

NYHET

SIGURD AA. AARNES

PRØVEBORINGER I NORSK LITTERATUR

En litteraturhistorisk hjelpebok

Sigurd Aa. Arnes

AKADEMISK FORLAG

ØVRE ENVIK 1983

Dr.philos. Sigurd Aa. Arnes er førsteamanuensis ved Nordisk institutt i Bergen. **PRØVEBORINGER I NORSK LITTERATUR** inneholder 15 konsentrerte kapitler om norsk litteraturhistorie fra den dansk-norske jelleslitteraturen til sprolløperen i midten av 1980-årene. Underveis tar forfatteren opp problemer av betydning for de nordiske litteraturhistoriske skrivere. Vår nasjonalsistiske tradisjon, forholdet til dansk litteratur, spuljelderkonstruksjonen i våre litteraturhistorier, kvytter til 1870-80-årene, og partidelegene (nyrealisme).

ISBN 82-90359-04-6

Universitetet i Bergen
Nordisk instituts skriftserie

1. Ottill Tharaldsen: *Kvinnesyn og mannrolle i fire romaner av Jens Gjønnes*. Universitetsforlaget 1977.
2. Audun Sjøstrand: *Roman - Drama - Film. Tarjei Vesaas' VARNAATT i tre versjoner*. Universitetsforlaget 1979.
3. Dagfinn Olav Bye: *Froveringsmøtet. Ordtilheng fra fiskebåter og fiskebukt*. Universitetsforlaget 1979.
4. Bjørne Fidjestøl: *Scharflod*. Universitetsforlaget 1979.
5. John Lunde: *Prosesen mot læsere. Verdtvilsologisk tekstanalyse. Et nytt begrep i litteraturforskningen*. Signa 1981.
6. Anders Petersson: *Verktøysapparat. En litteraturteoretisk undersøkelse*. Novus 1981.
7. Anna Brit Kvilings: *Jenny og skarens. Sigrid Undset skemys som episk struktur*. Novus 1981.
8. Egil Pettersen: *Percorranen i Vestfloga 1450-1550*. Novus 1981.
9. Magnus Rindal: *Brov fda Oppstand for 1350*. Novus 1981.
10. Sigurd Aa. Arnes (red.): *Bok og lesar. Stralilyr over dan norske litterære institusjoner i 1920-åra*. Studia universitetsbokhandlet Bergen 1981.
11. Bjørne Fidjestøl: *Det norrøne fyrstedøet*. Alvheim & Eide 1982.
12. Sigurd Aa. Arnes: *Prøveboringer i norsk litteratur. En litteraturhistorisk hjelpebok*. Alvheim & Eide 1983.

Lacan • Kristeva • Freud • Hertz • Ibsen

1 Kjell R. Solheim:

DET IMAGINÆRE, DET SYMBOLISKE OG SPRÅKET

Introduksjon til noen hovedpunkter hos Jacques Lacan

19 Lars Sætre:

LINGVISTIKKEN OG DET POETISKE SPRÅKET

Presentasjon av Julia Kristeva,
"The Ethics of Linguistics" (1974)

35 Margaretha Fahlgren:

NEIL HERTZ, FREUD OCH DER SANDMANN.

43 Torill Moi:

NARCISSISME SOM FORSVAR. IBSENS HEDDA GABLER

62 Torill Moi:

REPRESENTATION OF PATTIRIARCY:
SEXUALITY AND EPISTEMOLOGY
IN FREUD'S DORA

Mr.18

1983

EIGENPRODUKSJON

Småskriftserien EIGENPRODUKSJON kjem ut ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, og blir redigert av ein redaksjonskomité med representantar for lærarane og studentane ved instituttet. Serien er tenkt for publisering av mindre arbeid som er skrivne av studentar og lærarar (seminarinnleitingar, semesteroppgåver, fagkritiske innlegg, utdrag av hovudoppgåver, "working papers"). Synspunkt og vurderingar i dei einstkilde tekstane står i kvart tilfelle for forfattarens rekning. Serien vil normalt komme med 1 - 2 nummer kvart semester

REDAKSJON: Jarle Bondewik
Gudlaug Hoxgen
Brynjólfr Samundsson
Sveinung Tine

ADRESSE: Nordisk institutt, Sydnesplass 9, 5000 BERGEN

Småskriftserien EIGENPRODUKSJON kjem ut ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, og blir redigert av ein redaksjonskomité med representantar for lærarane og studentane ved instituttet. Serien er tenkt for publisering av mindre arbeid som er skrivne av studentar og lærarar (seminarinnleiingar, semesteroppgåver, fagkritiske innlegg, utdrag av hovudoppgåver, "working papers"). Synspunkt og vurderingar i dei einskilde tekstane står i kvart tilfelle for forfattarens rekning. Serien vil normalt komme med 1 - 2 nummer kvart semester

REDAKSJON: Jarle Bondevik
Gudlaug Horgen
Brynjúlfur Samundsson
Sveinung Tíme

ADRESSE: Nordisk institutt, Sydesplass 9, 5000 BERGEN

Kjell R. Solheim:

DET IMAGINÆRE, DET SYMBOLISKE OG SPRÅKET.

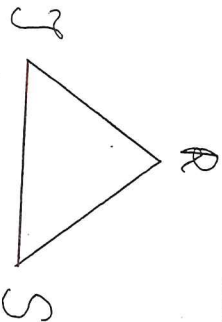
Inntroduksjon til noen hovedpunkter hos Jaques Lacan.

(Forelesning ved professor Kittangs seminar om poststrukturalismen, holdt 7. april 1983.)

Det reelle er det umulige.

Det reelle brevet var den tingen politisk i Paris ikke kunne finne i The Purlained Letter av Edgar Allan Poe, selv om det gjennomskjete hver kubikkcentimeter i det rommet brevet faktisk befant seg i. Og det reelle er det ordet som mangler i den teksten som står ved siden av 7. april i det Framlegg til plan jeg fikk av professor Kittang for en tid siden.

"Språkets varen er tingenes ikke-varen", sier Lacan (Écrits, s. 627); vi kunne ikke gjerne si: symbolet er tingens død. Det symboliske og det imaginære står her på papiret, og sier ingenting, for de er ingenting, de eksisterer bare som to hjørner i en trekant:



Det imaginære, det symboliske og det reelle eksisterer ikke hver for seg, men bare som relasjoner til hverandre.

Det imaginære og det symboliske er altså ikke uskylldige der de står to sammen: de har myrdet det reelle, eller iallfall stukket det unna.

I The Purlained Letter greide tyven å skjule brevetets realitet

ved å la det inngå i en uventet symbolisk kontekst, og politiet, som selvsagt bare er ute etter facts, fant det ikke. Politiet skjelnnet ikke mellom det symboliske og det reelle register, og lette bare i det reelle, som bl. a. har den egenskapen at det kan oppdeles i romenheter, i så og så mange skuffer, stolbein, bordbein - eller kubikkcentimeter.

Symbolet, derimot, kan ikke deles opp. Symbolet, som her er det samme som signifiant'en, uttrykket, eksisterer bare som ledd i en symbolkjede; det enkelte ledd har ingen mening i seg selv. Tyven i Poes novelle fikk brevet til å bli et slikt ledd; enkelte mener det er medlem av to kjeder. Det ligger henslengt i en eske sammen med noen vitsettort, det er ledd i en rekke betydningsløsheter. Poe har med vitendø og vilje latt tyven plassere det slik. Men esken er festet i en messingknott midt på peishylla, og dette gir brevet en erotisk ladning som kvinnelig fallos, det henger nede på et fremspring midt mellom de to sidemurene.... Denne sistnevnte sammenhengen har Poe kanskje ikke tenkt på, men symbolikken er så påfallende at vi kan spørre oss selv om ikke Poe ubevist har gjort brevet til symbol på kvinnelig begjær. I så fall hører symbolene og språket ikke bare til bevisstheten, men også til det ubeviste. Brevet, slik det er plassert, har altså fått evnen til å gjøre minst to meninger nærværende. En bevisst mening: banale beundringstegn til en politiker av rang (tyven er minister, han har stjålet brevet fra dronningen av Frankrike). Og en ubevist mening: det ubeviste ønsket om å være det som kan bringe kvinnen lyst og tilfredsstillelse. Tyven har greid å gjøre disse betydningssammenhengene så nærværende at de tingene som bærer meningen, faller helt i bakgrunnen. Brevet ministeren har stukket til side, er blitt symbol på boss eller fallos

Og siden politiet ikke var klar over at ting kan forandre seg på den måten, fant det ikke noe brev.

Forandringen som har foregått med brevet, er selvsagt ikke noe mytisk. Det er den samme forandringen vi selv ble utsatt for den gangen vi begynte å snakke, da vi var et sted mellom ett og to år gamle: vi ligner på det vi var før, men alt er forskjellig. Vi fortsetter å spise og sutte på fingeren osv., tilsynelatende er vi like opptatt som før av å tilfredsstille våre fysiske behov. For-skjellen er "bare" at vi artikulerer behovene, at vi filtrerer dem gjennom språket. Men når barnet snakker, om det sier skive og melk og bæsje og slikt, henvender det seg ikke til disse tingene, men til andre mennesker; Lacan sier at når barnet begynner å snakke, krever det først og fremst et annet menneskes nærvær. Snakkingen er altså uttrykk for at barnet forstår at det er ensomt, at den som kan bringe det lyst og tilfredsstillelse, er en annen.

Den andre har ikke barnet noe fysisk behov for; det har behov for å spise seg mett og sutte på ett eller annet. Ønsket om ha den andre hos seg betegner Lacan derfor med et annet ord enn behov, nemlig krav; kravet om nærvær kaller han også kravet om kjærlighet, og det er som vi alle vet absolutt. Når vi begynner å snakke, begynner vi alltid å kreve, og vi krever alltid mer enn de ting som gir fysisk tilfredsstillelse. Tingene blir plutselig noe mer enn fysiske ting, de blir tegn på hat og kjærlighet.

Det reelle er der alltid: vi vil alltid ha fysiske behov. Men behovenes stilling blir sterkt modifisert når vi trer inn i språkets verden, symbolenes verden. Så sterkt modifisert at vi kan gå oss vill, at vi sier at barnet er umulig når det er sultent og likevel ikke vil spise, fordi vi tror barnet først og fremst for-

holder seg til tingene, disse lovpriste, konkrete tingene, og ikke til det vi tror er mer forbeholdt oss voksne, symbolenes verden. Vi er som voksne i samme stilling som politiet i The Purloined Letter. Vi kjenner ikke tingene igjen, forstår ikke at et høyst reelt behov er forsvunnet, og erstattet med krav om kjærlighet. Politiet kunne bare slå fast at det reelle brevet var forsvunnet. Likesom jeg kan slå fast at det reelle er forsvunnet i tittelen på denne forelesningen. Kittang er mistenkt for å ha myrdet det eller i alle fall for å ha stukket det til side, så får vi bare lete etter hans motiver. M.a.o.: har mordet på det reelle noen mening?

Det er meningen her at jeg skal snakke om språket og Jacques Lacan. Lacan går god for slagordet "tilbake til Freud", men tilføyer at meningen med det må være å vende tilbake til Freuds mening. I vanlig språkbruk står realitet for noe som er tvingende, og Lacan mener at skal det være noen mening i Freuds realitetsprinsipp, må det være at vi mennesker støtter på de samme vanskelighetene om og om igjen, og at vi stadig vekker stiller oss i samme ufordelaktige posisjon og stadig ventet at denne gangen må det gå bra... helt til vi på et eller annet vis erkjenner realitetene, dvs. det umulige. Det reelle er det vi umulig kan gjøre noe med fordi vi ikke erkjenner det, fordi vi ikke finner ord for det. Men det virker tvingende, det får oss til å snuble om og om igjen, for det er det som vender tilbake hver gang vi tvinges til gjentagelse på en slik måte at vi kan ane grensene for vår eksistens. Denne grensen er som kjent døden Det som driver oss mot denne grensen, det som driver oss til å akseptere grensen, er hva Lacan kaller dødsdrift.

Her må jeg skyte inn at Lacan modifierer Freud, men bare for å restituere Freuds mening. Freuds dødsdrift blir vanligvis

forstått som en aggressivitet som følger av at et livsviktig behov blir frustrert. Aggressiviteten kan ramme andre, men også en selv, hvis behovsspenningen blir for sterk, og vi lengter tilbake til det anorganiske stadiet uten spenninger i det hele tatt.

Lacan innvender først at selve begrepet dødsdrift er paradoksal. Driften, eller "instinktet", som det heter i franske Freudoversettelser, står jo nettopp for noe som setter i gang et handlingsforløp som ender med at et behov blir tilfredsstillt, slik at organismens likevekt blir gjenopprettet, og slik likevekt (homeostase) står unektelig for liv. Den driften det her er snakk om, kan selvfølgelig ikke ha noe med behov å gjøre. Hva så? Kan det være at også dødsdriften har noe med symbolenes verden å gjøre? Ja, iflg. Lacan har den å gjøre med symbolske krav om kjærlighet og symbolske begjær etter anerkjennelse. Dette kan høres urendiansk ut, for Freud blir vanligvis regnet som en som reduserte kjærligheten og symbolske ytelser til rent fysiske behov. Nå ser det ut som om Lacan snur det hele på hodet; Lacan mener heller at det er Freud som er blitt snudd på hodet og at det gjelder å finne tilbake til symbolenes funksjon i Freuds verk, slik denne funksjonen klarer å blir demonstrert i et verk som Traumdeutung.

