich* à l'intérieur qu'à l'extérieur.» ¹⁰⁰

Den døde fuglens plass er med andre ord på utsiden av huset, og ute i naturen hvor fortelleren ikke trenger å forholde seg til den. «Døden» har nå blitt bragt inn i huset, og befinner seg i nærheten av fortelleren som selv ikke vet hvordan hun skal håndtere situasjonen. Kattens naturlige jaktinstinkt, og dens offer er ikke noe fortelleren selv ønsker å håndtere, det er noe som tilhører naturen og utsiden, og ikke «det siviliserte» hjemmet hennes. Fortelleren vet altså ikke hvordan hun skal reagere, eller hva hun skal gjøre med den døde fuglen, og rundt denne uvissheten oppstår det en problemstilling. Skal fuglen for eksempel begraves? Hun reflekterer raskt over om hun ikke skulle kaste liket til fuglen i søppelkassen, kontra det å skulle begrave den, og blir straks usikker på hva som er det «riktige» å gjøre:

Il ne convient pas de longtemps demeurer vivant avec un mort. Voici le moment où il faut refermer le livre trop profond. Voici l'heure de l'enterrement. Nous allons l'enterrer dans la poubelle dit muette ma pensée, et il y a un accent de vengeance dans sa violence. Mais délicatement j'étends un journal sur le petit corps car il fut vivant. Attends, dit la chatte, encore un aurovoir. Et elle soulève le journal sans violence. Alors c'est le moment pour l'oiseau de passer au néant. Dis-je. Mais je n'ose pas précéder ma chatte. Car je reconnais le droit des animaux entre eux. ¹⁰¹

Fuglen viser seg å være «levende død», da fortelleren plutselig ser tegn til at den enda lever. I dette avsnittet kommer det tydelig frem et spill mellom hva som er typisk menneskelig, og hva som er typisk det «dyriske», eller med andre ord, et spill mellom det naturlige og det siviliserte. Fortellerens tanker er som hun selv påpeker, voldelige eller hevngjerrige idet hun tenker at hun skal kaste fuglen i søppelkassen. Handlingene hennes derimot er myke og forsiktige, da hun

⁹⁸ Bruken av det freudianske begrepet «unheimlich» gjentas ofte i verket. Det som er «unheimlich» er noe som både er ubehagelig og skummelt på en gang. «Heimlich» på tysk tilsvarer det norske ordet «hjemlig». At noe er «unheimlich» spiller på at det er noe som er nært og uhyggelig samtidig. Cixous har blant annet gjort en egen analyse av Sigmund Freuds «Das Unheimliche» i: *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")*.

⁹⁹ Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 43.

¹⁰⁰ Ibid, 45.

¹⁰¹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 46-47.

«*délicatement*» legger en avis over fuglen. Katten derimot, som har jaktet og nærmest drept fuglen, utfører en handling som et resultat av sitt instinkt, og som den videre ikke «unnskylder» seg for. Fortelleren som et «sivilisert» menneske, representerer her en form for ukontrollert voldelig idé, men videre en kontrollert og ikke-voldelig handling. Katten og dens instinkt representerer på den andre siden naturen og det voldelige instinktet, som står i opposisjon til den voldelige idéen, i form av en renhet av det fortelleren påpeker som «*le droit des animaux*» (dyrenes rett). Dyrene opererer altså under et annet «rettssystem» enn menneskene, og derfor bestemmer fortelleren seg for å overlate dette offeret til katten sin, ved å ikke ta fra henne den halvdøde fuglen.

Fortelleren godtar et vagt øyeblikk kattens rett til å ta seg av offeret sitt, men denne aksepten snur så snart hun igjen blir skylt av en bølge av avsky ved tanken på fuglens blod på tapetet eller sengen hennes. Hun svikter videre katten sin ved å ta fuglen bort, og kattens reaksjon er den samme som hos noen som har mistet sin elskede og som søker desperat og forgjeves etter ham eller henne. Fortelleren skammer seg fryktelig over sine egne handlinger, men påstår at hun handlet utfra et rent menneskelig instinkt: «*C'est l'instinct! Ce maudit instinct humain, cette cochonnerie, cette phobie (...)*»¹⁰²

Dette peker mot noe grunnleggende i menneskets natur, og hvordan mennesket forholder seg til «den andre». Alt som er ukjent og som står på utsiden av den menneskelige sivilisasjonen, er fremmed og uhyggelig. Fortelleren ser sine egne begrensninger som menneske, men hun må likevel handle utfra sitt eget instinkt, og dette instinktet forteller henne at hun må fjerne det fremmede legemet og kaste det ut igjen i naturen, hvor det hører hjemme. Hun sviktet katten sin ved å gripe inn i det som er kattens «jobb» ved å fjerne liket, fordi det er hennes instinkt å gjøre dette, nemlig å forstyrre den naturlige orden ved selv å gjenopprette den menneskelige siviliserte orden. Hun skammer seg videre over sine egne instinkter og handlingsmønstre, men ser ikke ut til å make å endre på dem, da tankene om fuglens blod på tapetet oppleves som kvalmende og urenselig. Videre kan dette leses som et spørsmål om menneskets plass i det animalske hierarkiet, og ikke minst, som et spørsmål om det menneskelige intellekt. Fortelleren snur rollene på hodet, hvor katten nå fremstilles som den klokeste av de to: «*Thessie attend sur le balcon assise devant le grillage, le visage empreint de la patience de notre race, nous qui sommes nées pour attendre les retours, même si nous savons : ce ne sont pas le morts qui ne reviennent pas ce sont les vivants.*»¹⁰³

¹⁰²Ibid, 48.

¹⁰³ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 50.

Påstanden er altså at menneskene er født til å vente på noe(n) som skal komme tilbake, men at i virkeligheten er det bare de døde som returnerer, og ikke de levende. Som en fortsettelse fra det forrige kapittelet og begrepet «mangés-nés», ligger det i dette det deterministiske aspektet ved at vi alle skal dø, og at det er en del av å være levende. Her snakker man da ikke om det rene faktum at man bare er forutbestemt til å dø, men at man også er forutbestemt til å bli født på ny. De levende returnerer ikke nettopp fordi de skal dø, men de døde returnerer i den forbindelse at de fødes på nytt. Denne reinkarnasjonstanken kan selvsagt tolkes i flere retninger. Den ene er man som død igjen blir ett med jorden, og at når en blir omdannet til jord, kan nytt liv oppstå. Denne tanken gjenspeiler naturens egne organiske reinkarnasjon.

På et annet nivå, er det de dødes avtrykk som reinkarneres. Menneskene fødes til å vente på «hjemkomsten» til de levende, men alt som er levende er flyktig, eller passerende. De levende kan ikke returnere nettopp fordi de stadig endres, avtrykkene deres er flyktige, og det er ikke før de dør, at avtrykkene settes en gang for alle. Boken er menneskets avtrykk, men det er avtrykk som bevarer «døde» karakterer på sine egne premisser. Disse karakterene er ikke lenger i bevegelse, eller i «passage», de betegner levende eller fiktive personer som er satt. Fuglen som her utgjør kattens bytte, returnerer etter sin død i dette verket, da dette verket er dets minnemerke: «L'oiseau elle l'incarne, petite statue commémorative.»¹⁰⁴

I de fire kapitlene om katten, ser verket et lite øyeblikk ut til å bygge opp et narrativ. I det neste kapittelet «Un réfugié» (en flytning) står katten fremdeles i fokus, men denne gangen handler det om at den har forsvunnet fra fortellerens hjem. Dette kapittelets innledning minner noe om «Aube partagée» med det at de begge beskriver himmelen: «Brefs cris piqués dans la gaze bleutée du ciel». I dette tilfellet høres fuglens skrik nesten ut som små alarmskrik fra himmelen, noe som lett kan få en til å tenke på alarmene som kommer fra flyene som skal til å gå til krig eller angripe. Denne assosiasjonen forekommer imidlertid: «Des petites notes noires rapides volent droit comme des avions-mouches. L'attaque nous vise.»¹⁰⁵ Måten fuglene trekker fra vest til øst minner altså om flyene som farer over himmelen og de stripene de etterlater seg på veien. Fuglene skriker også, og skrikene bærer noe voldelig med seg. Kanskje dette fremstiller en slags metafor for krig, eller fremviser skrikene fra «den andre» som ofres i teksten, nemlig fuglene. Fortellerselvet fluktuerer mellom sitt menneskelige jeg og kattejeg, men fuglen som representerer kattens offer, er likevel den andre stumme i teksten. Den eneste stemmen fuglen får, er skriket som høres fra himmelen.

¹⁰⁴ Ibid, 52.

¹⁰⁵ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 53.

Fortelleren fortsetter i dette kapittelet, der hun slapp i det forrige, altså med sin dårlige samvittighet og selvfølelse som menneske: «J'ai commis un crime d'espèce: j'ai fait a machatte une loi humaine. (...) j'ai bombardé son droit et dénié sa culture de chat. »¹⁰⁶ Den volden og inngripen som hun av rent instinkt gjør ovenfor dyrene, hjemsøker henne stadig, og det virker som om hun nærmest har følt seg som en gud som igjen har misbrukt sin makt og sine rettigheter: « J'ai interdit la mort et la vie qui passe par la mort. »¹⁰⁷ Det er med andre ord ikke opp til henne å forby katten i å fange sitt bytte, eller å skulle kontrollere denne prosessen, der hvor kattens og fuglens lover står utenfor den menneskelige sivilisasjonen.

Handlingene hennes gjenspeiler instinktene hennes, og hun beskriver derfor handlingene sine som «blinde»: «Je l'ai fait à l'aveugle et volontairement involontairement (*est-ce moi d'ailleurs qui l'ai fait*).»¹⁰⁸ I dette ligger det en slags forvirring i henhold til hvem hun egentlig er, og hvorvidt hun kan holdes ansvarlig for alle sine handlinger, da hun til tider vil handle generisk som menneske. Hun har brutt inn i naturens orden i blinde, men samtidig frivillig ufrivillig, eller kan man si ufrivillig frivillig? I parentes spør hun uten spørsmålsteget om det virkelig da er *hun* som har utført handlingen, sett at handlingen ble utført på automatikk.

Den automatikken eller instinktet, er dypt begravd i kroppen hennes: «La trahison me ronge vite. Je t'ai trahie. Et là-dessus le remords arrive sur mes yeux, sur mes lèvres, sur ma langue, sur mes mains. Les pourquoi m'aboient aux talons j'ai perdu la réponse. J'ai dû – voler. Et ce fut trahison.»¹⁰⁹ I dette avsnittet vender vi tilbake til verkets kjerne og tittel, altså «angrene» (remords) fortelleren føler ovenfor sine egne handlinger og inngripener, og det grunnleggende sviket som karakteriserer menneskene som ikke klarer å la være å forstyrre naturens orden. Ordet «voler» på fransk er et verb med to ulike betydninger, da det betyr både «å fly» og «å stjele». I «Le rire de la Méduse», skriver Cixous om den doble betydningen «stjele-fly» i «voler»:

Ce n'est pas un hasard si «voler» se joue entre deux vols, jouissant d'un et l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard : la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau : illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ibid, 56.

¹⁰⁷ Ibid, 56.

¹⁰⁸ Ibid, 56.

¹⁰⁹ Ibid, 56.

¹¹⁰ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, 58.

I denne sammenhengen er det den feminine skriften som omtales, hvor den skrivende stjeler allerede eksisterende ord, for å forme sitt eget språk. Ved å stjele, «tar» hun sin egen frihet, eller skaper den gjennom et nytt språk, som i sin tur rokker ved den etablerte ordenen. Hun betegner på sett og vis «å fly» som et synonym med «å stjele», siden grunnlaget for frihet innebærer et tyveri. Fuglesymbolikken bærer likevel med seg forskjellige betydninger i de to sitatene. Ved å stjele fra katten, har hun frarøvet katten byttet sitt og stoltheten sin, og rokket ved den «tradisjoner», som i sin tur ikke fører noe positivt med seg for hverken fortelleren eller katten.

Sviket overfor katten forsterkes ved at hun repetitivt omtaler katten sin som «machatte» (minkatt) i et sammensatt ord. Denne neologismen gir et bilde av hvor nær hun egentlig føler seg katten sin, og at et svik mot katten samtidig er et svik mot henne selv. Sviket er dobbelt i den forstand at hun ikke har stjålet for å skape noe positivt, eller for «å fly», men fordi hun utelukkende har handlet gjennom et menneskelig instinkt, ved å gripe inn i naturen for å fjerne det som for henne oppleves som ubehagelig og vemmelig.

Fortelleren kan altså ikke rettferdiggjøre sine handlinger annet enn å delvis kunne skylde på sitt eget menneskelige instinkt, men til tross for dette instinktet har hun «fri vilje» og denne frie viljen kunne hun ha brukt til å utføre en annen handling, eller til å avstå fra å gjøre noe som helst. På slutten av kapittelet «Un réfugié», presenterer fortelleren en innrømmelse og et paradoks: «Démichat que je suis, humaine trop humaine» (Cixous: 2002:60) (semi-katt som jeg er, (men likevel) menneskelig, altfor menneskelig). «Humaine, trop humaine» refererer direkte til Friedrich Nietzsche og hans verk med den samme tittelen.¹¹¹ Nietzsche problematiserer for øvrig menneskets idealisering av sin egen rasjonelle side, som kontrast til dyrets manglende evne til å tenke rasjonelt. Mennesket er mer fanget av sine egne instinkter, og mindre rasjonell enn det liker å tro. Når fortelleren skriver at hun på samme tid er halvt katt, men *for* menneskelig, spiller hun på likheter og forskjeller mellom dyret og mennesket. Mennesket er «for menneskelig» i den forstand at det er halvt dyr. Det vil altså ofte handle ut i fra egne (menneskelige) instinkter. Disse instinktene utgjør ikke nødvendigvis en motsetning til «dyret», men representerer heller menneskets instinkt som dyr.