Hovedtesen i Traumdeutung er at drømmen viser oss våre ubestemte ønsker som oppfylt. "Ønske" er en oversettelse av det tyske "Wunsch". Men av og til anvender Freud også "Begjærde", begjær. I dagligspråket skiller vi ikke strengt mellom begjær og behov, og hva ønske og krav skulle bety i forhold til de første to, er på ingen måte klart. Her er det Lacan innfører en streng terminologi. Behovet er det fysiske, instinktmessige, det tilhører den reelle dimensjon. Kravet (demande) er kravet om absolutt nærvær, kravet

annet vesen, om det nå opplever seg selv som dominerende eller do-
minert i et slikt forhold. Menneskets begjær er uendelig, dets ob-
jekt er til syvende og sist selve begjæret, dvs.: jeg begjærer så
mangt her i verden, kvinner og gods og makt osv., men intet av dette
kan være meg til glede hvis jeg ikke blir anerkjent som en som kan
ha begjær utover dette. Anerkjennelsen går ut på å få en annen til
å godta meg som begjærende, som en som en gang for alle er ad-
skilt fra det stedet han er kommet fra, fra mor, das Es, det reelle,
det tapte paradiset. Om jeg selv ikke godtar at jeg står i en slik
situasjon, er jeg fremmed for meg selv, jeg er en annen, som må
tvinges til å godta begjæret. Dødsdriften kan vi betrakte som noe
som minner meg om at livet mitt ikke er verd å leve hvis begjæret
mitt ikke blir anerkjent, for jeg er et menneske, og den rent men-
neskelige holdning til tilværelsen er begjær.

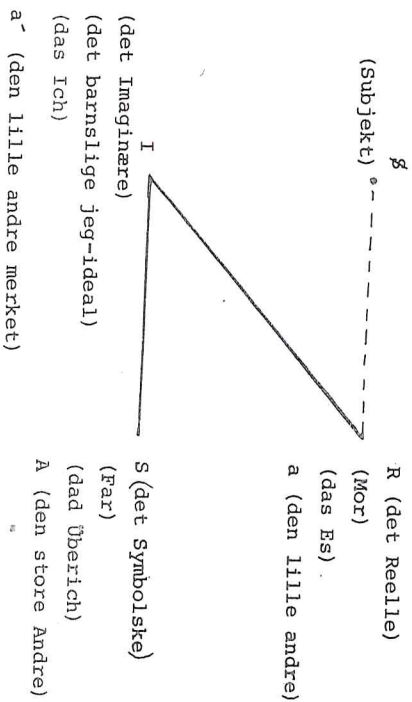
Hvis begjæret mitt ikke blir anerkjent, kan det skyldes
at jeg selv ikke står inne for det, at jeg ikke tør vedkjenne meg
det. Det kan være at jeg ikke tør ta opp kampen for å bli aner-
kjent som et selvstendig vesen med ønsker som går utover alt hva
de andre forventer av meg. Det kan m.a.o. være at jeg er fremmed-
gjort, og det er jeg opprinnelig, sier Lacan. Han sier at menneskets
begjær er den Andres begjær, for vi har lært alt gjennom å identi-
fisere oss med den Andre. Når vi søker den Andres anerkjennelse,
er det derfor for å oppheve fremmedgjøringen. Men hvis jeg nå lar
være å ta kampen opp, vil det merkes på språkføringen min. Jeg vil
nå snakke litt mer direkte om språket.

Hvis jeg gir opp kampen for å få anerkjent mitt begjær,
vil alt jeg sier, bare være det Lacan kaller parole vide, tom tale,
tomt preik, tomme ord, dvs. forsøk på å utsette sannhetens øyeblikk.

narvær er tingenes fravær, eller m.a.o. språket gjør narværende
det vi aldri kan nå, værensfylde, for vi er værensmangel.

Å gjøre mangelen narværende er det vi kan prestere i våre
beste øyeblikk, når vi taler fullt og helt, med hele vårt vesen,
som Lacan sier; han kaller det også parole pleine. Gjennom full tale
avdekker vi språkets lov, det strukturerende ved språket, vår ende-
lighet. Dette makter vi aldri helt, derfor er mennesket subjekt,
et splittet vesen som Lacan avmerker med $\$$ med strek gjennom: men-
nesket er underlagt språket (det er sujet, språkets undersått, en
effekt av noe som allerede er tilstede), men samtidig åpent for
språkets lov, det strukturerende ved språket: mennesket er også
subjekt for full tale, det er ikke bare språkets stråmann.

Trekanten er nå blitt til en firkant, som Lacan fornet som
en Z og kalte skjema L (siden den øverste linjen bare er prikket:



I dette skjemaet var det altså det reelle som manglet.
Og nå skal jeg ta på meg å tolke denne mangelen. Arket med denne
mangelen var henvendt til meg, og det kan jeg tolke som et ønske

om at jeg skal prøve å gjøre det umulige. For jeg måtte gjøre noe komplett umulig om jeg skulle snakke om språket og det symbolske uten å løfte språket opp fra den bakgrunn det blir til ved å skille seg ut fra, det reelle.

Nå må jeg passe meg, for jeg står selv i fare for å glemme et hjørne i den opprinnelige trekanten. Men her kommer Kittang meg til hjelp, for ønsket om å gjøre det umulige kan bety ønsket om at alle ønsker skal være oppfylt slik at det ikke står noe igjen å ønske, altså ønsket om å være ett med det som gir tilfredsstillelse. Og nettopp forestillingen om mennesket som selvtillstrekkelig enhet (den narcissistiske illusjonen) er prototypen på hva Lacan kaller det imaginære. Denne forestillingen har et navn, nemlig *le Moi* (das Ich, Ego): Jeg'et er imaginært. At det er imaginært betyr at det er en inn-bildning, og den opprettholdes gjennom det Lacan kaller parole vide, tom tale. Men den er blitt til før talen ved at et spe-barn første gang opplever seg selv som en enhet ved å identifisere seg med en annen, helst moren.

I hele tatt blir mennesket til det det er gjennom en rekke identifikasjoner, som vi ikke gjerne kan kalle fremmedgjøringer, for man identifiserer seg alltid med en annen. Og mens den tomme tale tildekker det som er skjedd, er det analytikerens oppgave å få analysanden bli å gjenerindre, få ham til å erkjenne, tale meningsfylt, sant.

Og skal jeg si noe sant, må jeg først og fremst si at jeg ikke riktig vet hva jeg vil. Har jeg noen gang visst det? Har jeg aldri visst det instinktivt, grepet det umiddelbart? Hva skulle skje om jeg virkelig gjenerindret? Kanskje noe slikt:

Jeg begynte med å bejære en annen. Hun var min mor, om ikke

snarere min mors livmor, eller kanskje morkaken, et liv som er langt mer primitivt enn min mor med de to brystene. Men hva slags jeg var det som bejarte henne? Jeg var et vesen så til de grader absorbert i driften at jeg ikke kunne gripe meg selv som et hele. Jeg var i smådeler, og hver del var absorbert i noe annet. Jeg, på det reelle plan, var det Lacan kaller den lille andre (a), jeg var min mor på et vis.

Slik forløp de første 15 månedene. Fra jeg ble unnfanget til seks måneder etter fødselen. Den gangen søkte jeg bare reelt. Det har jeg sluttet med, men hvis det er et eller annet jeg senere opplever som er så ubehagelig at jeg nekter å symbolisere det, vil det vende tilbake som noe som ligner det reelle, i det som ellers kalles hallusinasjoner.

Seks måneder gammel så jeg meg første gang i speilet, hvis det er noe i Lacans originale bidrag til den psykoanalytiske utviklings teorien, speilstadiet. Jeg så meg i speilet - og jublet og triumferte. Men bare fordi jeg ikke ante at det var de andres triumf: jeg aksepterte å se meg selv i deres bilde. Seks måneder gammel ble jeg skapt i de andres lignelse. Jeg ønsket fra da av å kontrollere og koordinere mine fire lemmer slik som dem. Jeg opplevde fra da av gleden ved slik kontroll. Hvordan skulle jeg, seks måneder gammel, få mistanke om at jeg opplevde glede bare fordi jeg etterapet de andre, gjorde de andre til imaginære idealbilder? Hvordan kunne jeg ane at selvkontrollen var imaginær, at mitt jeg var blitt opphengt i de andre? Lacan kaller det jeg-ideal som konstitueres ved at subjektet spiller seg i de andre for a' (lille a merket).

Slik gikk ett år. Atten måneder gammel fant jeg så på en lek være eller ikke være. Jeg bandt ei snelle i en tråd og kastet den

Jo, uansett hva jeg kommer med, er det en Annen som stikker av med aren. En Annen, hvilken Anden? Jo, Kitt-anden, den Kitt-Andre. Han er den rivalen som alltid kitter seg til den aren som egentlig er min. Se bare nå: for å kunne legge frem disse sakene jeg har ønsket ut, må jeg gjennom hans seminar. Det er han som foreslår tema, han som har forberedt forsamlingen og senere vil oppsummere og kritisere det jeg har sagt. Kort og godt opptreer jeg på en annen skueplass, på den Kitt-Andres scene, eller om dere vil, i Kitt-Andens dam. Og denne dammen er jeg dømt til å dukke opp av for å kunne si et sant ord. Og det sa jeg nettopp: Kittand.. Forsnak-kelsene er de mest vellykkede ord, de strælifer noe sant.

Kitt-anden er sannheten; men hvordan skal jeg få anden til å snakke? Og da mener jeg snakke i streng forstand og ikke den typen kommunikasjon Konrad Lorentz oppdaget i dyreriket. Jeg tenker på menneskelige ord, tveetydige ord, løgn og sannhet. Den reelle anda kan selvsagt ikke si annet enn kvakk kvakk, men likeså kan ikke mitt reelle jeg artikulere annet enn støy. Den imaginære anda, derimot, den kan sies å snakke, i det minste gjennom oss som har sugd inn en slags kultur gjennom Donald Duck. Om denne anda virker noe fremmedgjort der den preiker i vei med sin merkelige, indignerte dykkerstemme, er den min fremmedgjøring, og den er ikke mer imaginær enn mitt jeg, og jeg snakker, eller hva? Anda snakker like godt som jeg'et, for mitt imaginære jeg er en annen, det ligner anden.

Og nå ser jeg snart ikke dammen for bare ender. Jeg ser en stor And, en And av lakk, og en noe mindre and, en and av kitt, og jeg ser en masse småender, alle de and-re, som minner meg om reallitetene, at denne forelesningen må få en ende, om jeg ikke selv skal ofres som en andesteik, for jeg er selv en and, jeg har analysert

meg selv, gjort meg til analys-and. Men skal jeg ofres, må jeg få be om fred et par minutter til, for offer er en religiøs handling og krever andakt. Og and-akt, hva er det annet enn anden som er kledd naken, avslørt, som sannhetens gudinne, der hun dukker opp av brønnen. Og dere and-re er hundekobeilet på jakt etter den samme and. Om nå sannhetens gudinne bringer et spill med seg, er det bare for å vise dere at dere selv er andre, opprinnelig fremmedgjorte i språket.

Det hele begynte med en språkfeil. Hvis jeg stadig vekker gjør de samme feilene, støtter jeg mot språkets mur, jeg er knocking on heaven's door, jeg støtter and mot det reelle. Det reelle er, som jeg sa, det umulige. Det er ikke mer å si om det. Det går ikke and.

Lars Sætre:
LINGVISTIKKEN OG DET POETISKE SPRÅKET
Presentasjon av Julia Kristeva, "The
Ethos of Linguistics" (1974) ¹

I Innleiing/bakgrunn

Julia Kristeva blir gjerne referert til som "semnolog". Med den omfattande teoretiske skoloringa ho har og dei ulike yrkesmessige aktivitetane ho har utført, vil det også kunne forsvareast å bruke andre merkelappar, dersom slike lappar skal brukast. Men akkurat overfor Kristeva vil ei slik kategorisering ikkje vere særleg dekkjande, og dessutan vil den vere djupt urettferdig. Eitt av hovudområda for arbeidet hennar har rett nok vore teiknteorien og studiet av den meiningsskapande prosessen. Men for å karakterisere dette feltet bør ein heller bruke den termen ho sjølv har skapt - semanalysen. Sentralt står her etymologien åt termen analyse - analysein - "det å løyse opp". Kristeva ser på sin praksis som det å løyse opp teiknet, ta det frå kvarandre, for derigjennom å opne for innsyn i og medvit om nye område for meiningsskapning. I den verkeemda ligg det eit ønske om og lyst til kritikk i filosofisk forstand - ja, meir enn det: kritikken er nødvendig, meiner ho. Men samstundes ligg det eit krav om sanning i arbeidet hennar - ikkje Sanninga med stor S, men "ei leiting etter litt meir sanning, ei umogleg sanning som gjeld den meininga som ligg i tale, som gjeld våre vilkår som talande vesen", som ho sjølv seier det. ² Denne moralske imperativen står sentralt i heile Kristevas produksjon.

Kristeva er blitt kjent bl.a. for å bruke omgrep som ho har henta frå forskjellige etablerte vitenskapgreiner - det vere seg marxisme, lingvistik, filosofi, psykoanalyse eller semiologi. Ho har henta omgrepa ut frå systemsamanhengane deira og tilpassa dei sitt forskingsobjekt. Det er altså ikkje slik at ho anvender ein (etablert) teori, men ho lar praksis få høve til å setje teoridanningar på prøve, overprøve dei kritisk. Slik får ho teori og praksis til å stå i eit dialektisk forhold til kvarandre. Dette forholdet har vore vitenskapleg fruktbart og ført til originale resultat. Det har bl.a. Roland Barthes erkjent. Han skreiv i 1970 at "Kristeva øydelegg alltid den siste aksepterte oppfatninga, den vi truede skulle gi oss trøyst, den vi kunne vere stolte av". ³

Kristeva er altså blitt ikkje så lite av ein vitenskapleg "opprørar" opp gjennom åra, og noko liknande må ein seie karakteri-

Red.: Bøker SK

serer henne også i det arbeidet vi om litt skal sjå nærmare på, "The Ethics of Linguistics" frå 1974. Sjølv om ho har vunne seg eit namn innanfor vide krinsar, har ho likevel nesten alltid stått for alternative synspunkt, vore kritisk og mistenksam overfor "akseptert" vitenskap, stått i opposisjon - og dermed kanskje hatt rolla som "outsider" til ein viss grad. For betre å forstå kvadenne outsider-rolla inneber i Kristeva sitt tilfelle, kan det vere tenleg med eit lite riss av den kulturelle, politiske og forskingsmessige bakgrunnen hennar.

Ho er fødd i Bulgaria i 1941 og kjem frå ein mellomklassefamilie. Ho vart tidleg gitt undervising av franske nonner; så tok ho del i kommunistpartiets barnegrupper, og seinare var ho med i partiets ungdomsorganisasjonar. Ho ville først utdanne seg innanfor astronomi eller fysikk. For å gjere karriere der, måtte ein til Sovjetunionen, der dei viktigaste forskingssentra låg. Men ho mangla tilknytning til den aktive partikjernen og fall difor utanfor. I staden tok ho til med språk- og litteraturstudiar ved Universitetet i Sofia og fekk samtidig sin første jobb som journalist i ei avis for kommunistisk ungdom. Dette var etter at Stalin var gjort til "ikkje-person" i Sovjet. I denne Krusjtsjov-perioden var det tøyvår i Aust-Europa, og Kristeva møtte korrespondentar frå mange land, las utanlandske bøker og følgde med i vestleg debatt. Tidleg i 1966 fekk ho stipend og reiste til Paris som doctoral-fellowship holder. Dermed emigrerte ho, og ho har sidan blitt verande i Paris. Med seg på veien hadde ho eit nært kjensskap til austeuropesk humanisme, kanskje særleg til russisk formalisme og postformalisme - først og fremst representert ved Mikhail Bakhtin. Med denne ballasten kom ho til eit av sentra for vestleg strukturalisme - Paris, som var ein annan systemsamanheng, så å seie - og vart fort oppfatta som "framand", som outsiders. Men ho vann også gehør og har ytt vektige bidrag til fransk vitenskap og kulturdebatt, bl.a. ved at ho introduserte Bakhtin i ein vestleg kontekst.

I Paris møtte ho landsmannen Tzvetan Todorov, som hadde emigrert dit tidlegare. Han presenterte henne for Lucien Goldmann og for hans genetiske strukturalisme. Etter kvart fekk ho jobb som forskingsassistent for Claude Lévi-Strauss. Ho kom òg fort i kontakt med miljøet omkring tidsskriftet Tel Quel. I Paris begynte Kristeva å gi ut bøker. Den første boka hennar, Le Texte du roman (utgitt først i 1970), er ein analyse av romanens fødsel i seinmellomalderen. Boka er Bakhtin-influert. Kristeva ser romanen som ein narrativ tekstur, samanvevd av materiale som skriv

seg frå andre verbale praksisar, som t.d. karnevalske tekstar, hoffpoesi, marktentarrop, og skolestiske avhandlingar.

Det var den litterære strukturalismen som var "in" på denne tida, men Kristeva godtok ikkje fransk strukturalisme ukristisk-truløg på grunn av hennar eigen innebygde skepsis og hennar eiga kritiske innstilling, men òg pga. det kjensskapet ho hadde til postformalismen. Ho peikte på at strukturalismen ikkje tok omsyn til viktige forskingsfelt som genese, historie og det handlande/skrivande subjektet. I 1969 gav ho ut boka Semiotike/Recherches pour une sémanalyse. Her tilkjennegir ho si innsikt i strukturalistisk tankegang, men samtidig gir ho uttrykk for sin eigen kritiske distanse til retninga. I denne artikkelsamlinga framgår det at ho heid semiotikken for å vere ein viktig analyseretenskap, men - som nemnt - ho utviklar sin eigen variant - semanalysen. Interesssa hennar for vitenskapen om teikn ser ut til å ha blitt vekt bl.a. ut frå den rolla ho meiner lingvistikken har i studiet av meningsproduksjon. Lingvistikken held ho for å vere ein nødvendig, men utilstrekeleg reiskap i tekstanalysen. Den er nødvendig fordi forfattaren openbertt arbeider med og i språket, men den er utilstrekeleg fordi forfattaren av teiktar er involvert i ein meningsskapande prosess der språket først og fremst er materiale og ikkje medium. Denne prosessen kan difor ikkje jamførast med "vanleg", daglegdags meningskaping, der språket er eit gjennomskiktig instrument. Lingvistikken i si tradisjonelle form er difor ikkje tilstrekeleg til å nærme seg tekstar - språkvevar - og Kristeva vil gjerne utvide lingvistikken og delvis forandre den, gi den eit nytt forskingsobjekt: det poetiske språket, samt gi den ein ny metode: semanalysen.

Ei slik verksømd - det å løyse opp teikna og følgje elementa ned dit der dei meningskapande samanhengane blir konstituerte, for slik å avdekkje nye, latente meningsområde - krev også eit utvida tekstomgrep. Omgrepet "intertekstualitet" er det Kristeva som har skapt, og det angir det feltet der to eller fleire teiknsystem møtest og går over i kvarandre, noko som i sin tur inneber eit nytt uttrykk og nye referansar. Ein meningskapande prosess er såleis å forstå som eit felt eller eit rom der forskjellige meningsystem går over i kvarandre og blir omsfulte.

Innsikta i intertekstualitetens kraftfelt impliserer eit skille mellom manifeste og latente nivå i teksten. For å nå denne innsikta har Kristeva henta næring ikkje berre frå Bakhtins teori om litteraturrens "karnevalisering" og tekstens polyfoni, men også frå fransk post-Freudianisme, som var svært aktuelt då ho kom til

har analysert poetiske tekstar.

"L'Etrangère" kalla Roland Barthes ein artikkel han skreiv om Kristevas første essaysamling. Referansen til "den framande" eller "utlendingen" går først og fremst på semiotikken (eit femininum på fransk), som Barthes den gongen meinte hadde "inn-trengjarens rolle, det tredje elementet, den som uroar...".⁸ Implisitt ligg det òg ein referanse til Kristeva sjølv i dette, til nasjonaliteten hennar, og til at skrivemåten hennar ikkje svarer til standarden innanfor fransk teori. Kristeva har konfrontert fransk skrivemåte med andre kulturars skrivemåtar, fransk teori med andre lands teoridanningar. Ein kan kanskje våge påstanden at Kristeva som forskande subjekt har hatt ein utsiderposisjon både på grunn av strukturelle forhold (objektive system-samanhengar, så som fransk vitenskap på det tidspunkt ho kom til landet), og på grunn av sine egne subjektive holdningar, skepsisen og den kritiske distansen hennar til alt som har preg av lukka, urørlig system. Gjennom sitt arbeid vil Kristeva bl.a. reinstituere det handlande subjektet i tekstteorien. Forholdet mellom meir eller mindre autoritære systemtvangar og det handlande subjektet blir difor sentralt for henne. Dette er for Kristeva eit dialektisk forhold, som vi altså også ser igjen i hennar eigen praksis, der ho i rolla som "kjempande", utanforstående subjekt løysar opp meir eller mindre koherente systemsamanhengar for å nå fram til "litt meir sanning". Kristeva hevdar at den eine sida er avhengig av den andre i denne - for henne - etiske kampen: utan autoritet t.d. ville der ikkje vere nokon kamp. Men utfordringa frå det udefinerte, det som ikkje har plass i systemet, er grunnlaget for den etiske imperativen i arbeidet hennar med teikn- og tekstanalyse. Dette er i alle fall noko av poenget når Kristeva utfordrar lingvistikken i essayet "The Ethics of Linguistics", som vi no skal sjå nærmare på.

II "The Ethics of Linguistics"

Kristeva opnar med ei breiside mot moderne lingvistar, som etter hennar syn er ute av takt med historia. På den eine sida kan dei vere politisk radikale, hente sine eksemplar frå venstreorienterte aviser osv., medan dei på den andre sida, i sin vitenskap, formulerer lingvistiske teoriar av logisk-normativ karakter - som det talande subjektet har å halde seg til. Lingvistikken eksisterer framleis som ein systematikk, slik den gjorde då den oppstod som vitenskap, der verksemda går ut på å oppdage reglane for

koherensen i språket, vår grunnleggjande sosiale kode. Språk blir anten framstilt som eit system av teikn (som i strukturell lingvistik), eller det blir definert som deduktive reglar for transformasjonen av logiske sekvensar (som i transformasjonell generativ grammatikk hjå Chomsky). Alt dette er (håplaust) avleggs, meiner Kristeva. På grunn av denne systematikken kallar ho lingvistane "undertrykkingas oppsynsmenn", og skular dei for å vidareføre ein rasjonalitet og ei autoritet sjølvbeherking som høyrde stolkarane til. Rett nok har moderne lingvistik (strukturellisme og Tg) fungert som ein skanse mot både irrasjonelle og dogmatisk-sosiologiske retningar, men den manglar historisk orientering stilt andlet til andlet med dei forandringane som går føre seg i forholdet mellom subjekt og samfunn i vår tid. Moderne lingvistik er for opphengt i regelbunden systematikk og blir derfor eigentleg nokå tradisjonell. Den manglar dessutan ein etikk for si verksemd, for den turar fram som om ingen ting var hendt.

I og med Freud, Marx og Nietzsche har det imidlertid hendt ein heil del. Og i kjølvatnet etter dei har det gått føre seg ein heil del aktivitetar som har hatt som hovudsikttemål å reformulere ein etikk. Tidlegare var etikk ein tvangsmessig vane, ein måte å syte for at medlemmene i ei gruppe heldt saman - ved at ein bestemt kode eller eit system vart gjentatt og gjentatt for dei. I dag er dette heilt forandra. Spørsmålet om etikk dukkar no tvert om opp når ein vanekode eller ein sosial kontrakt må sprengjast for at subjektet skal få fritt speleroom for sine heterogene impulsar (affirmativ negativitet), sine behov, ønske og sine sensuelle/seksuelle tildriv ("plaisir"), og for den totale, ekstatiske opplevinga av lykke og glede ("jouissance"). Etter eit slikt oppbrot blir ein vanekode eller ein sosial kontrakt igjen oppretta, men berre mellombels, for igjen å bli omvelta, - og igjen reiser spørsmålet om etikk seg. Grovt forenkla kan ein seie at Kristeva her stiller problemet om det handlande subjektets forhold til objektet, forstått som koherent system eller struktur, som autoritetar forvaltar av meining og Sanning. I vår moderne kultur - etter Freud, Marx og Nietzsche - går omveltningane føre seg allstøtt. Alle kan sjå den stadige interageringa mellom subjekt og objekt-kode. Om ein i vitenskapane om mennesket i ein slik situasjon berre rår over middel til å beskrive objekt-kodane (systema), då er desse vitenskapane konserverande. For då manglar dei evna til å reflektere inn det handlande subjektet. Difor manglar desse vitenskapane ein moderne etikk: dei er usanne. Dette synest å vere Kristevas resonnement. Og for rettelig å understreke

kor mykje som står på spel dersom vitskapane ikkje er i stand til å gi eit sannare bilete av omvellingane mellom subjekt og objekt-kode, viser ho til fascisismen og stalinismen som dei barrierane denne moderne forvandlingsprosessen har støyt imot - og kan komme til å støyte imot igjen. Déi er jo kodar og meningsforvaltarar av det mest rigide merket.