Dette kapittelet har altså vært en lang refleksjon over hennes egen inngripen i kattens sfære, men også et forsøk på å forstå hva katten kan ha følt eller tenkt på bakgrunn av hva hun har gjort. Kanskje presenterer hun seg som en semi-katt fordi hun gjennom denne refleksjonen har innbilt seg selv at hun virkelig har klart å sette seg inn i kattens reaksjoner.

¹¹¹ Nietzsche og Harvey, *Human, all too human*.

Hun har likevel måtte gi opp å prøve å forstå katten fordi hun tross alt er «altfor menneskelig» til å virkelig kunne se verden fra kattens eget perspektiv.

Thessie, katten, har i tredje kapittel «Albertine disparue» forsvunnet, men sporene hennes er fortsatt å finne inne i huset i form av leker og nøster. Disse sporene er på den annen side ikke noe mer enn en illusjon, siden de i høyere grad gjenspeiler fortelleren og det fortelleren innbiller seg at katten ønsker seg og trenger, heller enn kattens «egne» autentiske spor. Fortelleren blander i dette kapittelet sammen katten Thessie med den forrige katten hennes Albertine, som visstnok skal ha forsvunnet for en god stund siden. Skyldfølelsen og frykten for at Thessie ikke vil komme tilbake kan dermed føres tilbake til den første katten Albertine. Minnene om Thessie blandes så sammen med minnene om Albertine, og disse minnene forsterker fortellerens følelser. Spørsmålet om tilbakekomsten kommer stadig tilbake, og hvorvidt hun vil vende tilbake av egen fri vilje eller om hun vil vende tilbake først når hun er død.

(...)tous les soirs je me couchais me demandent où en est-elle de tout ce partir et retour, ce partiretournement, je m’y perds, qu’elle revienne personne plus jamais n’y pense on remonte *avant*, c’est partir qui fait tourner le manège de la pensée, on veut savoir la cause, et le dimanche 15 avril, au soir, tout d’un coup Thessie avait disparu. ¹¹²

Her lekes det nok en gang med dikotomier, hvor ordene «partir» (å dra) og «retour» (å vende tilbake) omrokeres og smelter sammen. Ordet «partiretournement» (reisetilbakevending) er en slik typisk sammensmeltning som stadig er å finne i Cixous’ tekster, og det er nok en gang snakk om to motstridende ord som settes sammen til ett, altså en påpekning av språkets tvetydighet. Kanskje er dette bare en mer eksplisitt måte å betone denne tvetydigheten på, og at det alltid i språket vil være gjemt en grunnleggende selvmotsigelse? Setningen som følger inneholder tre nektelser på rad, noe som kan forvirre leseren. Fortelleren selv påpeker at hun er forvirret, så dette kan muligens være et ekstra virkemiddel som kan føre leseren inn på den samme «forvirrende» stien som fortelleren befinner seg på.

Fortelleren venter altså på kattens tilbakekomst, og hun er forvirret over dens forsvinnelse. Katten forsvinner også på kvelden 1. Påskedag. Dette kan ikke være rent tilfeldig da det er denne dagen man ifølge Bibelen finner den tomme graven til Jesus, som videre er et tegn på hans tilbakevending¹¹³: «Elle est libre. Mais comme ça tout d’un coup, dimanche de Pâques ? // Nous sommes séparées, elle est partie, j’imagine les jours suivants, l’aube, où sera-

¹¹² Cixous, *L’Amour du loup et autres remords*, 61

¹¹³ Store Norske Leksikon. «Påske». 17.01.17, <https://snl.no/p%C3%A5ske>.

t-elle *quoi sera-t-elle ? Elle est une autre.*»¹¹⁴ Hun undres altså selv over at kattens forsvinnelse finner sted på den samme dagen som Jesus forsvinner fra sin grav.

I dette ligger det videre en del åpne spørsmål som igjen vender tilbake til døds- og gjenfødselstematikken. Hva gjenfødtes katten som, og hvem er hun nå? Dette er spørsmål fortelleren stiller seg selv, og hun vender stadig tilbake til idéen om soloppgangen når hun tenker på katten sin, som om det å betrakte soloppgangen skulle gi henne noen klare svar på alle mysteriene i livet. Hun setter med andre ord likhetstrekk mellom kattens forsvinnelse og dens død, og mellom døden og gjenfødselen. Kapittelet her kan også oppfattes som forvirrende da fortellerens tanker vandrer fra Thessie til Albertine, og det er ikke alltid klart hvem hun tenker på, eller hvem sin stemme vi «hører» til enhver tid. Er for eksempel Thessie den tilbakevendte Albertine? For fortelleren kan det nesten virke som om hun blander sammen de to forskjellige kattene, og at hun ikke kan unngå «å se» kattene som «den andre» fra sitt menneskelige perspektiv, til tross for at hun forsøker å unngå dette.

I det siste kapittelet «Le dernier enfant» (det siste barnet) streifer ikke tankene bare mellom den første katten og den andre katten, men her trekkes det også fortellerens egne barn og graviditeter inn, og det er ikke alltid like lett å vite om hun beskriver sine egne barn som katter, eller kattene sine som barn, eller om hun rett og slett gjør begge deler. Det språklige aspektet opptar også større plass her: «Chaque fois je vois mon enfant Thessie arriver sans le vouloir je ne la reconnaissais pas et je lui parlai anglais. Je lui disais en souriant gentiment « *where do you come from?* »¹¹⁵ Her støter man på en del absurditeter, da hun først omtaler katten sin som barnet sitt, og videre snakker til henne på engelsk, som da er et fremmedspråk for dem begge. Det ignoreres imidlertid her at alle menneskelige språk ville være fremmede for katten hennes, så det at hun snakker engelsk gjør passasjen enda mer absurd. Hun spør altså katten sin om hvor hun kommer fra på et språk som er så fjernt for henne at det ikke gir noen mening. Dette kan da være nok en påpeking av selvmotsigelser i språket og umuligheten av å finne en kjerne av sannhet hva angår «elementære» spørsmål som «hvor kommer du fra?».

Samtidig kan dette utsagnet spille på og tilbakeføres til Derridas «je suis», hvor det hviler en slags usikkerhet rundt hvem som «følger» hvem. Den tamme katten bor hos fortelleren som er et menneske, og fortelleren forholder seg til katten som om hun var hennes eget barn. Denne «temmingen» av katten medfører en sammensmeltning av kattens sfære med menneskets, hvor katten «følger» menneskets spor og omvendt. Det ligger likevel en menneskelig vilje til grunn for denne menneskeliggjøringen av katten. Dette kommer klart frem

¹¹⁴ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 64.

¹¹⁵ *Ibid*, 67.

gjennom fortellerens syn på katten som barnet sitt, på den måten hun snakker engelsk til den. Noelle Giguères artikkel om Cixous' katter, tydeliggjør hvordan Cixous fremmer det essensielt menneskelige ved å skrive gjennom et dyrs perspektiv:

The cat's relationship to the work of art is one of the reasons why this animal, in Cixous' oeuvre, crosses the boundary between human and animal to become a «humanimal». The fluid boundary between human and animal in Cixous' work is one that positions the animal as both focus of the work as well as the means by which the work itself can be encountered, navigated, and created.¹¹⁶

Det er mennesket og kunsten som berikes gjennom «katteøynene», mer enn det er katten selv som berikes. Katten blir til syvende og sist definert via mennesket, til tross for at «definisjonen» er et forsøk på å se verden fra kattens perspektiv. Fortelleren kan aldri helt mestre dette perspektivet. Hun blander stadig inn forskjellige hybrider eller *animots*, som er krysninger mellom ulike ord som binder sammen det menneskelige og det animalske: «En ce temps –là il advint fréquemment que ma langue fourchât ou bien c'était une autre langue. Une fois je regardai d'un oeil l'enfant qui avait trouvé le moyen de grimper sur une lanterne là-haut. Une visiteuse me demanda «si elle souchat».»¹¹⁷

Hun innrømmer her at språket hennes på denne tiden har endret seg til å bli en form for kattespråk. Egentlig settes de to inkompatible ordene «four» (ovn) og «chât» sammen (dette er egentlig ikke et ordentlig ord, men jeg velger å se det som en variant av «chat» (katt)), til et ord som oversatt lyder som «katteovn». Cixous' generelt hyppige bruk av graviditeten som metafor kan også her ligge skjult mellom linjene. I de foregående kapitlene har man altså sett et forsøk på å tre inn i kattens sfære. Grunnlaget for å forstå katten kan erfares gjennom *animots*, som har lagt og godtgjort seg i en ovn. Ordene har dermed utviklet seg til å bli mer katteaktige *animots* gjennom en prosess fremstilt som en «graviditet».

Tendensen til å omtale språket, graviditeten, barn og katter i «Le dernier enfant» gjentas ofte. I den siste delen av sitatet er det også snakk om barn og barnets «kattete» måte å fange en lanterne på. Fortelleren ser altså kattesymbolikk og katteord hvor enn hun snur seg. Minnene hennes innsnevres til minner som kan tilbakeføres til alt som har med katt eller ordet katt å gjøre. Et av minnene hennes gjenspeiler en situasjon hvor hun iakttok barnet som fanget lanternen med bare det ene øyet. Hun hadde altså bare halve blikket og halve oppmerksomheten festet på barnet som hoppet som en katt. Den halve oppmerksomheten hun viet «kattebarnet»

¹¹⁶ Giguère, «Magic Lanterns», 275.

¹¹⁷ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 67, 68.

gjenspeiler måten hun bare «halvveis» forstår kattens språk. Som menneske har hun ikke muligheten til å tydelig se «kattens verden» med begge øynene sine. Egentlig klarer hun verken å se sitt eget språk, kattens språk eller verden fra kattens perspektiv med «klarhet».

Resultatet er at hun blander sammen kattens sfære med den menneskelige, og skaper på denne måten hybrider på flere nivåer: «Un jour que tu venu le matin, j'étais à la maison avec tous les enfants, les deux grands et les autres y compris Thessie et le petit troisième qui est mi-chat mi-garçon, nous étions sur le lit et j'étais un peu chose comme prévu après la récente naissance.»¹¹⁸ Snakker fortelleren her om alle kattene sine, eller om både kattene og barna samtidig? Hun nevner her at hun på dette tidspunktet er litt utslått etter sin siste fødsel, og det er lettere å tolke dette som en reell menneskelig fødsel kontra en «metaforisk». Hun befinner seg også i sengen sammen med alle barna sine, som i sin tur inkluderer to store barn, katten Thessie og minstemann som er «halvt katt, halvt gutt». Det er rimelig å anta at denne kattegutten er hennes nylig fødte barn, og at han sammenlignes med en katt da han enda ikke har tilegnet seg det menneskelige språket. Det er altså ikke bare språklige sammensmeltinger som finner sted her, men sammensmeltinger på et ontologisk nivå. Cixous skaper i denne teksten både menneskelige og dyriske hybrider.

Katten fungerer som subjekt i like stor grad som menneskene gjør det i disse kapitlene. Hun blander sammen dyr og mennesker på en slik måte her at det er umulig å si hvem som «bare» er katt og hvem som «bare» er menneske. Hun likestiller egne barn med kattene ved å omtale kattene sine for barn, og barna sine for katter. Hun fremstiller endatil seg selv som halvt katt. På denne måten unngår hun et tydelig skille mellom subjektet på den ene siden og objektet på den andre. Til tross for at hun ikke klarer å sette seg inn i «den andres» følelser og tanker, så forsøker hun å gjøre dette så langt hun strekker til, men viser videre en håpløshet over sine egne begrensninger. «Mennesket» får her et kritisk blikk rettet mot seg, i større grad enn katten og de andre dyrene hun nevner. Hun problematiserer de menneskelige (voldelige) instinktene.

Fortellingen om katten er en fortelling om den gjensidige påvirkningen av menneskets lover og naturens lover. Offerematikken utspiller seg på flere nivåer. Det ene omfatter kattens primære instinkt ved å jakte og drepe fugler og mus. Det andre dreier seg om fortellerens «offer» av sitt eget menneskelige instinkt, som innebærer avsky og en trang til å bryte inn i naturens lover. Offeret hennes er et offer som har sitt utspring i hennes kjærlighet til katten, og kjærligheten gjenspeiles i hennes kritiske vurderinger av sine egne instinkter.

¹¹⁸ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 69.

Fortelleren akspeterer til slutt kattens instinkter etter å ha gjenkjent sine egne: «*Finallement elle abattit le pigeon. Et elle se mit à l'instant à boire son sang à sa gorge. J'étais impressionnée : comme une grande elle mangeait son premier pigeon.*»¹¹⁹ Hun har endelig klart å forholde seg til katten som katt, og ikke som «kattemenneske». Den stoltheten hun til slutt føler minner om den kjærligheten en forelder viser når barnet har lært seg noe nytt.

Fortellerens offer av sitt menneskelige selv

«*Conversation avec l'âne*» er kanskje det kapittelet i «*Sacrifices*» som i høyest grad skaper en forbindelse mellom dyret og skriften. Fortelleren velger å skrive og sanse gjennom Abrahams esel, hvor hun tar utgangspunkt i en fortelling hentet fra Bibelen.¹²⁰ I denne fortellingen er eselet tilstedeværende men stumt, og det fremstilles dermed som noe som «ikke ser» men som blir «sett». Dette spiller med andre ord på Derridas definisjon av begrepet «dyr» som teorem. Fortelleren skaper en bevegelse fra teoremet «animal» til det ekspanderte begrepet «animot» ved å «se» gjennom eselets øyne. Premissene for at dette skal være mulig er at hun selv må kvitte seg med sin menneskelige viten ved å gjennomgå en symbolsk død.