Men når Kristeva reiser det etiske problemet på eit så breiddt kulturelt grunnlag - kva har då det med lingvistik å gjere? Ja, det ligg i Kristevas resonnement at moderne lingvistik faktisk fungerer som ein av dei Sanningsforvaltande objektive kodane; den fungerer som lukka system og har gjort det heilt sidan Saussure. Innanfor lingvistikken har sanningssøkinga gått ut på å finne den språklege ytringas indre koherens - ytring då forstått som objekt-system utan sideblikk til det talande subjektet. Og denne ytrings koherens og systemkarakter har igjen vore forutbestemt av koherensen i den metalingvistiske teorien som til ei kvar tid har styrtd grenskinga. Den sanning som dermed er blitt oppnådd, er inga sanning, for den dekkjer ikkje det som verkeleg går føre seg i ei talehandling utført av eit subjekt innanfor ein språkkode. Kristeva meiner at det handlande subjektet tvært om må reflekterast inn som bærer av språkstrukturen, men også som bærer av mangel på språkleg struktur. Når ein språkleg objekt-kode løysar seg opp eller forvandlar seg, forsvinn ikkje det talande subjektet ut av scenen for det. Moderne lingvistik er såleis å forstå som ein av vitskapane om mennesket som ikkje ytrar rettferd overfor mennesket, så å seie. For den tildekkjer den språkrets dobbeltheit som ligg i dialektikken mellom kode og talande subjekt. Det er derfor nødvendig å underkaste lingvistikken ein kritisk analyse, utfordra den til å omdefinere sitt forskingsobjekt og til å skaffe seg ein ny metode. Denne holdninga overfor lingvistikken er heilt i tråd med Kristevas øvrige kultur- og tekstkritiske analysar.

Går ein så ned i lingvistikkenes materie, meiner Kristeva at forskingsobjektet i første omgang bør vere talens praksis. Men her må ein vere klar over at denne praksisen ikkje berre går føre seg innanfor ein fastlagt struktur av teikn, syntaks og mening. Den opererer faktisk også innanfor grenser som brått kan bli omskifta ved semiotiske omveltingar (semiotisk rytme) som er ukjende for eksisterande lingvistiske kommunikasjonssystem. For på grunn av det talande subjektet og alle dets latente tildriv er talens praksis ein heterogen prosess. Kort sagt: ei slik oppfatning av talens praksis peikar mot det poetiske språket som lingvistikkenes same forskingsobjekt. Semiotisk ryvme eller semiotiske omvelt-

ingar er nemleg eit av hovudkjemeiteikna ved poetisk språk, og i analysen av dette språket er det talande subjektets aktivitet innreflektert. Skal ein kunne gjere seg bruk av lingvistikken, må ein difor analysere dei elementa i det poetiske språket som blir avvista eller tildekkta av "vanleg" referensielt språk, dvs. dei elementa som blir avvista og tildekkta av sosial tvang og sosiale kodar. Ved å analysere det poetiske språket får lingvistikken tilgang til språkrets latente dybdeplan (i intertekstualitetens kraftfelt), der meiningsmannhengane er i rørsle og blir konstituerte - før dei i det heile framstår som etablerte deler i eit spesielt språkssystem. Difor omtalar Kristeva det poetiske språket som ein praksis (prosess), som har eit kvart spesielt (etablert) språkssystem som si grense. Dermed snur ho den strukturelle lingvistikken på hovudet: Språk er ikkje fastlagte, normative system eller systemtvang, men språket - og dermed sosialiteten - er definert av grenser som nettopp lillet omveltingar, oppløysing og forvandling, slik det skjer i eminent forstand i det poetiske språket.

Kanskje vil det kunne hevdast at ei slik oppfatning av det poetiske språket er betinga av Freuds oppdaging av det ubevisste. Men, seier Kristeva, dette ville vere sant berre innanfor tenkingas eller filosofiens historie, og ikkje innanfor den poetiske praksis sin historie. For Freud sjølv såg diktarane som sine forløparar, og avantgarde-forfatarar i vårt århundre oppviste ein praksis og eit medvit om språk og språkrets subjekt som var parallelle med Freud sine resultat - og kanskje til og med gjekk forut for Freud. Og denne avantgarde-rørsla var meir eller mindre ukjend med Freuds arbeid. Med andre ord: Sjølv om ein gjekk utanom Freud, kunne ein ved å følgje med i kva som gjekk føre seg i avantgardens labororium få tilgang til intertekstualitetens kraftfelt, og erkjenna språkrets ludske karakter og dets eigenskap av å vere alltid og allerreie poetisk, seier Kristeva. Ho berømmar Roman Jakobson for å ha gått denne vegen, og for at han dermed er den einaste lingvisten som har kunna bidra til teorien om det ubevisste.

Roman Jakobson har arbeidd på mange felt, og ingen kan nekte for at han har bidratt til etableringa av strukturell lingvistik, men framfor alt har Jakobson tatt omsyn til det poetiske språket, og dette gjer innsatsen hans akseptabel. Jakobson har avvist det tekniske preget innanfor moderne lingvistik (t.d. generativ grammatikk) og arbeider ut frå holdningar som fannst ved byrjinga av vårt århundre, då lingvistikken ikkje var eit lukka system. Derfor er han viktig i vår tid, for no må lingvistikken opne seg for å kunne seie noko om det talande subjektet. I tillegg til dette har

Jakobson leverer konkrete og stringente beskrivelser av sine funn - og dermed blitt verande lingvist. Andre moderne forskarar har vilja bruke lingvistikken til å meistrere og strukturere (fanskje til og med kontrollere) ikkje berre tanken, men òg alle før-rasjonelle og transrasjonelle fenomen - utan å rå over det nødvendige beskrivelsesapparatet til å kunne gjere det. (Eg går ut frå at Kristeva har Tg-grammatikken i tankane her.) Slike forsøk oppfatar Kristeva som ironiske.

I staden viser Kristeva (og Jakobson) til det som blir utdefinert av moderne lingvistikk - det andre, nemleg diktet, som vanlegvis berre blir skyvd til sides og arkivert av lingvisten, slik at forskaren-oppsynsmannen, som vaktar over dei normale kommunikasjonsstrukturane, skal ha sitt på det tørre. Men tar ein derimot opp diktet og spør etter dets rytmiiko-semantiske funksjonar, dets evne til semiotiske omveltningar og dets muligheter til semantiske nydanningar - kort sagt: diktets meningsskapande prosess - då vil lingvisten sjå at meining ikkje er avgrensa til eit rigid språksystem, men at språket først og fremst er talens praksis, diskurs, og at kausaliteten i denne prosessen er heterogen og destruktiv (i motsetning til strengt lingvistisk). Det er dette Kristeva meiner når ho viser til "the poem, in the sense that it is rhythm, death and future".⁹

Diktets og det poetiske språkets funksjonar vart Roman Jakobson klar over tidleg i vårt århundre, då han var ein av hovudpersonane i Den lingvistiske krinsen i Moskva, som igjen var ein del av den russiske formalismen. Gjennom sitt nære hopehav med den samtidige russiske futurismen (Majakovskij, Khlebnikov, Burljuk, Krut'jench) stod formalistane i eit nært forhold til poetisk praksis (avantgardens laboratorium). Dei dreiv såleis ikkje teoretiske skrivebordsstudiar, men let teordanninga stå i nær relasjon til den prosessen som verkeleg gjekk føre seg rundt dei. Difor må ein kunne seie at dei oppfylte Kristevas krav til tilhøvet mellom teori og praksis.

Bakgrunnen for at Kristeva framhevar rytmen som sentral meiningstransformierende faktor i det poetiske språket, finn ein bl.a. nettopp i hopehavet mellom formalistane og futuristane. Begge grupper oppfatta nemleg rytmen som den dominerande faktoren, og her bør ein gi rytme ein vid definisjon: den faktoren som står over og styrer det poetiske språkets materiale ned i minste detalj. Den poetiske rytmen - ulik frå dikthandling til dikt-handling - var derfor det viktigaste middelet til å frigjere språkmaterialet frå dets daglegdags-praktiske kodar, slik at den meningskapande prosessen kunne frigjerast frå dei lukka menings-

systema og frå sosial tvang i vid forstand. - Og ved å framheve rytmen og materialet, dvs. teiknbærarane, hadde formalistane og futuristane felles sak på ei rekkje punkt. Dei tok avstand frå den ekspressive teorien, alle former for "innhaldisme", diktning som mytisk transcendens, Baudelaires "korrespondansar", den realistiske gjenspeilings teorien, osv. osv. Det var språket sjølv - dets autonomi - som var diktningas hovudanleggjande - "språket for språkets eigen del", så å seie. Dermed vart fastlagte meiningar spengde, eintrydige referansar oppløyste, og ordets ludske karakter frigjort - språket vart potensielt mangetydig. Dei mest ekstreme tilfella av denne fokuseringa på rytme, teiknbæramateriale og form finn ein i Khlebnikovs "transmentale" diktarspråk, som Kristeva nemner. "Transmentalt" er å forstå som "meningsoverskridande" - eit poetisk språk utan ei kvar form for fastlagte referansar, der ordet befinn seg i skjeringpunktet mellom eit ubal av potensielle meningsssystem. I Kristevas terminologi skulle dette tilsvare intertekstualitetens kraftfelt.

Ein meningskapande prosess etter slike prinsipp er i første omgang ikkje meningskapning, men meningsdestruksjon. Dette er den eine valøren i Kristevas referanse til diktets død. Men deretter, når språkets omfattande potensiale er frigjort, kan ordet igjen gå inn i spesielle språksystem. Men då har ordet gått over grensa for det Kristeva er interessert i: Ho er oppbatt av sjølv prosessen i intertekstualitetens rom, der vilkåra for framtidig meining blir konstituerte. Det er difor ho seier at det poetiske språket er bestemt for framtid eller for åva.¹⁰ For dette språket har med seg inn i smeltedigelen reminisensar frå tidlegare, desse blir ved rytmens dominans gjort meningslause, dvs. løyste frå si fastlagte meining, for så å bli gitt potensiell framtidig meining. Det poetiske språkets tidsaspekt blir såleis "a future anterior", som Kristeva presiserer det.¹¹

Dermed skulle vi førebels ha drøfta tilstrekkelig dei tre "vanskelege" termene Kristeva knyter til det poetiske språket: rytme, død og framtid. Lat meg berre minne om igjen at etter Kristeva sitt syn er dette språket mulig berre ved det talande/skrivande subjektets kamp mot vanekodar og sosiale kontraktar, dvs. ved at subjektets heterogene og låente impulser får fritt spelarom. Dermed er den lingvistiske teorien hennar ikkje berre basert på språkvitskap i snever forstand, men også på psyko-analysen.

Når Kristeva i siste halvdel av artikkelen går over til å kaste lys over nokre av Jakobsons hovudinteresser i hans arbeid

med futuristisk poesi, er det nettopp kampen mellom det talande subjektet (diktets ego) og språket forstått som eksisterande kode, som autoritær farsfigur, ho først tar opp. Med referanse til nokre av Majakovskij's dikt kallar ho denne konfrontasjonen ein kamp mellom poeten og sola. Sola er språkets strukturerande kraft, den norma eller koden som avgrensar poetens rytmiske "henrykkelse" (og kroppslige tildriv). Denne språkets tvangstrøye øydelegg rytmen delvis, men er også den instansen som lar rytmen komme til orde, slik at den kan uttale/framsette seg. For utan motstand frå språkets avgrensande system ville ikkje rytmen kunne gjere seg gjeldande, - den ville berre flyte kjedsomleig av garde og grave seg sjølv ned, som Kristeva seier. I forholdet mellom språksystemet og dets utfordrar: poetens rytme, utelukkar ikkje det eine det andre, med andre ord. I det poetiske språkets laboratorium er dette forholdet dialektisk. For diktets ego, dets subjekt, er eit splitta subjekt:

Inasmuch as the "I" is poetic, inasmuch as it wants to enunciate rhythm, to socialize it, to channel it into linguistic structure if only to break this structure, this "I" is bound to the sun. It is a part of this agency because it must master rhythm, it is threatened by it because solar mastery cuts off rhythm. Thus, there is no choice but to struggle eternally against the sun; the "I" is successively the sun and its opponent, language and its rhythm, never one without the other and poetic formulation will continue as long as the struggle does.¹²

Denne kampen mellom henrykkelsens kroppslige rytme og språk-systemets autoritet går føre seg i talens praksis. Den gir oss både smerte og glede, og vi unngår å vere språkets herre eller knekt berre dersom vi er i stand til å meistre denne språkets dobbeltheit gjennom kunnskap om den, samtidig som vi tillet oss å røre oss i ein språkpraksis med innslag av ludske aktivitetar ("jouissance"), seier Kristeva ein annan stad.¹³

Også hjå Khlebnikov finn ein denne kampen mellom språkssystem og subjekt. Men hjå Khlebnikov er språkssystemets opponent (den kroppslige rytmen) ikleidd mytologiske figurasjonar som peikar mot morsbinding og infanilitet, understøtta av ein feminin skapning: Gjennom Khlebnikovs utstrekte bruk av onomatopoetika (som jo er ein ludske aktivitet i seg sjølv) og andre språklege nydanningar, fekk han i sin poetiske språkbruk innverknad på det russiske språkets ordforråd - i og med at han tilnærma det barnets einetale. Såleis vart det normerte språket gitt tilleggsmeiningar som var ladde med instinktuelle drifter. Jakobson har peikt på fleire foniske omskifte i Khlebnikovs spel med orde, der det finst ein

tendens til infantil regresjon, som i sekvensen mech - mjach (sverd - kule). Som dette eksemplet viser, bidrar slike lydlege omskifte også til å bryte opp språkets sensurrtvang innanfor seksuell semantikk.

I avsnittet "Rhythm and Death" vender Kristeva indirekte tilbake til sitt krav om at lingvistikken skal ha ein etikk. Ho tar utgangspunkt i Jakobsons artikkel "The Generation that Wasted its Poets" (1931), skriven bl.a. på bakgrunn av Majakovskij's sjølvord og futurismens undergang i sovjetstaten. Jakobson meiner at det som skjeddde i Sovjetunionen, ikkje var eit utelukkande sovjetisk fenomen, men at det var eit fellesskulturelt mord på det poetiske språket som gjekk føre seg. Og Kristeva understrekar: dette sa Jakobson i 1931, like før fascisismen og stalinismen verkeleg slo igjennom i Europa. Mao.: eit samfunn blir stabilisert og rigid (automatisert) berre når det tar livet av det poetiske språket. Dette er den andre valøren i det døds-omgrepet Kristeva knyter til diktet som poetisk språk. Med dette understrekar ho den etiske impetativten som ligg i oppfordringa hennar om å verne om det poetiske språket. For det er berre dette språket som alene kan føre kampen mot sin eigen død. Men i den meingsskapande prosessen påkallar dette språket også død - som vi har sett: død over automatiserte språkssystem og sosiale kodar. Men for å bli verande i metaforikken: som vi har vore inne på, er det også denne prosessen som skaper nytt liv. Det er den som forandrar systemet, og det skjer ved at ein er vuljug til å lytte til teiknbæranden som sådan (språkets materielle aspekt), for det er i den dimensjonen nye språkssystem blir chiffrerte. Når teiknet er befridd frå direkte referanse, kan poeten få språket til å oppfatte det det ikkje ønskjer å seie. Denne prosessen er parodisk, seier Kristeva, men den er nødvendig på moralsk grunnlag. Men så lenge lingvistiken ikkje er i stand til å oppfatte dette, kan tragedien bli at den albuetslettande valøren i dødsomgrepet hennar blir den rådande, og konsekvensane av dét har ein sett nok av i vårt hundrear.

I det avsluttande avsnittet "The Futurists' Future" drøftar Kristeva det poetiske språkets historisitet. Ho tar her utgangspunkt i futuristane si interesse for oppståndelsen, delra tru på framtida. Diktets tidsramme er som nemnt "a future anterior" som aldri vil finne stad som sådan. Ved å løyse opp fortidig meining legg diktet samtidig vegen open for ein potensiell meiningssvev med tanke på framtida. Poetisk språk opererer i eit rom der nye og ukjende meiningssamanhengar kan oppstå. Dermed er dette språket

kjernen i ein monumental historisitet, seier Kristeva. Ho gjer eit poeng av at futuristane var den generasjonen som gjekk lengst i å framheve teiknbearrens - språkmaterialets - autonomi, samtidig som dei deltok aktivt i Oktoberrevolusjonen. Begge praksisar var uttrykk for deiira historiske orientering, og begge deler gjorde dei fordi dei visste at notida var avhengig av framtida. Kristeva er klar over at denne diktets historisitet gjer det poetiske språket vanskeleg tilgjengeleg og fører til ellitere (modernistiske?) språkpraksisar, men diktet er likevel den einaste meningstrategien som kan tillate det talande subjektet å forandre dei grensene det er omgitt av. Nettopp ved at poetisk diskurs forsøkk mening til ei umulig framtid, er dette den mest relevante historiske diskursen, hevdar ho. Det mest sentrale elementet i denne språkets "future anterior" er "ordet oppfatta som ord", som rytme og form, og dét er eit fenomen som er betinga av konfrontasjonen mellom rytme og (eksisterande) teiknsystem.

Sjølv om denne konfrontasjonen kan forhindrast av autoritære maktstrukturar, slik det skjeddde i sovjetstatens handsaming av den poetiske diskursen, har Kristeva likevel tru på at konfrontasjonen er nødvendig også i dag. Jakobson har såleis peika ut retninga for ein lingvistikkens etikk gjennom si medvitne lytting til futuristans tale - til deiira opprør mot autoriteten, til det doble dødsaspektet deiira tale evoserte, og til denne talens fundmentale framtidsetta historisitet.

Vår tids lingvistikk, særleg generativ grammatikk, har ingen plass for ei oppfating av språk som ein risikabel praksis, der det talande subjektet kan få speleroom for kroppens rytme og få innblikk i historias omveltningar, meiner Kristeva. Derfor må Jakobsons lingvistiske etikk først underbyggjast med ein historisk epistemologi. For det andre må denne etiske holdninga givast ein metode: ein semiologi som gjer det mulig å typologisere menings-systema som eksisterer rundt oss både med omsyn til teiknmateriale og sosiale funksjonar. Kort sagt: Lingvistikken må løyse opp menings-systema som eksisterer rundt oss (og som vi eksisterer i!), underkaste dei ein semanalyse. Først då er det innanfor lingvistikken mulig å la subjektet interagere med samfunnet igjen.

Kamp mellom system og subjekt, ein etisk impuls som heid historia i rørsle ved å gjere automatiserte system og kodar om inkje (ein "positiv" død til forskjell frå den altomfattande kulturelt-sivilisatoriske undergangen som trugar om vi gir slepp på den moralske drivkrafta), samt ein historisitet der fortid og framtid blir knytte saman i ein meningsvev som er potensiell, og

der realisasjonsmulighetene så å seie er legio, men aldri lar seg fastleggje eintydig: dette er hovudpunkta i Kristevas forsvaret for det poetiske språket og utfordringa hennar til lingvistikken som vitenskapleg disiplin. Men samstundes er det hovudtildriva i hennar eigen vitenskaplege praksis som semanalyttikar: For sjølv om ho i denne artikkelen stort sett formulerer seg i ein "forståeleg" diskurs, rører ho seg likevel - og andre stader i større grad - i grenseområdet mot det ein kan kalle eit "poetisk metalingvistisk språk", slik bl.a. den seine Roland Barthes gjer det. Derigjennom tilkjennegir Kristeva si fundamentale vitenskaplege utfordring: Ho får på samme tid språkleg-formelt framheva kor viktig det talande subjektets plass er også i det vitenskaplege landskapet. Julia Kristeva tar såleis konsekvensen av sine tankar også i sin tale.

(NOTAR s. 34.)

- 1) Seminarinlägg 17.2.1983 ved Litteraturvitenskapelig institutt, Universitetet i Bergen, i serien "Efter strukturalismen. Seminar om nyare fransk og amerikansk litteraturteori". Kristevas artikkel er første gong offentliggjort i Critique 322, mars 1974, band XXX. Den er også trykt i Julia Kristeva, Polylogue, Senill, Paris 1977. Tilvisingene her gjeld den engelske omsetjinga i Julia Kristeva, Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art, ed. by Leon S. Roudiez, Basil Blackwell, (Columbia University Press) Oxford 1980.
- 2) "Preface", Desire in Language, op.cit., s. ix.
- 3) Leon S. Roudiez, "Introduction", ibid., s. 1. Sitatet er henta frå Roland Barthes, "L'Etrangère", Quinzaine Littéraire, mai 1.-15., 1970, ss. 19-20. Det kan her vere på sin plass å minne om at utsegna skriv seg frå ein relativt tidleg fase i Barthes produksjon, før han sjølv for fullt gjekk inn for semiotikken.
- 4) Jaques Lacan, Écrits/A Selection, Norton, New York 1977, s. 155.
- 5) Slik uttrykkjer Leon S. Roudiez det i sin "Introduction", op.cit., s. 4.
- 6) "Differensskvalitet" er eit av nøkkelomgrepa i formalismens estetikk. Sjklovskij og dei andre formalistane lånte dette omgrepet frå den tyske estetikaren Broder Christiansen og hans hovudverk Philosophie der Kunst, Hanau 1909. For eit systematisk oversyn over omgrepet, nyansar i formalismen, sjå Victor Ehrlich, Russischer Formalismus, Suhrkamp, München 1973, s. 281: "Dieser Begriff scheint für die formalistischen Theoretiker dreierlei bedeutet zu haben: auf der Ebene der Wirklichkeitstarrstellung stand die "Differenzqualität" für das "Abweichen" vom Wirklichen, also für die schöpferische Deformierung. Auf sprachlicher Ebene bedeutete der Ausdruck das Abweichen vom gelauffigen Sprachgebrauch. Auf der Ebene der literarischen Dynamik schliesslich umfasste dieser denbare Begriff eine Abweichung oder eine Veränderung der vorher-schenden künstlerischen Norm."
- 7) Leon S. Roudiez, "Introduction", s. 9. Sitatet er henta frå Jean-Paul Enthoven, Interviewer, "Julia Kristeva: à quoi servent les intellectuels?", Le Nouvel Observateur, 20. juni 1977, s. 99.
- 8) Leon S. Roudiez, "Introduction", op.cit., s. 11. Jfr. Roland Barthes, "L'Etrangère", op.cit., s. 19.
- 9) Julia Kristeva, "The Ethics of Linguistics", op.cit., s. 27.
- 10) Ibid., s. 32.
- 11) Ibid., s. 32.
- 12) Ibid., s. 29.
- 13) "Preface", Desire in Language, op.cit., s. x.

Margaretha Falgren:

NEIL HERTZ, FREUD OCH DER SANDMANN. *)

"Jag tycker inte om att läsa".

Freud i brev till Lou Andreas-Salome

I sin studie Das Unheimliche (1919) skriver Freud bl.a. om E.T.A. Hoffmans berättelse Der Sandman. Jag skall här behandla artikeln Freud and the Sandman av Neil Hertz som kritiserar Freuds sätt att läsa Hoffmans novell.

För att göra det lättare att följa diskussionen kommer jag, innan jag går in på Hertz artikel, att kortfattat beröra innehållet i Hoffmans novell och Freuds definition av det ohylliga.

I E.T.A. Hoffmans novell berättas historien om studenten Nathaniel och sandmannen. Berättelsen inleds med tre brev i vilka Nathaniel skildrar sina upplevelser. Han tror sig ha återfunnit sin barndoms skräckgestalt, sandmannen, i optikern Coppola, som säger att han har ögon till försäljning. Sandmannen - en ond John Blund - som sadeskasta sand i barns ögon så att de föll ur sina hålor och som sedan klängde barnen i en säck, var en skräckfigur som hotades med då Nathaniel inte ville gå till sängs. Han hade under barndomen identifierat sandmannen med advokaten Coppellius, vars steg han hörde på kvällarna, då denne kom för att besöka Nathaniels far. Han berättar hur Coppellius hotat med att kasta glödande kol i hans ögon, men avstått på fadersns enträgna böner. Det är ovisst om scenen är Nathaniels fantasi eller om den är verklig. När advokaten ett år senare besöker fadern omkommer denne i en explosion i sitt arbetsrum varpå Coppellius försvinner. Av Coppola har Nathaniel köpt en kikare med vars hjälp han kan jakta den sköna Olimpia, dotter till professor Spalanzani i våningen mittemot. När Nathaniel dristar sig till ett besök för att se föremålet för sin förälskelse, visar det sig att Olimpia

*)Inledning på Kitwangs seminar om poststrukturalismen 24*03.

är en docka som Spalanzani konstruerat och vars ögon Coppola tillhandahållit. Spalanzani kastar de blodiga ögonen på Nathaniels bröst och säger att Coppola stullit dem från studenten. Denne får ett vansinnesutbrott. Faderns död aktualiseras och Nathaniel drömer om en snurrande eldring.

När Nathaniel tillfrisknat förenas han med Clara, sin ungdomskärlek. På en tur i staden går de upp i rådhusornet. Något försiggår på gatan och Nathaniel tar fram Coppolas kikare för att se ned. Plötsligt drabbas han av ett nytt vansinnesutbrott. Coppelius står nede på gatan och åser skrattande hur Nathaniel, som ropar något om en docka och en snurrande ring av eld, vill kasta sig ner och dra Clara med sig. Hon räddas av sin bror men Nathaniel störtar sig ner från tornet. Coppelius försvinner därefter i folkmängden.