Skrivestilen og tankene som beskrives, har som funksjon å distansere fortellerjeget fra eselets jeg. Samtidig gjenforenes disse to «jegene», da det er tydelig at fortelleren ikke kan kvitte seg fullstendig med sitt eget jeg. Hun skaper dermed bare en illusjon av sitt eget subjekts «midlertidige død». Dette gjør hun gjennom et tankeeksperiment hvor hun gjennomgår en metamorfose fra menneske til esel. Fortelleren i dette kapittelet er ukjent, og er en annen enn fortelleren i kapitlene om katten. Før hun kan klare å se fra eselets perspektiv og ta i bruk dets språk, må hun kvitte seg med sine menneskelige fordommer gjennom en lang meditasjon. Undertittelen til «*Conversation avec l'âne*» er «*écrire aveugle*», noe som sikter til at fortelleren skriver som et blindt menneske. Det blinde mennesket kan ta i bruk andre sanser enn synet, siden synet er den dominerende menneskelige sansen. Når synet er borte har det altså blitt skapt plass til andre sanser, som igjen betyr at det har blitt åpnet opp et rom til «den andre».

I Irving Gohs' artikkel «*The Passion According to Cixous: From Human Blindness to Animots*», holdes fokuset hennes på det religiøse i forbindelse med det animalske. Hun utforsker videre hvordan fortelleren må distansere seg fra det menneskelige synet for så å kunne skrive fra et ikke-menneskelig perspektiv: «As «*Conversation*» demonstrates, the passage

¹¹⁹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 73.

¹²⁰ Bibel.no. 1. Mos 22.

towards an animal point of view, (...), first requires the rejection of human vision, and that is precisely what «Conversation» puts to work before it moves into or attains an animal point of view.»¹²¹

Innledningen til dette kapittelet kan med andre ord anses som en lang meditasjon over det menneskelige synet, hvor fortelleren ønsker seg blindhet for å kunne skrive: «Quand je ferme les yeux s'ouvre le passage, la gorge sombre, je descends. Ou plutôt ça descend: je me fie à l'espace primitif, je ne résiste pas aux forces qui m'emportent. Il n'y a plus des genre. Je deviens un chose aux oreilles dressées.»¹²² Meditasjonen starter ved at hun lukker øynene sine, og dermed stenger dørene til synet sitt. I *L'amour du loup et autres remords*, forekommer det en del intertekstuelle referanser til Sigmund Freud og psykoanalysen. Jeg velger derfor å lese «ça» som «id». «Id» i psykoanalysen representerer det primitive og utilgjengelige hos menneskene.¹²³ Dette er noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 4. Hun må altså tre ut av sitt eget subjekt, eller snarere ut av sitt eget «ego», for å kunne la det mest primitive, eller «id» (ça) komme til syne.

For å muliggjøre denne nedstigningen til «id» må fortelleren lukke øynene, og idet hun lukker øynene, åpnes en «passasje» opp. Det er ikke første gang i dette verket at ordet «passasje» presenteres. Det virker som om «passasje» brukes hyppig i tekstene hennes som en metafor på en overgang fra en tilstand til en annen. Irving Goh skriver blant annet at Cixous' passasjer henger sammen med menneskets språk og viten, samtidig som at det sier noe om livssyklusen som inkluderer livet og døden, og det faktum at alt er i bevegelse: «In «Conversation,» to be done with mourning is after all to accept the fact that everything is passage or that everything passes (on), and that there is no future, no new instant without the passing of a previous one.»¹²⁴ Man vender altså tilbake til gjenfødelsestematikken og til Cixous' feminine økonomi, hvor målet er å bevege seg vekk fra det stagnerende, og akseptere at ingenting er evigvarende. Man må forsøke å skrive uten å bære med seg for mye av den «lasten» som følger med i menneskets historie.

I innledningen, hvor fortelleren lar seg rive med av disse råde og primitive kreftene som symboliseres av «id», hengir hun seg samtidig til mørket og til egoets midlertidige «død». Hun stiger nedover til «il n'y a plus des genre» (det er ikke lenger noe kjønn/sjanger), og til hun oppdager at hun nå er «un chose aux oreilles dressées» (en ting med spisse ører). Denne

¹²¹ Goh, «The Passion According to Cixous», 1055.

¹²² Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 80.

¹²³ Store Norske Leksikon. «Psykoanalyse» 03.03.17, <https://snl.no/psykoanalyse>.

¹²⁴ Goh, «The Passion According to Cixous», 1058.

«reinkarnasjonen» ses i forbindelse med blindheten, mørket, natten og «id», og fortelleren oppsøker nettopp denne erfaringen, heller enn å vende seg bort fra den: «J'écris la nuit. J'écris : la Nuit. La nuit est une si grande déité qu'un jour elle a fini par s'incarner et faire apparition dans une des mes pièces. »¹²⁵ Her forherliges natten som en guddom, og denne guddommen ligger latent og skjult i mørket til den en dag viser seg frem som kunst. Her oppstår det en repetisjon av dikotomiene liv og død i form av natt og dag. Det «å skrive natten» innebærer «å skrive den andre», som igjen gjenspeiler Cixous' prosjekt ved den feminine skriften. I natten finnes altså et utforsket potensiale i form av en guddom som en dag vil komme til syne. Det er bare når fortelleren hengir seg til mørket for å tre inn i denne primitive sfæren, at hun kan skrive med nye perspektiver og trekke inn «den andre» som enda ikke har fått sin stemme hørt.

Hun vet at hun har nådd frem til «id» når hun oppdager det tvetydige «il n'y a plus des genre». Dette kan på den ene siden tilsvare at et av premissene for å ha tilgang til esets perspektiv ikke lenger er å tenke «kjønn» når hun skriver. Den andre kan si noe om at hun nå skriver uten tanke på hvilken sjanger hun bør forholde seg til, da «genre» på fransk både betyr «kjønn» og «sjanger». Gohs standpunkt er at dette dreier seg om det kjønnsløse:

I have translated *il n'y a plus de genre* as there is no more gender. Certainly, *genre* can be translated as «genus, » or «genre » in the sense associated with types of writing, like the essay genre or the genre of the novel. The French *genre* can also mean gender though, and I tend to see it as the case here. I would argue that gender here also refers to human gender or sexual difference, or if one prefers, the genre of the gender difference that befalls and afflicts humans in Genesis after eating from the tree of knowledge.¹²⁶

Jeg tolker det også dithen at fortelleren snakker om kjønn, men samtidig som at hun snakker om kjønn, sier hun også noe om det å skrive, og jeg vil derfor påstå at «genre» er et tvetydig uttrykk som inkluderer begge disse tolkningsmulighetene. Man ser helt tydelig i de fleste litterære verkene til Cixous at hun «motsetter seg sjangeren», og som allerede nevnt, så er det vanskelig å bestemme under hvilken sjanger verkene hennes befinner seg. Hvis hun skal ta et dypdykk inn i det primitive «id», er det ikke bare forskjellen på maskulin og feminin som blir overflødig, men også logisk oppbygde argumentasjonsmodellen slik vi kjenner den. Det å skulle skrive sjangerbestemt krever at man følger en viss struktur eller logikk, men fortelleren ønsker ikke å ta hensyn til denne logikken, nettopp fordi hennes mål først og fremst er å tre ut av den. Hun kan ikke skrive fra et dyreperspektiv hvis hun må ta hensyn til den logikken som forbindes med «dagen og lyset», altså med den «carnofallogosentriske» tradisjonen. Hun må lukke

¹²⁵ Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 80.

¹²⁶ Goh, «The Passion According to Cixous», 1061.

øynene sine for den, tre ut av sitt menneskelige subjekt, og la seg selv fødes på nytt som et esel. Et naturlig resultat av dette blir at skriften i sin tur «fødes på ny», og da må den også distansere seg fra begrepet «sjanger».

De Bibelske referansene i teksten er heller ikke til å unngå, og som Goh påpeker, spiller nok «genre» også på kjønn i den forstand at menneskene ifølge Bibelen først ble bevisst sine kjønnede kropper etter at de spiste fra kunnskapens tre. For å kunne skrive fra eselets perspektiv må hun finne frem til det mørket stedet hvor verken kjønn eller sjanger eksisterer. I Bibelen mangler den samtalen Abraham hadde med eselet da han bega seg ut på reisen til Moria for å ofre sønnen sin for Gud. Egentlig får man ikke noe annen informasjon fra Bibelen enn at eselet var med på reisen for å bære bagasjen til Abraham: «³Og Abraham sto tidlig opp neste morgen, lesset på eselet sitt og tok med seg to av tjenesteguttene sine og Isak, sønnen sin.»¹²⁷ Eselets funksjon er dermed å bære menneskenes «last» og i stillhet å følge etter dem. Ved å forestille seg samtalen som kunne ha foregått mellom Abraham og eselet, idet Abraham var i ferd med å gjøre noe som for de fleste mennesker virker helt utenkelig, nemlig å ofre sitt eget barn, vil man kunne komme frem til hans innerste og mest essensielle tanker:

Et s'il n'y avait pas l'âne pour compagnie à Abraham ce serait infernal. Mais il y a l'âne. L'animal – j'en reparlerai – qui met une limite à l'abandon. La Bible ne rapporte pas la conversation qu'Abraham eut avec l'âne sur le mont Moria. Et ça m'étonne pas. Pourtant, il suffit de les suivre. Et on les entend parler. Je voudrais rendre la parole à l'âne avec Abraham. On ne dit pas des bêtises à un âne, vous êtes d'accord ? Ni à un chat. C'est seulement à un autre humain qu'on dit des bêtises, on bavarde, on ségare, on ment// Avec l'âne, on va à l'essentiel, et tout de suite.// J'écris sur l'âne. »¹²⁸

Bibelen er altså blottet for dyrets perspektiv, men fortelleren insisterer på at dette perspektivet eksisterer til tross for at det har blitt ignorert. Selv er hun i stand til å forestille seg denne samtalen etter å ha kvittet seg med sitt menneskelige syn. Påstanden om at denne ferden ville vært et mareritt uten eselet, kan videre gi grobunn for diskusjon med tanke på den lille informasjonen vi i realiteten får fra denne passasjen i Bibelen. Kan den «lasten» som eselet bærer gjennom reisen fungere som en metafor for hvordan det i grunn er dyrene som har båret menneskenes reelle last på sine skuldre? Sett fra det bibelske perspektiv er det «Jesus» som ofrer seg selv for menneskene, og som tar på seg alle menneskenes skyld for så å kunne gi dem en «ren samvittighet», eller en «ny start». Dyrene som «den andre» har historisk sett vært gjenstand for bruk og misbruk av menneskene, uten at menneskene generelt sett har følt skyld for dette med tanke på den distanseringen man har til dyrene som nettopp «den andre». Eselet

¹²⁷ Bibel.no. 1. Mos 22:3.

¹²⁸ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 87, 88.

er den som i dette tilfellet lydlig følger menneskene, bærer deres last, og som ikke krever noe tilbake. Det er ufrivillig selvoppofrende uten agenda.

Man trenger altså ikke å pynte på sannheten når man snakker til et esel, man sier bare det essensielle, påpeker fortelleren. Irving Goh tolker dette videre som at samtalen med eselet dreier seg om det rent øyeblikkelige, da det essensielle og det øyeblikkelige går hånd i hånd: «It is the animal condition of being apparently ignorant, of being without human learning or intelligence, that will precisely facilitate a writing that registers every word of every instant, facilitating, in other words, writing's approach towards the passage.»¹²⁹ Det øyeblikkelige er noe som fra naturens side passerer for å gi rom for noe annet og noe nytt. Disse overgangene som for eksempel foregår mellom død og liv, vinter og vår, natt og dag, er naturlige overganger som tilhører det primitive. Eselets mangel på menneskelig intelligens gjør det altså i stand til å oppleve disse øyeblikkene fullt ut, også når de passerer: «The animal point of view can be further said to be within religion in the sense that even though the animal follows the human in his and her subsequent Fall from Eden, it has never in effect been banished from Paradise.»¹³⁰ Goh argumenterer altså for at dyrene fremdeles lever i paradiset til tross for menneskets misbruk av dem. Det menneskelige synet eller viten kan altså anses som en forbannelse, da det ifølge Bibelen nettopp er det som har hendt etter menneskets utvisning fra Paradiset.

Det fortelleren oppnår ved å skrive fra eselets perspektiv er å konservere det øyeblikkelige som bare kan sees fra eselets øyne, men som mennesker ikke lenger har tilgang til etter utvisningen fra Paradiset. Menneskets forbannelse er dets viten, men all denne viten har vokst seg så stor at man ikke lenger er i stand til å se det essensielle. Synet og viten er imidlertid i realiteten ikke noe mer enn en illusjon: «Mais qu'est-ce que veut dire ça veut dire, voir? Qui voit? Qui croit savoir voir? // Tous les être humains sont des aveugles les uns pour les autres. Les « voyants » ne voient pas ce que voient et ne voient pas les non-voyants. Le non-voir est aussi un voir. L'aveugle voit.»¹³¹ Her spilles det rikelig på ordet «voir» (å se). Det franske verbet «savoir» (å vite) inneholder samtidig «voir», og knytter dermed viten og synet opp mot hverandre. Menneskelig viten og menneskelig syn henger sammen, men hvordan kan mennesket stole på sitt eget syn, når synet ifølge Bibelen ble gitt mennesket som straff? Fortelleren påstår at til tross menneskenes evne til å se så er alle blinde på den ene eller den andre måten. Det er bare den blinde selv som i realiteten «kan se», for den blinde blir tvunget til å bruke andre sanser enn synet. Dermed søker den blinde de mer primitive sansene, og får

¹²⁹ Goh, «The Passion According to Cixous», 1059.

¹³⁰ Ibid, 1053.