Hoffmans novell är en historia som inger läsaren en känsla av ohygglighet, vilket är föremål för Freuds studie. -Den inleds med ett försök att definiera det ohyggliga. Freud vänder sig först mot en tidigare studie av E. Jentsch Zum Psychologie des Unheimlichen (1906), som hävdade att känslan av det ohyggliga hade sin grund i en intellektuell osäkerhet som uppstår när individen ställs inför något tidigare inte känt. Enligt Freud var Jentschs definition otillräcklig. Han menade att upplevelsen av ohygglighet inte enbart kunde knytas till det för individen okända och främmande. För att definiera det ohyggliga börjar Freud med att se på betydelsen av dess motsats -"heimlich" -, som han menar tillhör två föreställningsvärldar. Det betecknar det vanda och förtrogna men samtidigt också det dolda och förborgade. Ur den ambivalensen utvecklas ordets betydelse ända tills det sammanfaller med sin motsats: det ohyggliga, "das unheimliche". Freud pekar här också på Schellings definition: "unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist".²

Genom att på detta sätt ringa in betydelsen av det ohyggliga kan Freud hävda att det inte är något okänt utan istället något som gjorts främmande genom förträngning, men som kommer fram i t.ex. en analysituation. Upplevelsen av det ohyggliga uppkommer när det som varit förtröget övergår i något främmande. Som ett exempel nämner Freud fantasin om att bli levande begravd, som egentligen betecknar önskan om att återgå till det ursprungliga tillståndet i livmodern. Freud menar att litteraturen ger många prov på hur en upplevelse av det ohyggliga kan framkallas och hans läsning av Hoffmans novell är ett försök att frilägga dess demoniska djupstrukturer.

Hertz analys av Freuds läsning av Der Sandmann är en studie av relationen mellan psykoanalys och litteratur där Hertz främst är upptagen av frågan om originalitet och dess förhållande till det upprepningstvång som Freud vid tiden för tillkomsten av artikeln om det ohyggliga, erkänt som en autonom princip. Han hade emellertid ännu inte satt in teorin i ett metapsykologiskt sammanhang vilket skedde i Jenseits des Lustprinzips 1920, då Freud införde dödsdriften. Samtidigt som han arbetade med studien om det ohyggliga började han skriva Jenseits des Lustprinzips. Freud hade ett tiotal år tidigare arbetat med frågan om det ohyggligas väsen och impulsen att åter ta upp ämnet menar Hertz kan ses som en applikation av tvånget till upprepnings, men också som Freuds svar på underlighet i sin egen teori. Den lever vid denna tidpunkt sitt eget liv och Freud är osäker på om det är principen själv eller dess teoretiska formulering som kräver uppmärksamhet, något som också bidrar till att öka känslan av underligheten inför upprepnings- tvånget som en autonom princip.

När Freud så inför dödsdriften ur vilken han härleder tvånget till upprepnings har han svårigheter att finna bevis för dess existens. Dödsdriften blir hos Freud mer än en typ av instinkt en princip för alla instinkters beskaffenhet.

Instinkter kan inte uppfattas i ett rent tillstånd och det är bara när dödsdriften färgas av sexuallivet som den blir synlig.

För Hertz är relationen mellan en princip och det som synlig gör denna relevant i behandlingen av Freuds läsning av Hofmanns novell. Det är Freuds figurativa språk som gör de mörka processer som han arbetar med synliga och det kan liknas vid de erotiska instinkter som gör att man kan spåra en annars dold dödsdrift. Upplevelsen av det ohyggliga emanerar ur upprepningstvängset. Också här är frågan om själva principen - tvånget - och det som färgar principen - vad som upprepas - betydelsefullt. Hertz frågar sig om det överhuvud är möjligt att skilja på principen och det som upprepas. Han menar att Freud i läsningen av Der Sandmann utgår från vad det är som upprepas, medan han i Jenseits des Lustprinzips fokuserar på själva tvånget till upprepning och visar hur i en analysituation en känsla av ohygglighet utlöses då patienten kommer i kontakt med tvånget till upprepning, men att det samtidigt är i själva utagerandet - i det som upprepas - som patienten starkast upplever effekten av det ohyggliga.

Freud har två läsningar av novellen Der Sandmann, varav den ena utgör en lång fothot. Den första är en parafras av historien där Freud argumenterar mot Jentschs tolkning av det ohyggliga som en effekt av ovissheten om Olimpia är levande eller ej. Freud menar att det ohyggliga i berättelsen är förbundet med sandmannen och läsarens gradvisa övertygelse att Coppola är Coppelius och alltså sandmannen: "We are not supposed to be looking on at the products of a madman's imagination, behind which we, with the superiority of rational minds, are able to detect the sober truth" 3. Hertz menar emellertid att det är precis vad Freud gör i den andra läsningen av novellen då han frigör de substukturer som avslöjar hur krafterna i Nathaniels hjärna genereras. Rådslan att förlora ögonen härleder Freud ur kastrationskomplexet. Den invändning som Hertz riktar mot

Freuds behandling av Der Sandmann är att han negligerar textens estetiska plan och direkt koncentrerar sig på dess djuppsykologiska nivå. Hertz menar att effekten av ohygglighet också måste sökas i själva berättandet som är bärare av samma energi som de demoniska elementen i novellen.

Hertz hävdar att det finns en parallell mellan avslöjandet av Nathaniels öde och utarbetningen av novellen. Han pekar här på de tre inledande breven. De ger både en bild av Nathaniels upplevelser och av berättarens svårigheter att börja sin historia. Då den senare producerar Nathaniels brev är det hans eget ambivalenta begär som för ett ögonblick uppbenaras. När berättaren inträder i novellen och kommenterar breven blir läsaren upptagen av ett tvång som inte kan hänföras till de demoniska krafter som verkar kring Nathaniel utan som har att göra med den energi som driver berättaren.

Att den demoniska energi som finns i novellen även tillhör det estetiska planet tydliggörs genom den romantiska estetik novellen bygger på. I berättelsen finns ett överflöd av metaforer: blodröda strålar skjuts in i bröstet, Olympias röst skär Nathaniel ända in i själen o.s.v. Detta metaforbruk kan verka tyngande på läsaren men det formar samtidigt ett tema av makt och varighet. Kommunikationen mellan karaktärerna i berättelsen består av en ström av energi som mäts genom sin förmåga att lämna ett varaktigt märke. Liksom Olympias röst sätter ett märke på Nathaniel, så sätter Hofmanns berättelse ett märke på läsaren.

I det prosastycke som skildrar hur Nathaniel skriver ett poem där han söker att fånga in de demoniska krafterna, vilka symboliseras i den ring av eld "Feuerkreis", som han upplever sig kastas ut i, förenas berättarens litterära ambitioner och det demoniska elementet. Ett obestämt spel

upprättas med Nathaniel som offer för de demoniska krafterna, samtidigt som han genom sin retoriska makt söker fånga in den energi som driver honom ut i eldringen.

Hertz drar här en parallell till en tidigare passage där berättaren talar om en dröm att skapa så intensiva bilder att läsaren skulle uppleva att han ofrivilligt kastades in i scenen. Begreppet Feuerkreis i Nathaniels poem blir det demoniska komplementet till berättarens litterära ambitioner. Den prosa som står istället för poemet kräver två slags läsning: den demoniska kan jämföras med Freuds läsning av hela historien, medan den litterära kompletterar Freud och visar att effekten av ohygglighet också ligger i själva berättandet. Hertz menar att Freuds koncentration enbart på det djuppsykologiska planet egentligen reducerar historiens ohygglighet, vars komplexitet först framträder i en läsning som ser till samspelet mellan det estetiska och det demoniska planet.

När Freud skrev om det ohyggliga och påbörjade Jenseits des Lustprinzips hade han just brutit kontakten med en av sina elever Victor Tausk, till vilken han hade en slags far-son relation. I början av tioalet hade Freud, Lou Andreas-Salome och Tausk umgåtts flitigt. Efter kriget när Tausk återkom till Wien önskade han gå i analys hos Freud, som emellertid vägrade. Tausk vände sig då till Helene Deutsch, som själv gick i analys hos Freud. Efterhand blev situationen ohållbar: Tausk talade mest om Freud hos Deutsch och hon förde samtalen vidare till Freud. Slutligen ställde denne ett ultimatum att Tausk fick sluta hos Deutsch om hon ville fortsätta som hans patient. Så skedde våren 1919 och en kort tid efteråt begick Tausk självmord, efterlämnande ett meddelande där han betygade Freud sin vördnad och beundran. I den bok av Paul Roazen, Brother Animal: The story of Freud and Tausk, som skildrar detta förlopp visas två triangulära relationer där Freud ingick som en del.

I det biografiska materialet menar sig Hertz finna samband både med Freuds läsning av Der Sandmann och hans utarbetande av teorin om upprepningstvånget. Var det senare en följd av att Freud upptäckte att han återigen var fångad i en relation till Tausk som upplevdes som ohygglig och i viss mån överklig? Var det känslan av något som upprepades som gjorde att Freud skönjde själva tvånget till upprepning? Låg den upptäckten bakom hans läsning av Der Sandmann?

Hur sådana frågor påverkar läsaren utvecklar Hertz i en central passage i sin artikel där trådarna i hans läsning samlas opp:

To the degree that such questions still solicit us and still resist solution, we are kept in a state somewhere between "emotional serotusness" and literary forepleasure conscious of vacillating between literature and "non-fiction", our sense of repetition-at-work colored in with the lurid shades of aggression, madness and violent death. At such moments we can say we are experiencing the uncanny; we might just as well say we are puzzled by a question of literary priority. 4

Den reaktion som Hertz beskriver när läsaren är frågande inför vems historia det egentligen är som Freud berättar i sin läsning av Hoffmans novell är densamma som den läsaren erfar i öppningen av Der Sandmann, då uppmärksamheten för ett ögonblick övergår från Nathaniel till berättaren och det som driver honom. Vad läsaren då är upptagen av är egentligen frågan om litterär originalitet, som omfattar både berättaren i Hoffmans novell och Freud i hans läsning av den. Båda försöker genom det figurativa språket att fånga den demoniska energin; att fånga det tvång som ligger bakom deras skrivande. För berättaren i Hoffmans novell är det Nathaniels brev som ger det halvt dokumentära skälet att skriva, för Freud är det relationen till Tausk som genererar hans studie om det ohyggliga och tolkningen av

Der Sandmann. I båda fallen finns tvivlet om det figurativa språkets grepp över primära principer. Precis som Nathaniel genom ett poem söker den retoriska makten att fånga och

stänga inne de demoniska krafterna, så söker Freud i sin läsning av Der Sandmann att kontrollera texten för att fjärra sig från dess ohygglighet. Trots att han i sin första läsning av novellen placerar sig innanför den ring av eld som Nathaniel kastas ut i, innebär hans andra läsning att han ställer sig utanför den och försöker -liksom Nathaniel i poemet - att stänga inne de demoniska krafterna.

Däriigenom distanserar sig Freud från texten och dess verkan på läsaren och därmed också från det som driver honom att skriva om novellen. Freuds upptagenhet av det ohyggliga och dess funktion i Hoffmans novell blir ett sätt att, genom det figurativa språket, kontrollera det upprepningstvång som han erkänt som en autonom princip, men ännu ej kunnat förklara, och vars verkningar han upplevde i relationen till Tausk. Men att kontrollera texten innebär att vågra läsa den; att ställa sig utanför den ring av eld i vilken också läsaren är en del. Som Shoshana Felman uttrycker det:

to master then /.../ is, here as elsewhere, to refuse to read the letters; here as elsewhere, to "see it all" is in effect to "shut one's eyes as tight as possible to the truth"; once more "to see it all" is in reality to exclude; and to exclude, specifically the unconscious. 5

Noter

1. Artikeln är publicerad i Textual Strategies Perspectives in Post-Structuralism Criticism redigerad av Josué V. Harari, N.Y. 1979, s. 296-321.
2. Freud, S., Gesammelte Werke Bd 12, London 1947, s. 235.
3. Hertz, a.a., s. 303.
4. Ibid. s. 317-318.
5. Felman, S., Turning the Screw of Interpretation i Yale French Studies 55/56 1977, s. 193-194.

Toril Moi:

NARCISSISME SOM FORSVAR. IBSENS HEDDA GABLER.*

Da Hedda Gabler kom ut i 1890, ble stykket i det store og hele ikke forstått.

Halvdan Koht skriver i sin innledning til stykket i Hundreårsutgaven at "i uttalelser fra samtiden er det ingen ord som kommer så ustanselig igjen om hovedpersonen i stykket som "gåtefull" eller "uvirkelig" eller "uforståelig"."¹

I følge Hans Heiberg oppfattet samtiden Hedda som en særdeles ond og negativ skikkelse. Heiberg skriver:

Men dette hundreår, dette avskryelige kvinnelige vesen, fikk hverken sympati eller medfølelse. Selv de klokkeste litteraturskaperter, som med årene skiftet syn på stykket, grublet forgiveles på å finne gåtvens løsning. (2)

Georg Brandes' karakteristikk av Hedda fra 1898 representerer den høyeste grad av innsikt Ibsens samtid klarte å oppvise når det gjaldt forståelsen av gåten Hedda. Han skriver (jeg må dessverre sitere ham på engelsk, siden jeg ikke hadde adgang til den danske teksten):

* EIGENPRODUKSJON talte Toril Moi for Løyve til å prente denne artikkelen, sjølv om ho reknar den som eit uferdig manuskriptutkast.