¹³¹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 80, 81.

av den grunn en annen innsikt enn de andre menneskene som i besittelse av synet strever med en konstant overstimulans.

Fortelleren spiller på blindhet og nærsynthet angående premissene for å kunne skrive. Selv er hun svært nærsynt og takker sin egen nærsynthet for å ha muliggjort skrivingen hennes: «Ma myopie est le secret de ma voyance. Je suis femme. Mais avant d'être une femme je suis une myope. La myopie est mon secret.»¹³² Før hun vil definere seg som en kvinne, definerer hun seg altså som en nærsynt person. Nærsyntheten er hemmeligheten hennes og forutsetningen for det indre «klarsynet» hun besitter, og det er det som definerer henne. Min tolkning er at denne nærsyntheten er en annen måte for henne å beskrive sitt eget forfatterskap på, i den grad at hun representerer man kan kalle for «nærsynt forfatter», altså en som skriver fra et annet (et «nærmere») perspektiv enn andre forfattere. Hun karakteriserer seg selv ut ifra det perspektivet hun selv har på verden og på skriften.

Etter å ha definert seg som en nærsynt person, definerer hun seg som en kvinne. Dette kan spille på at kvinnen har større muligheter til å se fra «den andres» perspektiv enn mannen. I kapittel 2, fremstilles kvinnen verken som subjekt eller objekt, men snarere som en form for nesten-subjekt. I en historisk kontekst hvor patriarkiet har stått sterkt, har hun blitt definert som mannens andre, og har derfor en slags innebygd erfaring av å være den andre. Hun har en erfaring av å være den som blir definert og som ikke definerer. Likevel hører hun til kategorien menneske, og satt opp mot dyret er hun derfor et subjekt. Hun kan se fra to perspektiver samtidig, både fra et subjektsperspektiv og et objektsperspektiv. Nærsyntheten hennes er av den grunn forbundet med evnen til å zoome inn på flere oppfatninger av verden samtidig.

Evnen til å zoome inn på flere perspektiver samtidig, åpner nye rom i språket. De nye rommene i språket åpner på sin side nye rom i tanken og bevisstheten. Skriften skaper på denne måten en ringeffekt i samfunnet. Fortelleren på sin side har en positiv holdning til språkets uendelige muligheter, og konstanterer at: «La langue n'est pas terminée.»¹³³ Det finnes ingen grenser for språkets muligheter for ekspansjon. Kjærligheten ligger også til grunn for evnen til å se fra den andres perspektiv. På denne måten sammenlignes de nye ordene som skapes med et «kjærlighetsbarn» som manifesteres i en poetisk «form»: «Un mot nouveau-né nous émeut. Un mot né de l'amour de deux mots n'est pas un concept. *Pfeilige. Internité. C'est seulement un individu poétique.*»¹³⁴

¹³² Ibid, 81.

¹³³ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 96.

¹³⁴ Ibid, 96.

«Sacrifices» spiller altså på flere former for offer, men hovedofferet er gjennomgående offeret av et utgått menneskelig selv. Gjennom et kjærlighetsforhold forekommer dette offeret nærmest for lett, da man drives av et begjær etter den andre, som igjen medfører at man ofrer en del av seg selv, og gjenskaper et nytt selv sammen med den andre. I de følgende kapitlene om katten, sliter fortelleren i større grad med å ofre sine menneskelige fordommer for å akseptere kattens natur. Fortelleren må ta et oppgjør med sine egne tanker og fobier før hun kan skape plass til de naturlige instinktene som driver katten hennes. I «Conversation avec l'âne» er fortelleren bevisst sitt begrensede menneskelige perspektiv, og starter derfor med en lang meditasjon for å glemme sine fordommer. Gjennom disse kapitlene skapes det dermed en bevegelse fra en forteller som lar seg rive med av sine ukontrollerbare drifter, til en forteller som er seg bevisst disse driftene, og som i tillegg tar kontroll over de med den hensikt å stenge de ute.

4. En sirkulær selvbiografi

Qu'est-ce qu'un enfant ? Qu'est-ce qu'un être humain ? Les mots de semblable, normal, loi, propre, tous les mots hérités, d'héritage, sombrent.(...)//Et qu'est-ce que cette chose bizarre, un livre ?¹³⁵

All litteratur er metalitterær, altså er et hvert verk en «påstand» om hva det å skrive innebærer. Det å skrive er et resultat av det menneskelige språket, og er dermed menneskets etterlatte spor i verden. Å etterlate seg spor, er ifølge Derrida, noe alle levende vesener gjør, altså er dyrenes spor en form for «dyrenes skrift». ¹³⁶ De litterære verkene er derimot i sin essens antroposentrisk, med tanke på at de fremstiller en kollektiv menneskelig biografi. Cixous fremviser dette ved å trekke inn det ubevisste og hvordan tidligere tenkere, forfattere og filosofer «blandes inn» i tekstene hennes. Det som skrives ned er aldri uberørt av det som tidligere har blitt skrevet. Sporene til for eksempel de første «tenkerne» ligger immanent i språket, og de opprettholdes og videreføres gjennom litteraturen. Forfatterens stemme er ikke nødvendigvis mer opphøyd enn fortellerens stemme, eller enn en hvilken som helst annen «stemme» i verket. De sidestilles, da verket til syvende og sist vil fortelle sin egen sannhet på bakgrunn av den tiden det leses i.

Del II av verket kalles «Le livre personnage de livre», og innledningen til denne er skrevet med blokkbokstaver: «LE LIVRE EST UN PERSONNAGE DU LIVRE.»¹³⁷ Dette er en markering av at den materielle boken selv er en av hovedpersonene i verket, og er nok et eksempel på Cixous' overskridende bruk av subjektbegrepet. Denne delen består av de fire kapitlene «Die Ursache- La chose», «Le livre fait son entrée», «La lettre» og «Le livre nié». Man har beveget seg vekk fra dyremotivene og gått mer «konsekvent» over til metalitterære refleksjoner. Både dyremotivene og de metalitterære aspektene er tilstede gjennom hele verket, både i større og mindre grad, men fortelleren beveger seg her til en skrift som særlig har fokus på det selvrefleksive. Fortellerselvet er med andre ord knyttet tettere opp mot forfatterselvet i verkets to siste deler. I «Sacrifices» fremstår forteller og forfatter som mer splittet, og man

¹³⁵ Cixous, *L'amour du loup et autres remords*, 118.

¹³⁶ Berger og Segarra, *Thoughtprints*, 5.

¹³⁷ Cixous, *L'amour du loup et autres remords*, 109.

presenteres for ulike stemmer eller bevisstheter. Stemmen man videre hører er nå tydeligere og mer helhetlig, men det er fremdeles de samme poengene og metaforene som spilles på.

Cixous' skrift kan både ses i lys av, samt kontrastere Derridas dekonstruksjon. Bruken av begreper som *animot*, og tanken om det selvbiografiske som noe essensielt menneskelig, er refleksjoner de begge deler. Den største kontrasten mellom dem forklarer Cixous blant annet i *Rootprints*, dreier seg om deres ulike holdninger til døden. Her gjenspeiler Derridas filosofi en pessimisme, hvor Cixous på sin side anser livet og døden som noe sirkulært: «For me, death is past. It has already taken place. My own. It was the beginning.»¹³⁸ Om Derrida skriver hun at: «There is an intense feel of finitude in him – which perhaps either engenders or maintains his infinitive racing.»¹³⁹

Når det er nevnt, er den filosofien som skinner gjennom hos dem begge stort sett kompatibel. Cixous dekonstruer ikke ulike utsagn eller teorier, for så å ugyldiggjøre dem på denne måten. Det hun derimot gjør er for eksempel å utvide et konsept som «subjekt», slik at det vil omfatte så mye at det ikke lenger lar seg avgrense. Denne utvidelsen kan også sees på som en annen form for dekonstruksjon. Subjektet frembringer nyskapte ord, de innebærer dyrene og dyreordene (*animots*), mennesker og bøker, altså alt det som fremstilles som «levende», eller kanskje til og med som «levende dødt». Hun bruker ikke tid på å argumentere mot sannhetsverdien av de ulike etablerte konseptene slik Derrida gjør. Det hun fokuserer på er å selv skape flytende grenser gjennom sin egen overskridende skrift. I denne delen av verket rettes også et større blikk både mot Derrida og psykoanalysen, selv om deres teori heller ikke er uberørte områder i «*Sacrifices*».

Å skrive (er) et vitnemål

«Die Ursache- La chose» kan se ut til å være viet det forvirrende skillet mellom subjekt og objekt. Fortelleren starter med å fremprovosere at verket selv er et levende individ innenfor verkets narrative rammer, men påpeker siden at bøkene hun skriver ikke er bøker men «ting»: «Aux commencement de mon autobiographie, je n'écrivais pas des livres, je n'écrivais pas, il arrivait, de nuit, des choses.»¹⁴⁰ «Des choses» er altså det fortelleren velger å kalle verkene sine for, da hun motsetter seg å kalle dem for «bøker». Hun fortsetter med å forklare at disse

¹³⁸ Cixous og Calle-Gruber, *Rootprints*, 81, 82.

¹³⁹ Ibid, 82.

¹⁴⁰ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 111.

«tingene» igjen er levende subjekter, som for så vidt er ganske ulogisk og motstridende, da «ting» i utgangspunktet refererer til noe dødt: «Des choses vivantes parlantes, effrayantes. Sans titre.»¹⁴¹ Flere steder i dette verket påpeker fortelleren at hun foretrekker å skrive bøker uten tittel, altså vil hun unngå å påta seg rollen som navngiver. Verkene hennes trosser «naturlige lover» med tanke på forestillingen om subjekt og objekt, da de ikke innfrir kravene til å rent defineres som noen av disse. De blir ikke navngitt, og befinner seg da på utsiden som objekter, eller som «den andre», men selv som objekter får de egne selvstendige liv som videre skaper egne selvstendige regler, og dette resulterer i at de likevel blir autonome subjekter. Grensen mellom subjektet og objektet forskyves og viskes på denne måten ut.

Gitt at «selvbiografi» i dette tilfellet tilsvarer det samme Derrida viser til når han skriver om mennesket som et selvbiografisk dyr, så vil all skrift inkludere det selvbiografiske. Å skrive en hvilken som helst tekst er med andre ord det samme som å skrive ens egen selvbiografi. Når fortelleren skriver om hennes egen opplevelse av å skrive, påpeker hun at den selvbiografiske skriften kommer til henne, og den kommer til henne om natten, altså fra hennes ubevisste. Dette med skriften som kommer fra det ubevisste mørket, og som blir levende utenfor forfatterens egen kontroll er et gjentakende mantra som starter allerede i kapittelet «Conversation avec l'âne». «Tingen», altså objektet blir så levende etter at den har blitt skapt. Objektet er subjektet, og det finnes ikke et egentlig skille mellom disse.

Verket eller «tingens» skapelse sammenlignes med den metamorfosen en larve gjennomgår før den blir til den arten eller insektet det var forutbestemt til å bli: «Les larves nous causent une légère répulsion injuste comme toute répulsion légèrement justifiée: il s'agit de notre défaut d'âme, notre goût acquis pour le défini, le situé. Une larve- une larve d'insecte c'est pas ci, pas ça, c'est une forme embryonnaire particulière aux insectes (...)»¹⁴² Verket er som en «larve» i det ubevisste som ligger og klargjør seg i mørket før det blir omdannet til skrift eller språk. Det oppstår med andre ord ikke fra intet, men eksisterer allerede i mørket. Det ubevisste gjenspeiler uorden og kaos, og larvene anses som frastøtende, siden de representerer det ubevisste gjennom embryostadiet.

Det som kommer før det systematiserte er med andre ord av natur frastøtende. Det samme hevder Derrida angående kimæren og helten Bellerofon. Verket «skal» representere et ferdig produkt som har transformert seg fra det kaotiske ubevisste, altså fra det kimæriske, og over til et mer «ryddig» språklig produkt. Logikken representert av Bellerofon, kommer først til syne når man har satt det uordnede inn i system.

¹⁴¹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 111.

¹⁴² Ibid, 113.

L'amour du loup et autres remords unngår konsekvent denne metamorfosen fra larve til insekt, da det befinner seg i et slags grenseland mellom disse, eller heller i et grenseland mellom det ubevisste og det systematiserte, i den forstand at verket både unnviker sjangeren og den fallogosentriske argumentasjonsmodellen. Dette verket gjenspeiler en «kimære» mellom embryostadiet og det «individet» det er forutbestemt til å bli. Det gjennomgår dermed ikke en fullstendig transformasjon, men holder fast ved det som normalt vil forsvinne når et verk tar sin endelige form. Det fremviser både det som ligger til grunn for verket, altså det ubevisste, det verket har blitt som manifestert skrift, og det potensialet verket har gjennom ulike tolkninger. Det er med andre ord denne effekten Cixous' feminine skrift har.

Fortelleren leker videre med larvemetaforen, homonymer til ordet «larve», og dets opprinnelige betydning. Før larvene var det bare brennende lava: «J'ai reconnu ma lave et mes larves.»¹⁴³ Den brennende lavaen er ikke noe annet enn kaos, den må forvandles for å kunne bli omgjort til skrift: «On ne publie pas des laves.»¹⁴⁴ Lavaen representerer en rå naturkraft som er for farlig til å kunne røres eller forstås av et menneske. «Lave» transformeres så om til «larve»: «L'origine de larve c'est lar. Si j'étais Edgar Poe je dirais: c'est l'art. On les appelait dieux, ces lars, tutélaires des foyers de la vie romaine, chargés de la protection des vivants qu'ils avaient d'abord en tant qu'esprits des morts poursuivis.»¹⁴⁵ Ordene «lar» og «l'art» er homofone, der det førstnevnte refererer til det opprinnelige latinske ordet til «larve». «Lar» er egentlig en form for husgud den gjennomsnittlige borger i Romerriket tilba, som skulle beskytte husstandene og bringe dem lykke.¹⁴⁶ «Larva»¹⁴⁷ springer i tillegg ut av «lar» og viser til et spøkelse, en ond ånd eller noe maskert.

Ordet bærer med seg motsetninger med tanke på at det på den ene siden viser til en lykkebringende guddom, og på den andre siden et spøkelse eller en ond ånd. Den tredje betydningen av ordets opprinnelse, altså som noe «maskert», binder sammen de to andre betydningene. «Larene» fremstår som lykkebringende og beskyttende, men er egentlig maskert som noe uhyggelig, eller snarere som noe «Unheimlich»: «En ce temps larvaire je ne connaissais pas le concept freudien d'*Unheimliche* mais j'en avais l'expérience fort fréquente.»¹⁴⁸

Edgar Allan Poe nevnes også eksplisitt i det forrige sitatet, og hans litteratur er kjent for å være mørk og uhyggelig. I forbindelse med Poes kunst binder fortelleren sammen

¹⁴³ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 113.

¹⁴⁴ Ibid, 113.

¹⁴⁵ Ibid, 114.

¹⁴⁶ Store Norske Leksikon. «Larer». 11.03.17, <https://snl.no/larer>.

¹⁴⁷ Online Etymology Dictionary, «lar». 11.03.17, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=lar.

¹⁴⁸ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 114

assosiasjonene «larve», «lar» og «l'art». «Larvene» gjenspeiler altså den uhyggelige delen av det å skrive. Ordets etymologiske betydninger forfølger det videre, og tilbedelsen av «larene» er selvmotsigende: «On prie la mort garder la vie ¹⁴⁹(...).» Parallellen til boken er på dette tidspunktet klar. Boken er død, men skriften bevarer det levende, noe som betyr at verket symboliserer noe levende dødt: «C'est qu'il a donné la main à la main du cadavre et il a attrapé la mort ou bien il a été pris de mort. Le voilà l'autre. Le voilà vivant mort.»¹⁵⁰

Den som skriver, «fanger døden» i skriften, men blir samtidig selv fanget av den. Forfatteren som også er verkets navngiver, blir selv en levende død gjennom sin egen skrift, og hun kan ikke konservere et lik gjennom skriften uten selv å bli konservert. Tittelen, som er verkets navn, huskes for alltid: «Le titre est resté tout seul, comme une tête de décapité.»¹⁵¹ Den består som et hode uten kropp, altså har det kroppslige gått til spille i verket: «Elle se souvient encore du corps en vain.»¹⁵² Denne siste koblingen vil jeg tenke peker mot den fallogosentriske argumentasjonsmodellen, hvor de litterære verkene gjenspeiler «mer hode enn kropp». Det rasjonelle har gjennom skriften visket ut det irrasjonelle.

L'amour du loup et autres remords bevarer det irrasjonelle i skriften, ved å la det ubevisste og det primitive komme til syne. Å skrive er et vitnemål. Det som i utgangspunktet skulle være et vitnemål for det som er og har vært, utarter seg som et vitnemål for det som *blir* og består. «Vitnemålet» tar dermed ikke hensyn til den opprinnelige sannheten, men den skaper sin egen. Den virkelige hendelsen begraves sammen med det siste gjenlevende vitnet: «Ces expériences sont réservés à une seule âme et un seul témoin. Le témoin frappé d'horreur malheureusement défaille, il devient le dernier des témoins, il ne témoigne pas.»¹⁵³ Det er med andre ord en annen enn vitnet selv som skriver «vitnemålet», og begrepet om sannhet dannes gjennom skriften.

Det ubevisstes rolle og verkets fødsel

Stilen som presenteres i «Le livre fait son entrée» er i dagbokformat, og fortelleren innleder med å skrive om en drøm hun hadde om å skrive: «23.10.2000 – Rêvé cette nuit clairement éveillée que j'écrivais le prochain livre, je commençais à l'écrire en plein nuit, dans un état de

¹⁴⁹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 14.

¹⁵⁰ Ibid, 130.

¹⁵¹ Ibid, 129.

¹⁵² Ibid, 129.

¹⁵³ Ibid, 130.

rêve très éveillé, (...). »¹⁵⁴ Denne setningen dekker et nokså langt avsnitt, og den bærer på denne måten med seg den samme energien som fortelleren fremstiller gjennom det nedskrevne. Fortelleren, eller snarere forfatteren, har hatt en «våken drøm» om å skrive. Dette peker tilbake til tanken om å skrive i blinde. Samtidig hviler det en usikkerhet ved grensen mellom det å være våken kontra det å drømme. I utvidet forstand kan man si at det oppstår en tvil rundt hva som er virkelig og hva som er en illusjon, og videre, i forbindelse med den illusjonen som eventuelt ligger i språket.

Den lange setningstrømmen avslutter med ordene: «(...) il ressemblait, trouvait-il, à un membre de cette famille de textes semblable à un troupeau de zèbres ou des chevaux sauvages humaines, des choses animales, des autochtones nocturnes, des génies, des créatures issues d'auteurs saisis d'une transe assourdissante»¹⁵⁵ I drømmen blandes de dyrelignende tropene sammen og omdannes til tekst. Teksten og språket er i sin essens «vill» og primitiv når det beveger seg fra natten og det ubevisste frem mot dagen og det bevisste, altså fra det irrasjonelle til det rasjonelle. Hun unngår så å bruke punktum på over en side, til tross for at hun stadig starter nye setninger. Disse nye setningene som starter uten at den forrige setningen har blitt avsluttet med et punktum, har den samme effekten på leseren som det man vanligvis tenker at drømmer kan ha. I en drøm endrer scenarioet seg brått og uten markerte avslutninger, og nye begynnelse oppstår gjerne uten at man får avsluttet den «opprinnelige» historien.

Fortellerens skrift er altså selvbiografisk i dobbel forstand. Dagbokformatet er på sin side et ærlig selvbiografisk format, med tanke på at det er et format hvor hensikten er å direkte formidle forfatterens egne tanker. Forfatteren dykker nå enda dypere inn i fremstilligen av sine egne tanker og følelser via den nedskrevne drømmen. Drømmen er en direkte refleksjon av hennes ubevisste og gjenspeiler de delene av forfatterens liv som hun selv ikke en gang har tilgang til. Drømmen er forfatterens ubevisste språk, men den reflekterer også noe menneskelig (og dyrisk) kollektivt. Skriften har sitt opphav i det ubevisste, og uten det ubevisste ville den ikke eksistert. Det er med andre ord ikke et språk forfatteren kan ta æren for å besitte alene, men et språk som deles med alle de andre som også kan drømme, og som også har en del av sitt sinn som kan defineres som «det ubevisste».

Med tanke på alle dyremotivene som presenteres i dette verket, er det rimelig å anta at det gjeldende standpunktet her er at dyr også har ubevisste mentale prosesser. Dette står da i kontrast til Lacans teorier om menneskets responser på den ene siden mot dyrenes reaksjoner på den andre siden. I forlengelsen av Derridas kritikk av dette, påpeker Ellman i

¹⁵⁴ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 145.

¹⁵⁵ Ibid, 146.

«Psychoanalytical Animal» at forskningen nå blant annet kan bevise at rotter kan drømme.¹⁵⁶ Disse drømmene viser seg også å være marerittaktig av karakter, og det er videre logisk å anta at dersom man kan drømme, og i tillegg ha mareritt, så er man også i besittelse av «det ubevisste». Den skriften, eller det språket som karakteriserer mennesket, stammer fra den samme ubevisste prosessen som «dyrenes språk» gjør, og denne prosessen lar seg ikke avgrense på den måten for eksempel filosofer som Lacan har antatt.

I det ubevisste dannes symbolene, metaforene, og som forfatteren selv påstår, er det her selve verket skapes. Verket klargjør seg i det ubevisste lik et foster klargjør seg i livmoren. Å skrive innebærer først og fremst å drømme, og det å drømme er ikke en egenskap eksklusivt forbeholdt menneskene. Fortelleren smelter så sammen ordene «écrivain» (forfatter) med «rêveur» (en som drømmer) for å understreke at disse aktivitetene ikke er uavhengige av hverandre: «L'écritrêveur s'est il enfoncé dans les bas-fonds de l'âme loin du monde en écrivain?»¹⁵⁷ Å skrive tilsvarer å drømme, og det innebærer å vende tilbake til «sjelens dyp» (det ubevisste).

Dette fremviser et slags paradoks med tanke på det kartianske synet på mennesket som et rasjonelt vesen, da poenget her er at menneskets «rasjonelle» tanker stammer fra drømmene og det irrasjonelle. Derridas standpunkt på den annen side, er at dyrenes spor er deres form for «skrift», og som Anna Berger og Marta Segarra påpeker, er det på tide med et skifte innenfor den antroposentriske vestlige filosofien: «If animals “write” and humans write qua animals, then the link usually made between autography, speech and self-consciousness is put in question»¹⁵⁸

Den menneskelige selvbiografien, altså skriften er et resultat av tanken, som i sin tur er et resultat av ubevisste prosesser. Spørsmålet som følger her er om det kan være relevant å snakke om «dys selvbiografi» i form av deres spor, og om man egentlig snakker om to ulike former for selvbiografi hos Cixous og Derrida, hvor menneskets tilsvarer skriften, og dyrene, deres forskjellige former for spor. Hvis dette er tilfellet, detroniserer både Cixous og Derrida den menneskelige skriften på et vis, til å være menneskets spor på lik linje med dyrenes. Cixous «skriver gjennom dyret» i *L'amour du loup et autres remords*, men dette er en «bevisst» handling for å «skrive den andre» gjennom den andre, heller enn på bekostning av den.

Forsøket på å gjøre dette lykkes derimot bare delvis. Fortelleren innrømmer selv sine (menneskelige) begrensninger i de kapitlene som følger kattens narrativ, ved at hun ikke

¹⁵⁶ Ellmann, «Psychoanalytical Animal», 332.

¹⁵⁷ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 50.

¹⁵⁸ Berger og Segarra, «Thoughtprints», 5.

kan frigjøre seg selv fullstendig fra sitt eget perspektiv. Hun er fanget i sin menneskelige bevissthet, men likevel har hun ekspandert den i forsøket på å «tenke som en katt», eller i å «se som et esel». Hun har ironisk nok ekspandert synet sitt ved å vende tilbake til blindheten, det ubevisste, eller til «larvens embryostadie», som alle er metaforer for skriftens utgangspunkt og opprinnelse.

I den drømmen som skrives om i «Le livre fait son entrée», ofrer fortelleren videre livet sitt når hun føder boken. Hun ofrer seg selv som subjekt for å gi liv til et nytt subjekt. Dette nye subjektet vil med tiden fremstille henne på sine egne premisser, og hun har ikke lenger definisjonsmakten over seg selv. Verket er som den nyfødte, blind for den verden den fødes inn i. Det samme gjelder de personene som «tar imot» verket: «Au début le livre absorbe tout il est tout absorbé à son naître , aux aguets de ses images fugaces, penchés au bord de lui-même, il pêche à la ligne , il est la le pêcheur la ligne le péché la pêche. »¹⁵⁹ Man kan verken sette verket i kontekst eller se det utenfra når det nettopp har blitt « født », for man har ingen grunnlag for å vite hvilket utfall eller betydning det gitte verket med tiden vil få. Det er til å begynne med absorbert i seg selv, og det vender seg innover heller enn utover. Det er først med tiden at det kan få noen reell innflytelse, da det avhenger av leserne for å holde seg i live.

Fortelleren leker med ordene «fiske», «sportsfiske» og «fisket» i forbindelse med verket og dets «fødsel». Verket «fisker» etter å selv bli «fisket», altså etter å selv bli fanget opp av noen «sportsfiskere» som vil lese det og gi det udødelighet. Med tiden blir verket mer selvstendig, og det eksisterer i kraft av seg selv, men takket være dets resepsjon (sportsfiskerne). Rollene snus nå opp ned: verket kan med tiden potensielt få en ny påvirkningskraft som strider mot den fremstillingen det først gjorde av seg selv som «nyfødt». Det er altså «en ulv i fåreklær», eller som i kapittelet «L'amour du loup», er det nyfødte verket lammet som til syvende sist ler etter å ha lurt ulven. Det har utgitt seg for å være et lam som nyfødt, men med tiden vokst seg sterkere og mer autonomt.

Etter verkets fødsel har det blitt til et selvstendig subjekt. I «La lettre» konstateres det at det som skrives ned alltid er adressert til noe eller noen, og at det nedskrevne får sitt eget liv, eller sin egen agenda etter at det har blitt manifestert som skrift. «Lettre» har på fransk flere betydninger. Den ene er «bokstav» og den andre er «brev». Den første innebærer selve premisset for skrift, og den andre at det skrevne alltid adresseres til noen : «Il y a toujours une lettre dans le Livre//Le livre écrit une lettre. //Le livre écrit une autre lettre que celle qu'il croyait vouloir écrire.»¹⁶⁰

¹⁵⁹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 148.

¹⁶⁰ Ibid, 151.

Verket er et eget subjekt, og forfatteren har like liten påvirkningskraft over de ulike retningene verket kan ta, som det en nybakt mor har over sitt barn. Barnet vil være gjenstand for en viss påvirkning av sine foreldre, men det vil også på et punkt løsrive seg fra dem. Brevet man finner inni verket, som allerede i seg selv forestiller et brev, skaper altså enda et brev, og dette brevets innhold er utenfor forfatterens kontroll.¹⁶¹ Forfatteren har generelt ikke kontroll over sine egne tanker, da hans eller hennes tanker gjenspeiler en kaotisk tidsånd: «Les lettres sont des manifestations du désordre de nos temps. Nous sommes des désordonnés temporels, nous sommes en proie au Temps c'est-à-dire à sa discordance essentielle.»¹⁶² Bokstavene man trenger for å produsere skrift, altså et brev, reflekterer det nåtidige kaoset forfatteren befinner seg innunder i det skrivende øyeblikk. Det gjenspeiler forfatterens samtid og den konteksten han eller hun ikke nødvendigvis er seg bevisst, men som likevel ikke er til å unnslippe.