Hedda is thus a true type of degeneration, lacking real worth, real ability, even the ability to yield herself; body and soul to the man she loves, she cannot even for a moment merge herself in another. (3)

Brandes har sett at et av Heddas sentrale problemer er en manglende avne til å hengi seg til en mann, men det forhindrer ham ikke fra å slå fast at hun er "a true type of degeneration".

Halvdan Koht mener at samtidens reaksjon på stykket tydelig avslører "at det enda skortet meget på inntrengende psykologisk viden".⁴ I våre dager er vi heldigvis i besittelse av den psykologiske vitenskapens samtidige manglet. Freud og hans etterfølgere, og da særlig hans kvinnelige etterfølgere, har forenytt oss med nettopp den viten om sinnets ubevisste mekanismer som vi trenger dersom vi skal kunne forstå skuespillet.

Mange kritikere vil være uenige med meg på dette punktet, og da kanskje særlig Elise Høst, som har skrevet den grundigste studien av Hedda Gabler til dags dato. Hun mener nemlig at psykologiske og psyko-sosiale tolkninger bare gir begrenset inn-sikt i stykket, og at det virkelige allmenne og viktige nivået i dramaet er det som "rører borti noen av dramaets evige krefter".⁵ Og "dramaets evige krefter" består i følge Høst i en konfrontasjon mellom gode og onde makter. Dette er ikke stedet for en polemikk mot Høsts moralistiske tolkning av Hedda Gabler. Jeg får nøye meg med å slå fast at Høst klassifiserer Hedda som en del av de onde makter i dramaet. Og grunnen til at Høst klassifiserer Hedda som "ond" er etter min mening at hun ikke lever opp ser ut til å vurdere så høyt når det gjelder de andre kvinnene i stykket. Denne vurderingen av Hedda bunnar i manglende psykologisk innsikt i hennes natur, såvel som i sviktende forståelse av de andre kvinnenes, og da særlig Theas psykologi.

Av plasshensyn må jeg i det følgende dessverre begrense meg til en diskusjon av Hedda og til en viss grad av Thea Elvsted, og kan derfor ikke belyse de andre personene i stykket i særlig grad. Jeg vil også gjerne gjøre oppmerksom på at min under-streking av nødvendigheten av en psykologisk løsning av Hedda Gabler på ingen måte forutsetter at en sosiologisk tilnæringsmåte dermed blir irrelevant.

Flere kritikere har diskutert Heddas psykologi. En av dem som

har nådd lengst i forståelsen av henne er Ingjald Nissen. Han kaller sitt kapitTEL om Hedda Gabler "Angsten for seksuallivet", og leder en psykologisk tolkning av Hedda, inspirert av Alfred Adlers teorier. I følge Nissen er Hedda et "overordentlig klart tilfelle av det som Alfred Adler har kalt "mannlig protest", dvs. protest mot rollen som kvinne".⁶ (Her kan vi i parentes legge til at Adlers begrep brukt om kvinner ligger svært nær Freuds begrep "penismissunnelse".) Hun protesterer mot kvinne rollen fordi hun har tatt sin far til ideal, skriver Nissen:

Hedda Gablers grunninnstilling er å nå op til farens strålende ideal. Livsintjen blir da å være sterk og mandig, uavhengig og uangripelig. Den fiktive livsintjen går ut på å overvinne det kvinnelige, idet man bare gjennom denne overvinneelse kan konkurrere med mannen. Det fiktive mål blir da å unngå seksualfølelsene. (7)

Nissens interessante analyse sier imidlertid ikke noe om hvorfor Hedda skulle ha valgt akkurat denne utviklingsintjen. Hans kommentarer bygger også i liten grad på nærlæsning av den litterære teksten som tross alt er Hedda. Men han har likevel rett i at Hedda har et særskilt nært og idealisert forhold til sin far. Det er jo også derfor skuespillet heter Hedda Gabler og ikke Hedda Tesman. Ibsen skrev i et brev til sin franske oversetter: "Stykkets tittel er: Hedda Gabler. Jeg har dermed villlet antyde at hun som personlighet er mere at opfatte som sin faders datter end som sin mands hustru." ⁸ Bjørn Hamner har imidlertid hevdet at det at Hedda "er sin fars datter /.../ har betydning først og fremst på det sosiale nivå".⁹ Jeg er selvfølgelig enig i at Heddas klassebakgrunn og sosiale situasjon er ytterst viktige faktorer som må inngå i en full forståelse av stykket, men jeg kan ikke være enig i at Heddas farsbinding skulle være mer viktig på dette nivået enn på det psykologiske, og særlig ikke når en ser hvordan Ibsen har lagt så stor vekt på å presentere Hedda som farsbundet at effekten langt overskrider det som er nødvendig for å indikere klassebakgrunn. La oss derfor studere Ibsens presentasjon av Hedda litt nærmere.

Hun introduseres i en samtale mellom tjenestepiken Berte og tante Jullie, og Berte gjør det helt klart at Hedda er en fryktinngytende og dominerende person med svært så fine vaner: "Jeg er rigtig så rød for at jeg ikke skal gøre det til lags for den unge fru en

/.:/ For hun er vist svært så fin på det." (s. 296)¹⁰. Tante Julie svarer med en beskrivelse av den ugifte Hedda:

Det kan du vel tenke. General Gablers datter. Slig, som hun var vant til at ha' det mens generalen leved. Kan du mindes når hun red med sin far ud over vejen? I den lange sorte klædes-kjolen? Og med fjer på hatten? (s. 296)

Dette bildet av Hedda er ladet med psykoanalytiske symboler: hun rider med sin far iført lang, svart kjole og høit med fjer

1. Hver eneste detalj i dette bildet er et fallos- eller seksualsymbol: både hesten og den oppretstående fjæren i hatten er ikke urimelig å tenke seg at den lange svarte kjolen har stått i stedet for en lang kappe - og kapper og ytterfrakker er også fallosymboler i følge Freud¹¹. Ridning er et velbrukt samleie-disse fallosymbolens viser altså høit utvetydig at hennes seksualitet er blitt rettet mot faren, og at Hedda selv har tatt i et langt, svart gevant må en regne som et poetisk symbol som forbinde henne med død og fare. Hedda framstår altså som en fallisk, farsbundet og farlig kvinne høit fra første stund.

Men litt senere sier tante Julie til sin nevø:

- Og så at det blev dig, som gikk af med Hedda Gablers! Den dejlige Hedda Gabler. Tænk det! Hun, som havde så mangekavalerer omkring sig! (s. 300)

Den farlige, falliske kvinnen er altså både vakker og sjarmerende med stor tiltrekningskraft på det motsatte kjønn. Når Hedda endelig gjør sin entré på scenen, viser hun seg som en særdeles kald og overlegen person: en kan bare tenke på scenen der hun later som om hun tror at tante Julles nye hatt er tjenestepikens. Heddas holdning til sin mann og til det faktum at hun er gravid blir også klart belyst i første akt, noe følgende replikkveksling viser:

TESMAN (følger etter). Ja, man har du lagt mærke til, hvor fyldig og frodig hun er blevet? Hvor svært hun har lagt sig ud på rajsens?

HEDDA (går henover gulvet). Å, lad da være -!
FRØKEN TESMAN (har standset og vendt sig). Lagt sig ud?
TESMAN. Ja, tante Julie, du kan ikke så godt se det, nu hun har den kjolen på sig. Men jeg, som har anledning til at -
HEDDA (ved glassøren, utålmodig). Å, du har ikke anledning til nogeting! (s. 307)

Hør viser Ibsen på mesterlig vis både hvor dum Tesman er, hvor kvikk i oppfattelsen tante Julie er når det gjelder svangerskap, og viktigst av alt hvor negativ Hedda er til dette svangerskapet. Hennes avfelling av Tesman: "Å, du har ikke anledning til nogeting!" impliserer med all ønskelig tydelighet at han i hvert fall ikke skal få se henne uten kjole mer. Hedda avviser med andre ord både svangerskap og seksualitet i denne scenen. Første akt avsluttes med at assessor Brock forteller Tesman at det visstnok ikke er så sikkert med professoratet han hadde håpet på likevel. Hedda må derfor belage seg på å leve i mindre strålende forhold enn hun er vant til:

HEDDA. Livrétjener får jeg naturligvis ikke nu for det første.
TESMAN. Å nej, - desværre. Holde tjener, - det kan der jo umulig bli tale om, ser du.
HEDDA. Og ridehesten, som jeg skulde ha' -
TESMAN (forskrækket). Ridehesten!
HEDDA. - den tør jeg vel ikke engang tænke på nu.
TESMAN. Nej, gud bevare mig vel, - det siger sig da af sig selv!
HEDDA (går henover gulvet). Nå, - en ting har jeg da ial-fald til at muntre mig med sålænge.
TESMAN (glædesstrålende). Å gud ske lov og tak for det!
Og hvad er så det for noget, Hedda? Hvad?
HEDDA (ved døråbningen, ser på ham med dugt hån). Mine pistoler, - Jørgen.
TESMAN (i angst). Pistolerne!
HEDDA (med kolde øjne). General Gablers pistoler.
(Hun går gennem bagværrelset ud til venstre side.)
TESMAN (løber hen i døråbningen og råber efter hende):
Nej, gud velsigne dig, kæreste Hedda, - tør da ikke de farlige tingestørne! For min skyld, Hedda! Hvad?
(ss. 326-327)

Vi ser at Heddas liste over ønskværdige ting utelukkende består av menn og mannsymboler. Hun får for første ikke ha Livrétjener - det vil si en tjenende mann som hun kan herske over, men det er når hun nevner ridehesten at Tesman blir forskrækket, og grunnen til forskrækkelsen er ikke bare det at en ridehest er en dyr luksu, men også at den er et av de sterkeste fallos-

symbolene det ubevistete står over. Og ironien blir fullkommen da Hedda går for å traste seg med sin fars pistol, enda at fallssymbol, mens Tesman blir stående kraftløs igjen. Hans impotens understrykes ved at Hedda kaller ham Jørgen, noe hun allers næsten aldri gjør - og siden Jørgen er en dimnutlivform av Georg, bidrar navnet til å framstille Tesman som liten og barnslig. Han blir da også bare stående hjelpeløs og rope etter henne der hun går inn til sine pistol. Han er i sannhet en mann som ikke er noe tings.

I første akt blir Hedda altså framstilt som farlig, fallisk, sterk farubundet, kald, ukjærlig, seksuelt hemmet, men med en magnetisk form for sjærm som mennene faller for. Dette bildet stemmer i nøkten uhyggelig grad overens med Freuds beskrivelse av den narcissistiske kvinnen. Etter å ha beskrevet hvordan mann investerer sin libido i det elskede objekt, fortsetter Freud:

A different course is followed in the type of female most frequently met with, which is probably the purest and truest one. With the onset of puberty the maturing of the female sexual organs, which up till then have been in a condition of latency, seems to bring about an intensification of the original narcissism, and this is unfavourable to the development of a true object-choice with its accompanying sexual overvaluation. Women, especially if they grow up with good looks, develop a certain self-contentment which compensates them for the social restrictions that are imposed upon them in their choice of object. Strictly speaking, it is only themselves that such women love with an intensity comparable to that of the man's love for them. Nor does their need lie in the direction of loving, but of being loved; and the man who fulfils this condition is the one who finds favour with them. The importance of this type of woman for the erotic life of mankind is to be rated very high. Such women have the greatest fascination for men, not only for aesthetic reasons, since as a rule they are the most beautiful, but also because of a combination of interesting psychological factors. For it seems very evident that another person's narcissism has a great attraction for those who have renounced part of their own narcissism and are in search of object-love. The charm of a child lies to a great extent in his narcissism, his self-contentment and inaccessibility, just as does the charm of certain animals and large beasts of prey. Indeed, even great criminals and humourists, as they are represented in literature, compel our interest by the narcissistic consistency with which they manage to keep away from their ego anything that would diminish it. It is as if we envied them for maintaining a blissful state of mind - an unassailable libidinal position

which we ourselves have since abandoned. The great charm of narcissistic women has, however, its reverse side; a large part of the lover's dissatisfaction, of his doubts of the woman's love, of his complaints of her enigmatic nature, has its root in this incongruity between the types of object-choice. (12)

Menn blir særlig betatt av den narcissistiske kvinnen fordi hun representerer barndommens tapte paradid for dem, sier Freud: hun har ikke gitt avkall på den opprinnelige narcissisme som er så typisk for spebarnet, men nettopp på grunn av denne sjærmen er det vanskelig for mannen å etablere et harmonisk forhold til den kjælige kvinnen som kun elsker seg selv - han blir nemlig alltid drevet til å tvile på hennes kjærlighet, hun blir gåtefull.