Menneskenes tid er like uharmoniske som menneskene selv. I et intervju med Cixous, kommenterer Calle-Gruber den tidstematikken som ofte er å gjenfinne i Cixous' litteratur: «'The faulty condition' is the derisory everyday lag, expressed in the image of 'our letters do not arrive at the hour they leave'. Our problem: time. We do not *have* time; we *are* not on time. Always in passage.»¹⁶³ Brevene forestiller all form for skriftlig kommunikasjon. Dagens moderne tidsånd er kaotisk i den forstand at man har tilgang på nyere teknologi for å formidle ens budskaper. Alt skal skje i et gitt tempo, og kommunikasjonen kan aldri bli effektiv nok. Disse overgangene (passage) som det stadig refereres til er også et symptom på en bevegelse som utvikler seg hurtigere og hurtigere. «Brevene» og de budskapene brevene formidler, endres i takt med tiden. Litteraturen gjenspeiler til syvende og sist den tiden den ble skapt under.

Bruken av det negativt ladede ordet «proie» (bytte) i «(...) nous sommes en proie au Temps (...)» fremhever et deterministisk aspekt. Tiden selv er et rovdyr og vi er dens bytte. Det er ingen muligheter for å unnslippe, da tiden på den ene eller andre måten vil fange oss. Menneskene er gjennom språket seg bevisst dette, noe jeg tidligere har nevnt kan anses som en «straff» etter utkastelsen fra paradiset. Det menneskelige tilsvarer altså det selvbiografiske: «En français lettre et l'être sont jumeaux homophones. Dès que je dis l'un je dis l'autre. L'être est lettre est l'être. Toujours volé.»¹⁶⁴

¹⁶¹ Dette er en referanse til Edgar Allan Poes «The Purloined Letter».

¹⁶² Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 152.

¹⁶³ Calle-Gruber og Cixous, «Rootprints», 15.

¹⁶⁴ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 153.

De homofone ordene «lettre» og «l'être» er en lek med tanken om at den menneskelige væren er ekvivalent med brevet, eller med skriften. De spiller også på en skjult referanse til Edgar Allan Poes «The Purloined Letter».¹⁶⁵ Siden «lettre» og «l'être» er homofone, kan man ikke høre forskjellen på dem. Det er bare gjennom skriften man kan se de ulike betydningene. Ordene er stjålet av hverandre og de gjenspeiler hverandre. Hvilket av ordene som kom først, og hvilket av dem som er stjålet er umulig å si. De reflekterer en sirkulær bevegelse, hvor det ene refererer til det andre og omvendt. Med dette menes det at det er det skriftlige (språket) som kjennetegner menneskets væren, og menneskets væren kjennetegnes av skriften.

Det er heller ikke alle brev som får se dagens lys, på samme måte som at det ikke er alle fostre som overlever en fødsel: «Il y a aussi les lettres mortes-nées.»¹⁶⁶ De dødfødte brevene er sin tur ikke levende døde, men de er født døde. Dette står i en slags spenning til tanken om at alt som lever «dør» i det øyeblikket det fødes. «Les lettres mortes-nées» er ikke bare forutbestemt til å dø, de er forutbestemte til å ikke eksistere, og deres spor slettes før de får gitt noen avtrykk. Det er disse brevene som glemmes eller glemmes, hvor budskapet aldri når frem.

Bevisst fortrenning: Fra det bevisste til det ubevisste og tilbake igjen

Fornektelsen og blindheten har hittil blitt fremstilt som noe essensielt for å i det hele tatt å kunne si eller skrive noe. Alt har allerede blitt sagt, og alt har allerede blitt skrevet. Skal man kunne klare å skrive noe nytt må man «glemme» den viten man har. «Le livre nié» kan oversettes til «den fornektede boken», og utgjør det siste kapittelet i verkets andre del. Glemselen innebærer å begrave ens viten i det ubevisste, for siden å la det komme til syne gjennom språket:

Je vais oublier, naturellement, mais c'est à garder. L'inoubliable est une manifestation de ce qu'est l'être humain soit dans sa méchanceté soit dans sa bonté. C'est un acte, de l'action. Une action de porteuse d'un sens. Un sens qui dépasse le moment où *ça* se produit. Je ne sais pas ce que *ça* veut dire au moment où cela se produit mais je sais que *ça signifie* : ceci est inscrit. C'était déjà écrit à lire. // C'est la réalité qui écrit, mais cette écriture n'existerait pas si je n'étais pas là pour la lire. Il faut un acte d'écriture pour que ces histoires atteignent le présent de l'inoubliable. Mais cet acte d'écriture est à double face : il n'invente pas la réalité, il en aperçoit l'écriture cachée. C'est ainsi que les écrivains ont écrit : en ayant en eux cette faculté d'enregistrement, même inconscient, de l'événement qui passe.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Muller og Richardsen, *The Purloined Poe*.

¹⁶⁶ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 155.

¹⁶⁷ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 171, 172.

Ordet «ça» kan bety både «det» og «id» (le ça) på fransk. Siden «ça» dukker opp flere steder i *L'amour du loup et autres remords*, og da i en psykoanalytisk kontekst, er det rimelig å tenke at det dreier seg om «id». «Id» er den delen av det ubevisste som er utelukkende irrasjonell, og den delen som representerer drømmene og det absurde. Verket skapes altså i det skjulte, i blinde, eller i natten. Utsagnet om at det er realiteten som skriver kan lett forstås dithen at det er under det Freud ville definere som realitetsprinsippet, at verket tar form som skrift, og at det på sett og vis «rasjonaliseres». På fransk heter dette «principe de réalité»¹⁶⁸ og det baseres på en slags oversettelse fra det indre til det ytre. I denne «oversettelsen» foregår en sensur av det kaoset «id» representerer. Forfatterens rolle utspiller seg ikke som skaperen av verket, men snarere som en formidler eller en oversetter fra det ubevisste til det bevisste. Påstanden er at skriften eksisterer som noe abstrakt i det ubevisste, og når det manifesteres som noe materielt, tilpasses det den etablerte logikken (den fallogosentriske), og idet den gjør det, mister den også en del av sin essens.

Glemselen foregår kun på nivået til det bevisste, for det ubevisste glemmer ikke. Et eksempel på dette er den freudianske «forsnakkelsen»: «Volontairement ou pas nous sommes les sujets du lapsus.»¹⁶⁹ Sporene vi legger forplanter seg i det ubevisste, og under en forsnakkelse tenker man at det er det ubevisste selv som taler. Det uforglemmelige (l'inoubliable) er altså sporene menneskene legger i form av for eksempel litteratur, men det kan også virke som om disse sporene allerede finnes iboende i det ubevisste, kanskje til og med i det kollektivt ubevisste.¹⁷⁰ Spørsmålet som følger av dette er om det ubevisste fremstår som noe «hellig» i *L'amour du loup et autres remords*, og om det egentlig innebærer en viss form for religiøsitet eller mystikk.

Det kan absolutt se ut som om det ubevisste blir romantisert hos Cixous, med tanke på at det er her opphavet til den feminine skriften stammer fra (og all annen skrift for øvrig). Forfatteren på sin side henter bare ut det som allerede er innprintet i det ubevisste, og tolker, tilpasser og oversetter denne informasjonen. Den «ekte» realiteten representeres altså av det ubevisste. Poenget med at det er «realiteten» som skriver (realitetsprinsippet) utgjør et paradoks, da den fremviser mer sensur enn essens, samtidig som at den opprettholder det sannhetsbegrepet som har vært i omløp siden antikken.

¹⁶⁸ Saraga og Gasser, «Épreuve de réalité et psychose chez Freud », 110.

¹⁶⁹ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 176.

¹⁷⁰ «Det kollektivt ubevisste» er et begrep hentet fra Freuds «lærling», Carl Gustav Jung. Han opprettet blant annet en egen psykoanalytisk skole, og fikk et stort antall tilhengere. Hans tilnærming til psykoanalysen kan fremstå som noe mer religiøs enn hva Freuds gjør.

«Je suis un livre»

Del II av *L'amour du loup et autres remords* vies til flytende overganger og grenseløshet. Først konfronteres man med den flytende grensen mellom subjekt og objekt, deretter med den grenseløsheten drømmene og det ubevisste symboliserer. Til og med tidstematikken og det uendelige settes i spill. Tiden er noe flyktig som konstant er i bevegelse: «Que dis-je! Au moment où j'écris je suis passée, tu es futur donc passé, ni l'un ni l'autre ne sont jamais en présence dans le même instant.// Déconstruction de l'illusion de communion.»¹⁷¹ Fortelleren problematiserer dette nåtidige man umulig kan gripe tak i uten at det forsvinner inn i det fortidige. Hun påstår at ingen er tilstedeværende i øyeblikket samtidig, noe som gjenspeiler en pessimisme som indikerer at to personer aldri vil kunne ha en absolutt forståelse av hverandre.

Enten forsøker fortelleren her å dekonstruere «illusjonen av fellesskapet», eller så er dette en kommentar til Derridas filosofi. Det å skulle dekonstruere en illusjon kan med første øyekast virke ironisk, med mindre man er av den oppfatning at all logikk bygger på en illusjon. Derrida dekonstruerer som regel «logisk» oppbygde argumenter, mens fortelleren oppløser her hele fundamentet for den forståelsen vi som mennesker har av språket, til å være en ren illusjon. De begrepene som presenteres både av Freud, Derrida og andre forutgående filosofer, er likevel passerende. Det samme er begrepet om sannhet:

Au cas où je me serai fait des illusions désuètes, comme on s'en faisait avant Freud et avant Jacques Derrida, il est là, avec sa voix critique, le livre en personne il arrive à temps pour me rappeler que je suis moi aussi un personnage du livre, et que nul n'est ici pour décider d'un sens ni d'une vérité.¹⁷²

Litteraturen behandler ikke nødvendigvis personer som har eksistert i det virkelige liv annerledes enn fiktive personer. Bokens hovedperson(er) utspiller de samme rollene for den senere resepsjonen. Man er ikke engang alltid klar over om verkets personer er «ekte» eller ikke. Likevel definerer de en egen sannhet, med tanke på at all litteratur er metalitterær. Fortelleren er seg bevisst dette, og innrømmer med en viss pessimisme at selv er hun ikke noe mer enn en del av verkets persongalleri. Det er ikke forfatterens essens som menneske som blir husket, det er den virkeligheten hun definerer gjennom litteraturen. Den er pessimistisk i kraft av at den i det store og hele bare definerer en virkelighet blant mange, ergo er begrepet om virkeligheten en illusjon som ligger i språket.

¹⁷¹ Cixous, *L'amour du loup et autres remords*, 153.

¹⁷² Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 173.

Pessimismen forfølger henne gjennom påvirkningen av Derridas filosofi : «Le « qui je suis, moi ? » de Jacques Derrida, cette angloise de moi, je l'ai connue jadis. »¹⁷³ Hun har gått i en felle og skapt en vane da hun stadig vender tilbake til Derridas eksistensielle spørsmål. Svaret hennes er for øvrig: « Cette sensation qu'il y a un livre qui me suit, ou que je suis un livre, je le suis, sans enthousiasme mais sans pouvoir résister (...). »¹⁷⁴ Boken utgjør tanken i materialisert form, men ikke nok med det, den selvstendigjøres etter den har blitt skapt. Fortellerens konklusjon er altså «jeg følger boken (som jeg er)», eller «jeg er boken (som jeg følger)». Boken er menneskets spor, men mennesket er også på sett og vis en «slave» av dette sporet. Denne pessimismen trenger likevel ikke å oppta for stor plass, da den kan kureres med latteren.

Latterens revolusjonerende kraft

Som tittelen til del III «Pour finir, deux immortels» indikerer, nærmer vi oss nå slutten av *L'Amour du loup et autres remords*. Slutten er likevel ikke endelig, den er udødelig, og den inkluderer de to «udødelige» kapitlene «*Fremdworte sind Glücksache*» og «*Piotr, all passion spent*». Det har hittil blitt påstått at all skrift i sin essens er selvbiografisk. Fortelleren har stort sett vært en førstepersonsforteller, men som i noen tilfeller har vekslet mellom førsteperson og tredjeperson. I del II av verket kunne denne førstepersonsfortelleren oppleves som nærmere forfatterstemmen enn i del I, der del I også har flere skjønnlitterære trekk enn del II.

Her har fortellerstemmen derimot «tatt igjen» forfatterstemmen, og skriften fremstår som mer prosaisk og selvbiografisk enn i de to andre delene. Når jeg skriver «selvbiografisk» her mener jeg selvbiografisk i den forstand at forfatteren tilsynelatende skriver tett opp mot sitt eget liv. Natalie Edwards argumenterer for at Cixous' selvbiografiske skrift overskrider det selvbiografiske ved å fornekte et unisont forfatterselv: «(...) the way in which the narrating self is itself displaced within its own text constitutes a rejection of the unitary writer, narrator and owner of autobiographical narrative.»¹⁷⁵ Hun påpeker at den selvbiografiske skriften hennes preges av en polyfoni og at forfatterstemmen stadig avbrytes av andre stemmer som «konkurrerer» om å innta fortellerposisjonen. Effekten av disse

¹⁷³ Ibid. 175.

¹⁷⁴ Ibid, 177.

¹⁷⁵ Edwards, *The autobiographies of (...) and Hélène Cixous*, 175.

avbrytelsene er at fortelleren fremstår som ustabil, og minnene hennes som fragmenterte og usikre.

Et gjennomgående trekk hos Cixous er at uansett hvem fortellerstemmen representerer, så skaper den en avstand mellom det tenkte og det nedskrevne. Dette fremvises blant annet gjennom fortellerens gjentagende bevissthetsstrømmer (stream of consciousness). Om det er forfatteren selv som skriver hendelser basert på sitt eget liv, så skiller hun mellom sine forskjellige jeg, og hun spør seg selv: «Tu crois que tu es l'auteur?» // Je trouve cette phrase dans ma tête, dans un chapitre de mon livre. Qui m'interroge ? Qui me dis-tu ? // Est-ce une enallage intérieure? Me dis-je tu? // Qui, quel sujet me dis(-je) tu?»¹⁷⁶

Fortelleren er selv splittet. Hun vet ikke hvilket av hennes «selv» som skriver i det nåværende øyeblikket. Forfatteren og fortelleren er separerte og fortellerens ulike «selv», fremviser dette bruddet. Grensen mellom fiksjon og prosa viskes så ut. Hvis all litteratur er selvbiografisk, så vil det alltid inkludere en sammensmeltning av forfatterens egne tanker og erfaringer. Edwards mener at Cixous unnviker det selvbiografiske ved å være «(...) an autobiographer who writes not just the tension between inscribing individual and collective selfhood in self-reflexive texts, but writes beyond them in a way that rejects them both.»¹⁷⁷ Denne fornektningen gjenspeiler samtidig en sjangerfornektning, og man kan konkludere med at Cixous' litteratur definerer sin egen sjanger.

Fortelleren oppsummerer videre deler av sitt eget liv som inkluderer de ulike språkene og nasjonalitetene hun har vokst opp med, krigen og hennes egen familiesituasjon. Hun trekker inn ulike episoder og samtaler mellom henne selv, moren og broren, som både gjenspeiler fortellerens fortid og nåtid. Disse episodene blandes sammen med metaforer og de hittil kjente neologismene, som for øvrig er å gjenfinne i samtlige av Cixous' tekster. Språkene engelsk, tysk og fransk smeltes sammen med fortellerens indre bilder og blir slik manifestert som poetisk selvbiografisk materiale.

Chacun sa mère la mienne était un éblouissement, l'eau de Claire Fontaine où je voulais mourir en Oranie d'être sans elle, l'eau, ma mère, lorsque j'avais été jétée en colonie de vacances, l'eau ne venait pas mais ma mère venait le dimanche venait à la fin le dimanche se levait quand même droit et mince à l'entrée du désert et c'était ma mère, une omelette roulée au pommes de terre dans le sac à dos, elle-même sacrée roulée dorée mon omelette maman, ma chèvre, Ève Ève achève ma soif et ma faim de lumière mais pas celle de mon frère, ma mère la mienne a toujours un sac à dos, à quatre-vingt-onze ans, tu m'aimes toujours sauf quand je suis un chameau dit-elle, c'est faux je l'aime dans tous ces animaux, je ne peux pas te parler

¹⁷⁶ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 173.

¹⁷⁷ Edwards, *The autobiographies of (...) and Hélène Cixous*, 175.

je suis en Australie disait-elle le 28 janvier 2001 elle était à Paris mais transportée, raccroche dit-elle : je suis avec les dromedaires oh cette bête elle ne se laisse pas faire et peut rester sans boire quelques mois , elle a tout dans la bosse qui permet de survivre. Je vais voir ce qu'elle mange, la dromedaire, je raccroche.¹⁷⁸

Vannet brukes som en metafor på det feminine og de flytende grenseovergangene. Ordene, tankene og språket flyter over i hverandre sammen med fortellerens minner om sin egen mor. Dette avsnittet fremstiller forfatterens egen bevissthetsstrøm av tanker og assosiasjoner overfor moren, hvor tidsspennet forløper fra barndommen og til nåtiden. De binære motsetningsparene ørken og vannkilde knyttes opp mot sult og tørste, og fortellerens mor som alltid bærer en ryggsekk fylt med mat og drikke. Moren er som en kamel når hun bærer med seg denne sekken, og hun bærer alltid med seg mat og drikke til sine barn. Dette utspilles som den feminine gaven eller overskuddet Cixous tilegner kvinnen og moren, hvor moren alltid gir med et overskudd uten å forvente noe tilbake.

Morsfiguren fremheves hos Cixous som en kontrast til psykoanalysens farsfigur, og videre som en kontrast til den fallogosentriske orden. Denne moren er fortellerens premiss for livet, hun er en vannkilde og hun er hellig og gullbelagt. Som en kontrast til ørkenen, kamelen og det gamle og hellige, brytes dette fortidige brått av med en telefonsamtale mellom moren og fortelleren. Telefonsamtalen bringer oss nærmere nåtiden og til det moderne, men den inngår fremdeles i fortellerens bevissthetsstrøm, da det ikke er noe punktum eller nytt avsnitt som vil kunne markere en ny overgang.

I det siste kapittelet «Piotr, *all passion spent*», vender fortelleren seg bort fra seg selv og til Piotr Rawicz, som nå utfyller rollen som kapittelets hovedperson. Dette skaper en sirkulær bevegelse innad i verket med Marina Tsvetajeva som hovedperson i «L'amour du loup». Samtlige av de ulike fortellerstemmene som avbryter hverandre, skiftes ut, og vender tilbake, utspiller den samme rollen. De forblir ikke noe mer enn en stemme i det litterære verket, og verket tar ikke hensyn til hvorvidt deres eksistens er reell eller ikke.

Fortelleren hevder så at Piotrs verk har oppnådd noe de fleste andre verk ikke har klart. Verket har klart å kombinere hode og kropp, og det gjenspeiler et overskudd: «Ce livre n'est pas un livre: c'est un être. Cet être est génial. Il est tout Piotr. J'en suis heureuse et j'en suis triste, tristement heureuse. Cet être est unique, ce livre génial, Piotr était donc un livre. »¹⁷⁹ Piotr er for all tid konserverert som en bok. På den ene siden er det nettopp dette litteraturen alltid gjør, den konserverer det levende og udødeliggjør det. Fortelleren påpeker likevel med

¹⁷⁸ Cixous, *L'amour du loup et autres remords*, 184, 185.

¹⁷⁹ Ibid, 205.

entusiasme at dette verket derimot bærer med seg en *overskridende* skrift, altså en skrift som bevarer noe mer enn bare «det rasjonelle». Kanskje det til og med gjenspeiler en skrift som minner mer om Cixous' *feminine skrift*, altså kombinerer den motsetninger som hode/kropp, det ubevisste/det bevisste, det rasjonelle/det irrasjonelle, natt/dag, blindhet/syn.

Dette avsluttende kapittelet om Piotr fremkaller en positiv energi som kontrasterer den pessimismen og determinismen som tidvis er å finne i *L'Amour du loup et autres remords*. Verket i sin helhet spiller likevel på en positivitet som bryter gjennom det negative deterministiske mønsteret. Pessimismen avskjæres av en latter som bryter med den seriøse tonen man ofte hører i fortellerens «bevissthetsstrømmer»: «Mon livre s'écrit. Se crée. Secret. Avec jubilation et jeu. Se tourne pour voir si je le suis. // Il s'amuse en moi en se créant. Cela aussi est son secret : la preuve de la création est le rire.»¹⁸⁰

Latteren er medisinen mot pessimisme og stagnasjon, og er selve symbolet for Cixous' «feminine gave» og overskudd. Verket «Piotr» er et eksempel på en slik «litterær gave» som fremmer og bevarer det positive overskuddet, på lik linje med fortellerens egne verk. Disse skapes gjennom latter og lek, da latteren er det eneste som kan bryte med en seriøs og negativ tone. Når verket «se tourne pour voir si je le suis», løsriver den seg fra den pessimismen fortelleren føler når hun innrømmer at «je suis un livre». Hun har «godtatt» at hun er/følger en bok, men at verket hennes «ler» det hele bort og skaper sin egen sannhet.

Abigail Bray påpeker i «Hélène Cixous- Writing and Sexual Difference» at lattermotivet generelt er gjennomgående hos Cixous, og at den ikke bare knyttes til skapelse, men også til døden: «Death, the fear of the immense, those forces which can so easily overwhelm, are reduced by a laughter which recognizes that all things need maternal care.»¹⁸¹ Når man ler, pasifiseres hele frykten knyttet til de store metafysiske spørsmålene om livet og døden. Latteren på sin side representerer livet, morskjærligheten, og den feminine gaven. Bray konkluderer med at det er latteren og morskjærligheten som opponerer og bryter med den fallosentriske økonomien: «In simple terms, the phallogocentric libidinal economy is death-driven, while the feminine libidinal economy is life-affirming.»¹⁸²

Den er livsbejaende i kraft av den feminine gaven, som i sin tur kjennetegnes av å være en «gave som gir» heller enn en «gave som tar». Den fallosentriske økonomien kjennetegnes av å representere en «gave som tar» og som videre reduserer subjektet: «Laughter affirms existence, overcomes the spectre of death present both in the death of

¹⁸⁰Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 83

¹⁸¹ Bray, *Hélène Cixous*, 66.

¹⁸² Ibid, 54.

someone close and in those threats from all sources of negativity which attempt to annihilate and reduce the subject.»¹⁸³ Til tross for at latteren og den feminine økonomien anses som en medisin mot døden, stagnasjonen og den fallosentriske økonomien, fremmer fortelleren til tider en viss ambivalens:

Maintenant elle tire sur moi : // - J'ai été obligée de dire une con/ne/rie par ta tête. Il n'y a toujours que moi qui ris de mes histoires. Ta tête me coupe le sifflet.// Je reconnais : - je ne peux pas rire quand je les entends pour la vingtième fois. Mais tu m'avais dit une chose très drôle, malheureusement je l'ai oubliée.// - Tu vois, si je ne répète pas vingt fois tu oublies.// Elle éclate d'un long rire suivi d'un rire qui rit de son rire : - Je pense à moi, la petite vieille en sursis. // Je ne ris pas. L'oubli de sa phrase m'effraie.¹⁸⁴

Her smeltes fortellerstemmen sammen med morens stemme i en samtale om en spøk, latter og glemsel. Moren symboliserer en overflod, da hun forteller den samme historien tjue ganger, og for hver gang ler hun hardere og hardere. Hun er blottet for frykt og seriøsitet, og latteren forsterkes av påminnelsen om at hun «lever på lånt tid», da hun undres over at hun ikke allerede er død. Fortelleren derimot, skremmes av seg selv og av at hun har sluttet å høre etter når moren snakker. Hun har hørt morens fortellinger og vitser så mange ganger at hun for lengst har lukket ørene for historiene hennes. Dette har ført til at hun omsider har glemt morens repitative spøk. Denne glemselen skremmer fortelleren mer enn noe annet. Den er en påminnelse om at hun selv har tatt moren for gitt ved å slutte å høre på henne. Bildet av den leende gamle moren minner oss på den morskjærligheten og den feminine økonomien Cixous opphøyer i sine tekster. Det er her evnen til å se «den andre» kommer fra, og glemmer man det, så er det et tegn på at man har stagnert. Fortelleren blir skremt når hun innser at hun har stagnert sammen med det bildet hun har av moren, mens moren derimot fortsetter bare å le.

I *L'amour du loup et autres remords*, kan man utvide den negative fallosentriske økonomien til heller å omhandle den «carnofallogosentriske». Dette verket ble skapt gjennom latterens kraft, og det leker med de opptråkkede grensene mellom menneske/dyr, mann/kvinne, subjekt/objekt, rasjonalitet/irrasjonalitet, det bevisste/det ubevisste, drøm/virkelighet, syn/blindhet, prosa/fiksjon. Alle disse punktene man i utgangspunktet har klare bilder og formeninger om utviskes, omrokeres og spilles på, og verket kan slik anses som en «gave som gir».

¹⁸³ Ibid, 67.

¹⁸⁴ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 198.

5. Avslutning

*Le livre inscrit la dette. Comme le Livre des morts égyptiens: livre des remords inutiles mais nécessaires.*¹⁸⁵

I denne analysen har mitt hovedfokus vært og utforske Cixous og Derridas fremstilling av det selvbiografiske mennesket, samt den opptråkkede grensen mellom menneske og dyr. Begrepet «selvbiografi» er i utgangspunktet et begrep man anvender med tanke på sjanger, og i forbindelse med en forfatter som skriver om sitt eget liv og sine egne erfaringer. Cixous og Derridas bruk av begrepet «selvbiografi» overskrider den normale betydningen til å innebære all form for menneskelig skrift. Dette er en påminnelse om at mennesket er fanget i sin egen subjektivitet, til tross for alle forsøk på å skrive objektivt og vitenskapelig.

Derrida har blant annet argumentert for dette ved å dekonstruere de «objektive» grensene som har blitt satt mellom dyret og mennesket i den vestlige metafysiske filosofiske tradisjon. Hans syn på den menneskelige selvbiografien er til syvende og sist at den er narsissistisk og selvforherligende: «Rien ne risque d'être aussi empoisonnant qu'une autobiographie (...)».¹⁸⁶ I dette synet regjerer en viss form for pessimisme og determinisme, og Derrida kommer ikke nødvendigvis med en direkte løsning på problemet. De begrepene han presenterer derimot, som «animot», «carnofallogocentrisme», og «limitrophie» har den effekten at de åpner språket, og dermed sinnet for nye måter å tenke dyr-menneske på. Likevel baserer hans hovedprosjekt seg på å kritisere og finne argumentasjonens «différance» hos andre. Man kan si at dette i seg selv er en form for løsning, men det endrer likevel ikke det faktum at menneskets skrift er fanget i sin egen subjektivitet. Hvis all skrift er selvbiografisk, så er det vel ikke mulig for tenkere som Derrida og Cixous å bryte ut av det selvbiografiske ved å bruke det samme verktøyet, nemlig skriften?

Derrida er allerede kjent for å bruke dekonstruksjon som sin metode, men jeg vil også her argumentere for at Cixous driver en form for dekonstruksjon i *L'Amour du loup et autres remords*. Cixous' dekonstruksjon skiller seg fra Derridas, fordi hun dekonstruerer gjennom binære motsetningspar, polyfoni og sin feminine skrift. Den bærer igjen preg av en større positivitet, i den forstand at hun tilbyr en form for løsning gjennom den feminine skriften. Hun dekonstruerer først og fremst sjangeren, og jeg vil påstå at det i dette verket blant annet dreier seg om selvbiografiske sjangeren. I tekstene hennes regjerer en polyfoni,

¹⁸⁵ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 165.

¹⁸⁶ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 71.

men de ulike fortellerselvne fremstilles som regel i førsteperson. Ofte fremstilles førstepersonsfortelleren som H el ene Cixous selv, hvor man f ar inntrykk av at hun beretter om sitt eget liv og erfaringer. Dette fortellerjeget som til tider smelter sammen med forfatterjeget, blir ogs a avbrutt av andre «jeg». Disse avbrytelsene skaper en ambivalens rundt hva som er sant og usant, og rundt hvem det er som taler til enhver tid. Dette er en slags konstatering av subjektivitet og usikkerheten i den sjangeren vi kjenner til som «selvbiografisk». Usikkerheten eksisterer dermed ikke bare innenfor denne sjangeren, den eksisterer i alle sjangre, og i all skrift.

«Sacrifices» spiller p a at skriften krever et offer. Hvis man skal skrive seg selv, vil det alltid g a p a bekostning av noe annet. Det fins ingen skrift best aende av bare subjekter, da det alltid vil v are noe eller noen som blir ofret som «den andre». Cixous veksler mellom  a skrive fra ulike jegperspektiv, men i det hun g ar inn i et perspektiv g ar det p a bekostning av et annet. Hennes l osning er  a skape et forvirrende skille mellom hvem det er som taler til ulike tidspunkt, og om den som taler, taler for seg selv eller taler med flere tunger samtidig. Effekten er at spr aket virker kaotisk, men kaoset i seg selv kamuflerer bare skillet mellom jeget og den andre. Faktum er likevel det samme, uansett hvor hurtig hun bytter mellom de ulike fortellerjegene, er det likevel et jeg som taler om gangen, og n ar et jeg taler, s a m a det n odvendigvis finnes en annen som ikke f ar tale.

De ulike ofrene som presenteres i «Sacrifices» er enten et offer av «jeget» eller «den andre». I «L'amour du loup» ofrer b ade ulven og lammet en del av seg selv for  a gi plass til den andre. De ender begge opp med  a bli litt mindre seg selv, og litt mer den andre, og blir p a denne m aten «f odt p a ny» gjennom kj arligheten. Dette offeret kommer av seg selv, det springer ut av en drift og et begj er etter den andre, og det konkluderes med at offeret dermed er narsissistisk. I «Conversation avec l' ane» drives ikke fortelleren av drifter eller f olelser. Hun bestemmer seg for  a ofre sitt menneskelige syn og selv, for  a gi rom for det stumme eselets perspektiv i Bibelen. Dette kapitlet har et religi ost preg over seg, da fortelleren mediterer og overgir seg til m orket for  a se gjennom «den andre». Til forskjell fra offeret i «L'amour du loup», opph oyes offeret i «Conversation avec l' ane» som uselvsk.

Vanskeligere er det for fortelleren i kapitlene om katten,  a skulle ofre sine menneskelige fordommer for  a gi rom for kattens egne lover. Fortelleren m a f orst anerkjenne det hun anser som «unheimlich», og hvorfor hun tenker som hun gj or, f or hun kan akseptere kattens annerledeshet. Denne fortelleren lærer seg omsider  a vise kj arlighet til katten som «den andre» p a kattens premisser, n ar hun kan glede seg over at katten dreper sin f orste due. Det ironiske i denne teksten er at katten omsider blir akseptert for sin «kattenatur»,

mens duen derimot er stum, og den utgjør både fortelleren og kattens «andre». Cixous er optimistisk til språkets potensiale, men man kan likevel oppdage en frustrasjon og en innrømmelse av dets begrensninger i tekstene hennes: «Dans mon livre il y a des poules, des chiens, des insectes. (...) Il y a des douleurs aussi. Les douleurs ne parlent pas de façon linéaire, monocorde. Elles rompent. Elles crient longtemps. Soudain s'étrangement.»¹⁸⁷

Jeg tolker «smertene» (des douleurs) som «den andre» i teksten, den man ikke kan befri til tross for alle velmenende forsøk. Forsøkene er likevel ikke forgjeves, da verket åpner opp ulike dyreselv og nye måter å tenke om dyr på. Cixous anvender Derridas begrep «animot» på en måte som fremstiller dyrene som innehaver av egne perspektiver. De fremstilles ikke lenger som teoremer, men som individer.

Anerkjennelsen av språkets begrensninger behandles i den siste delen i verkets tittel «(...) autres remords», som minner oss om angeren og sviket som oppstår gjennom skriften og navngivningen. Målet er å transcendere den «carnofallogosentriske» skriften og den maskuline økonomien, og å skape et nytt språk som kjennetegnes av en feminin økonomi og kjærlighet. Allerede i verkets forord forekommer derimot bekjennelsen over at: «Ma conscience me mord la langue avec tes dents».¹⁸⁸ Dette utsagnet byr på en rekke tolkningsmuligheter, da ordene bærer med seg flere betydningslag. Spillet mellom «mitt språk/min tunge», «død/bitt», «dine tenner» og «min samvittighet», indikerer en destruktiv ambivalens mellom jeget og den andre. «Målet» om å viske ut dette skillet, er dermed bare delvis oppnåelig. Ambivalensen er fremdeles tilstedeværende, selv i Cixous' litteratur. Gjennom sin feminine skrift, skriver hun «den andre», hun skaper nye regler for hva en sjanger kan være ved for eksempel ikke å følge et narrativ, men den negative falliske økonomien lurer likevel i bakgrunnen.

Å overskride den «carnofallogosentriske» tradisjonen er dermed en ligning som ikke alltid går opp. Verket konkluderer så med at dette er noe som kan kureres gjennom latter og ironi: «Je dis une chose, non seulement mon frère, ma mère, mon fils la disent autrement, mais la chose elle-même dit (une) autre chose pendant que je la dis. (...) (...), j'écris, songeant que le verbe rire est de mèche avec le verbe écrire. Et que rire est le résultat de se voir écrire, si sérieusement, jusqu'à la mort.»¹⁸⁹ Når man vedkjenner realiteten og det faktum at vårt språk er et resultat av den historiske tradisjonen vi lever under, så kan man le av det hele ved hjelp av en god dose selvironi. Selvironien antyder altså en viss selvvinnsikt, og i selvvinnsikten ligger muligheten for endring av den selvbiografiske skriften.

¹⁸⁷ Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, 132.

¹⁸⁸ *Ibid*, 9.

¹⁸⁹ *Ibid*, 176.

Bibliografi

Primærlitteratur

Cixous, Hélène. *L'Amour du loup et autres remords*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

Derrida, Jacques. *Séminaire : La Bête et le Souverain- volume II (2002-2003)*.

Redigert av Michel Lisse, Marie-Louise Mallet og Ginette Michaud. Paris : Éditions Galilée, 2010.

Derrida, Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Redigert av Marie-Louise Mallet. Paris: Éditions Galilée, 2006.

Sekundærlitteratur

Bray, Abigail, Hélène Cixous- *Writing and sexual Difference*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Calle-Gruber, Mireille og Hélène Cixous. *Rootprints- Memory and life writing*.

Oversatt av Eric Prenowitz. London og New York: Routledge, 1997.

Cixous, Hélène. *Double Oubli de l'Orang-Outang*. Paris : Éditions Galilée, 2010.

Cixous, Hélène. Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint. Oversatt av Beverley Bie Brahic. New York: Columbia University Press, 2003.

Cixous, Hélène. *Le Jour où je n'étais pas là*. Paris : Éditions Galilée, 2000.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Éditions Galilée, 2010.

Cixous, Hélène. *Portrait de Jacques Derrida en Jeune saint Juif*. Paris: Éditions Galilée, 2001.

Cixous, Hélène. *The Hélène Cixous Reader*. Red. Susan Sellers. New York: Routledge, 1994.

Costello, Katherine A. *Inventing «French Feminism»: A Critical History*.

Doktographsavhandling. Duke University, 2016.

Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I am*. Oversatt av David Wills. New York: Fordham University Press, 2008.

Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign, Volume II*. Oversatt av Geoffrey Bennington. London og Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Edwards, Natalie. *The Autobiographies of Julia Kristeva, Gisèle Halimi, Assia Djebar and Hélène Cixous: Beyond « I » versus « We »*. Doktorgraphsavhandling. Illinois, Northwestern University, 2005.

Ellmann, Maud. "Psychoanalytical Animal" i Laura Marcus & Ankhi Mukherjee (red.): *A Concise Companion to Psychoanalysis, Literature, and Culture*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014

The Epic of Gilgamesh. Red. Andrew George. London: Penguin Classics, 2000.

Sellers, Susan. *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*. Palgrave, 1992.

Sjklovskij, Viktor. «Kunsten som grep». I *Moderne litteraturteori- En antologi*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 13-28. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.

Elektronisk

Bibelen. «John 19:5». Biblehub, 2004-2016. 16.11.16,

http://biblehub.com/sermons/auth/thomson/ecce_homo.htm.

Bibelen. «1. Mos 1-2» Bibel, 2011. 16.11.16,

<http://www.bibel.no/Nettbibelen.aspx?query=ud8MMrJeKwHNJdqN05oJoYUm8d5Srf4PdsnRhUOInh98Y/Kn/CBGCwHRhKlhlNcT>.

Cixous, Hélène. «6- Love of the wolf». I *Stigmata: Escaping Texts*, red. Hélène Cixous. 85-100. Oversatt av Keith Cohen. Taylor and Francis, 2002. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=169258>.

Cixous, Hélène og Prenowitz, Eric. *Volleys of Humanity- Essays 1972-2009*. Red. Hélène Cixous og Eric Prenowitz. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=767124>.

Fisher, Claudine. G. «Hélène Cixous' *Partie*: Interpreting « Otherness » through Readings ». *Women in French Studies* 2012, 1 (2012): 167-183. 03.01.2017, <https://muse.jhu.edu/article/501847>.

Fontaine. «Le loup et l'agneau ». Northwestern University. 03.01.17,

http://lafontaine.mmlc.northwestern.edu/fables/loup_agneau_vv.html.

Freud, Sigmund, James Strachey, Hélène Cixous, and Robert Denomé. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "Uncanny")." *New Literary History* 7, nr. 3 (1976): 525-645.

http://www.jstor.org/pva.uib.no/stable/468561?seq=1#page_scan_tab_contents

- Giguere, Noelle. «Magic Lanterns: Artistic Vision and Hélène Cixous' Cats». *Contemporary French and Francophone Studies* 17, 3 (2013) : 274-281. 02.02.2017.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409292.2013.790617>.
- Goh, Irving. «The Passion According to Cixous: From Human Blindness to Animots». *MLN* 125, nr.5 (2010): 1050-174. 08.10.2016.
<https://muse.jhu.edu/journals/mln/v125/125.5.goh.html>.
- Hanrahan, Mairéad. «Long Cuts». *Parrallax*, 13, 3 (2007): 37-48. 12.01.2017.
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534640701433592?scroll=top&needAccess=true>.
- Hanrahan, Mairéad. "Of Three-Legged Writing: Cixous's *Le Jour Où Je N'étais Pas Là*." *French Forum* 28, nr. 2 (2003): 99-113.
<http://www.jstor.org/stable/40552357>.
- Marder, Elissa. «Birthmarks (Given Names) ». *Parrallax*, 13, 3 (2007) : 49-61. 16.01.2017.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534640701433600>.
- Moreno, Antonio. « Jung's Collective Unconscious. » *Laval théologique et philosophique* 23, nr. 2 (1967): 175-196. 29.03.17.
<http://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1967-v23-n2-ltp0971/1020110ar/>.
- Nietzsche, Friedrich og Harvey, Alexander. *Human, All Too Human*. Auckland: The Floating Press, 2013. 24.04.17. ProQuest Ebook Central :
<http://ebookcentral.proquest.com/pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=1441547>.
- Saraga Michael, Gasser Jacques, « Épreuve de réalité et psychose chez Freud. La fin de la psychose – l'heure d'un dernier « retour » ? », *Psychothérapies* 25, nr. 2 (2005) :109-115. 26.03.2017. <http://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2005-2-page-109.htm>
- Schrift, Alan. D. «LOGICS OF THE GIFT IN CIXOUS AND NIETZSCHE: Can We Still Be Generous?». *Angelaki* 6, nr. 2(2001):113-123. 16.03.2017.

<http://www.tandfonline.com/pva.uib.no/doi/pdf/10.1080/713650423?needAccess=true>.

Segarra, Marta. «Friendship, Betrayal, and Translation: Cixous and Derrida ».

Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature, 40, 2(2007): 91-101. 11.01.2017. from

<https://search.proquest.com/docview/205343362?accountid=8579>.

Segarra, Marta og Berger, Anne E. «Thoughtprints». *Critical Studies* 35 (2011): 3-22, 265-266. 15.03.2017.

<https://search.proquest.com/docview/897139875?accountid=8579>.

Slater, Michelle. B. (2012) «Rethinking Human- Animal Ontological Differences:

Derrida's «Animot» and Cixous' «Fips»». *Contemporary French and Francophone Studies* 16, 5(2012): 685-693. 03.08.2016.

<http://www.tandfonline.com/pva.uib.no/doi/abs/10.1080/17409292.2012.739440>.