Det viktigste aventtst i Freuds beskrivelse av den narcissistiske kvinnen er imidlertid passasjen der han sammenligner henne med et barn, en katt, store rovdyr og store forbytere og humorister slik de framstilles i litteraturen. Sarah Kofman har i sin bok L'énigme de la femme vist hvordan disse kvinnemetaforene også finnes hos Nietzsche, og der brukes om kvinner som representerer den amoralske stolthet og frihet. Dette er særlig tydelig i sammenligningen med den store forbytaren som er selve inkarnasjonen av frihetens ånd (le modèle même de l'esprit libre)¹³. Men den store forbytaren er også den som i Freuds ord "compel our interest by the narcissistic consistency with which they manage to keep away from their ego anything that would diminish it"¹⁴. Det kan ikke herske noen tvil om at nettopp dette er et av Hedda Gablers ærlige kjennetegn, og dette forklarer hvorfor det går så sterkt inn på henne at Eilert dør en uskjønn død. Det er ikke fordi hun synes synd på ham, men fordi hun har investert betydelig energi i å forhindre slike lave og nedrige ting fra å forminske hennes ego. Heddas siste, dyptfalte utbrudd: "Å det latterlige og det leve, det lægger sig som en forbandelse over alt det, jeg bare rører ved." (s. 338) er et uttrykk for at hennes narcissistis' ego er kommet altfor nær fornedrende elementer som truer med å invadere henne - og da ville den stolte Hedda Gabler bli redusert til en kvinne uten selvfølelse, for når egoet tomnes for libido, reduseres selvfølelsen tilsvarende, sier Freud .

Hedda er forskanset i sin uangripelige narcissisme: hun er uigjennomkrenkelig og gåtefull - og nettopp derfor sterk, med

en amoralisk, nietsche-isk styrke. Men denne typen styrke er nettopp den typen som moralistene nedvurderer og omskriver til onde og lave karaktertrekk. Sarah Kopmann skriver:

Fra de reaksjonære moralske krefters synspunkt kan faktisk alle de "nietsche-iske" sammenligningene som hadde til hensikt å opphøye kvinnene, omvurderes og omtolkes til de får en negativ betydning som fører til at hun fornedres i stedet. Fra denne synsvinkelen er kvinnen et barn fordi hun er ute av stand til å have seg over sin "egoisme", hun er et dyr fordi hun bare søker sin egen tilfredsstillelse, og på grunn av sin amoraliske holdning blir hun en sann forbryterske som avviser andres kjærlighet og nekter å utvise den trossende formen for kjærlighet som er den eneste som vurderes høyt - og som får henne til å spille rollen som omsorgsfull mor for mannen. (15) (Min oversettelse)

Det er nettopp denne moralske nedvurderingen av den narcissistiske kvinnen de fleste av Heddas Gablers kritikere har gjort seg skyldig i. Den vakre, narcissistiske kvinnen passer nemlig ikke inn i de patriarkalske mønstre for kvinner. Hun er nettopp den kvinnen som mannen ikke kan få makt over, for hun elsker ingen andre enn seg selv. Den narcissistiske kvinnen har med andre ord makt over de menn som elsker henne. Heddass makt over Jørgen Tesman illustreres aldeles utmerket i følgende replikkveksling fra annen akt:

(Tesman, med et serveringsbrøt, kommer fra bagerværelset.)
TESMAN. Se så! Her kommer da gode sager.
(Han søker brøttet på bordet.)
HEDDA. Hvorfor går du selv og serverer?
TESMAN (skånker i glassene). Jo, for jeg synes det er så svært morsomt at opvarte dig, Hedda. (s. 346)

Men Hedda synes ikke det er så morsomt bare å ha den fryktsomme og kraftløse Jørgen Tesman til undersått. Ejlert Løvborg er derimot en mann med stor livslyst og skaperkraft, og framstår derfor som et mer attraktivt bytte. Heddass sjalusi vis-à-vis fru Elvsted er derfor en maktrelatert sjalusi: hun misunner Thea den makt hun har over Ejlert og sløtt ikke den eventuelle kjærlighet Ejlert bærer til Thea:

FRU ELVSTED. Der stikker noget under med dig, Hedda!
HEDDA. Ja, der gør. Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskønhed.
FRU ELVSTED. Har du da ikke det?

HEDDA. Har det ikke - og har aldri havt det.
FRU ELVSTED. Men over din mands da?
HEDDA. Jo, det var rigtig nok mejen værd. Å, dersom du kunde forestå, hvor fattig jeg er. Og du skal ha' lov til at være så rig! (s. 355)

Men begrepet "narcissisme" alene kan ikke gi oss full forståelse av Heddass psyke. Jermine Chasseguet-Smirgel har utdypet Freuds forståelse av kvinnelig narcissisme og vist at den narcissistiske personen har identifisert seg med det hun kaller den "autonome fallosen". Hun skriver videre:

Identification of oneself with an autonomous phallus results in a pathological form of secondary narcissism. The ego is libidinally overcathexed and shielded from external objects without which the link with reality is broken. *Favreau* stresses the importance of the narcissistic characteristics peculiar to this situation: the woman who identifies with the phallus desires only to be desired. She establishes herself as a phallus; this implies impenetrability and therefore withdrawal from any relationship with an external erotic object. *Favreau* The phallus woman resembles, more than any other woman, what Freud described as the narcissistic woman whose fascination, similar to that of a child, is linked with her "inaccessibility" like "the charm of certain animals which seem not to concern themselves about us, such as cats and the large beasts of prey". *Favreau* Further on Freud mentions the "enigmatic nature" and the "cold and narcissistic" attitude these women have toward men. Rather than seeing in this the essence of women's object relations, I see it as an identification with an autonomous phallus. Is not true that men admire the phallus in these women more than the woman themselves? (16)

Vi har allerede sett at Hedda fullt ut lever opp til Freuds karakteristikk av den narcissistiske kvinnen. Men når Chasseguet-Smirgel påpeker at patologisk narcissisme bunnar i identifisering med den autonome fallosen, kastes det nytt lys over Ibsens presentasjon av Hedda. For Freud var kvinnelig narcissisme øyensynlig en normal foreteelse; narcissismen ble aktivisert i puberteten som et forsvar mot den begrensede sosiale tilgangen til menn for unge piker. Men Heddass narcissisme overskrider dette "normale" nivået. Den er tydelig nevrotisk, og dette understrekes av Ibsens utstrakte bruk av fallossymboler i sin presentasjon av Hedda. Neurosen har i Heddass tilfelle oppstått nettopp fordi hun i altfor stor grad har tatt fallosen som ideal og identifisert seg med den. For i følge Freud oppstår neuroser når libidinale ønsker frustreres. Han

skriver:

For a neurosis to be generated there must be a conflict between a person's libidinal wishes and the part of his personality we call his ego, which is the expression of the ideals of his personality. (17)

De libidinale ønsker består vanligvis i ønske om seksuell tilfredsstillelse. I Heddas tilfelle kommer dette ønsket i konflikt med hennes fallloidealisering og den derfor tilhørende investering av libido i hennes eget ego. Grunnen til en dyp nevrose er dermed lagt, og vi kan lese Heddas avsky for "det latterlige og det lave" som truer med å invadere henne fullstendig som et uttrykk for egoets angst og frykt for de undertrykte seksuelle ønskene som truer med å bryte opp til overflaten, øsket og provosert av Ejlert Løvborgs seksuelt ladete død og av assessor Bracks fordekke tilnærmelser og ønske om å bli "eneste hane i kurven". Dette bildet, som utvetydig symboliserer Bracks ønske om å få eksklusiv adgang til Heddas kjønnsorganer, er da også det siste uttrykket Hedda tar i sin munn før hun skyter seg.

Heddæ selvord er hennes siste forsøk på å hevde sin stolte posisjon som inkarnasjon av den autonome fallos. Bracks makt over Hedda, som paradoksalit nok er oppstått takket være en av generel Gablers pistol, reduserer Hedda til en rolle der hun vil bli nødt til å akseptere en underdanig posisjon som avhengig og hemmelig elskerinne. Når hun skyter seg med sitt kjæreste fallosymbol, pistolen, forsøker hun for siste gang å gjenvinne sin uangripelige narcissistiske posisjon. Arne Duve har påpekt at Hedda skyter seg gjennom hodet, og at dette "i ubevissthetsens spøråk ofte brukes som symbol på mannen."¹⁹

I patriarkalsk mytologi representerer falloosen halhet, orden, avslutthet og uangripelighet, mens de kvinnelige kjønnsorganene symboliserer forvirring, åpenhet, sammensatthet og sårbarhet.²⁰ Den fallos-identifiserte kvinnen vil derfor framstå som en kvinne som forkester sin kvinnelighet og inntar den uangripelige, intakte falloosens posisjon. Dette virker magnetisk på menn, som Chasseguet Smirgel påpeker, fordi de ikke kan la være å beundre falloosen og

heller ikke kan de la være å ønske å besitte den. Men den fallos-identifiserte kvinnen vil ikke la seg besitte av noen, og blir derfor ytterst farlig for de menn som lar seg fascinere av henne. Heddas falliske og kasterende natur understrykes av at Ejlert Løvborg dør fordi han er blitt skutt i underlivet med Heddas pistol: han er med andre ord blitt kastret av Hedda som fallosinkarnasjon. Denne tolkningen er helt i tråd med det faktum at det er Hedda som sender Ejlert i døden som et ledd i sitt forsøk på å hevde sin makt over ham.

Thæe framstår som Heddas motpol i dette stykket fordi hun, i motsetning til Hedda, ikke har identifisert seg med den autonome falloosen, men med farens penis. Chasseguet-Smirgel beskriver "the paternal-penis woman" på følgende måte:

Far from being autonomous with regard to the object, she is closely dependent on it and is also its complement. She is the right hand, the assistant, the colleague, the secretary, the auxiliary, the inspiration for an employer, a lover, a husband, a father. She may also be a companion for old age, guide or nurse. (21)

Thæes høyeste kall er å "beånde" en mann - enten det gjelder Ejlert Løvborg eller Jørgen Tesman. Hennes siste egentlige replikk (dvs. bortsett fra et par halve utrop) understreker nettopp dette aspektet av Thæes karakter: "Å gud, hvis jeg bare kunde beånde din mand også." (s. 392). Chasseguet-Smirgel påpeker at denne holdningen oppstår hos kvinner som har oppfattet moren som aggressiv og kasterende overfor faren, og utviklet en reaksjonsdannelse mot denne aggresjonen ved å identifisere seg med farens penis, som er truet av kvinnelige, aggressive handlinger. Denne identifikasjonen fører nødvendigvis til fullstendig handlingslamme på egne vegne for "the paternal-penis woman":

All activity, all means of existing which could be symbolized in the unconscious as a penis, were forbidden her. Indeed, acting for oneself, being autonomous, creating for oneself meant possessing the paternal penis and thus castrating the father. (22)

Ibsen har i Hedda Gabler framstilt to alternative kvinneskikkelser som begge har tatt maskuline symboler som identifikasjonsobjekter.

Både Thea og Hedda lider med andre ord av penismissunnelse. Dette begrepet har fått mange feminister til å dyppe sin penn i vitriol, men Chasseguet-Smirgel gir oss en ny, interessant forklaring på fenomenet. Hun mener nemlig at penismissunnelse forårsakes av ønsket om å frigjøre seg fra moren - og ikke en hvilken som helst mor, men den prøedipale, allmektige Store Mor.

I see penis envy not as "a virility claim" to something one wants for its own sake, but as a revolt against the person who caused the narcissistic wound: the omnipotent mother. (23)

Den prøedipale mor splittes av barnet opp i to forskjellige farger: den Gode Mor og den Onde Mor. Den lille jenta må, for å kunne utvikle et positivt forhold til sin egen kvinnelige seksualitet, ta faren som identifikasjonsobjekt som et ledd i sitt forløp mot den Onde Mor som truer med å invadere henne. Hun profjaserer da alle gode egenskaper over på faren og fallosen, og redder seg slik fra den destruktive Onde Mor. Men dette er normalt bare en fase i kvinnens psykoseksuelle utvikling. Farsidentifikasjonen skal teoretisk bare være et skritt på veien til etablering av full kvinnelig kjønnsidentitet. Men både Thea og Hedda er forblitt piksert i denne farsidealiserende fasen.

Det store fraværet i teksten Hedda Gabler er nemlig uten tvil moren. Ibsen har her gitt oss alle slags variasjoner over mors-tematikken, men ikke en eneste mor. Tante Jullie streber etter morsrollen, men har den ikke. Thea har vært stemor for sin mams barn, men har ingen barn selv, og omtaler Løvborgs manuskript som sitt egentlige barn. Hedda er gravid, men forkaster graviditeten med hele sitt falliske vesen.

Siden morsikkelsen er fraværende i Hedda Gabler,^{23A} er det desto mer påfallende at stykket er fullt av referanser til et svært så viktig barn. Dette barnet er ikke Heddas foster, men manuskriptet til Ejlert Løvborg, født av hans skaperkraft ved hjelp av Theas beåndelse. Når Hedda på slutten av tredje akt brenner manuskriptbarnet, er dette et høyst flertydig symbol. For det første brenner hun barnet i vedovnen i den tømianske dagligstue. Uvner er et av de sterkeste ubevisste symboler for kvinnelige kjønnsor-

gener. Uvnen som sluker og ødelegger barnet kan derfor sees som den Onde Mor som Hedda ubevisst har forsøkt å frigjøre seg fra ved å identifisere seg med den eukogne falliske mor. Men siden lid representerer seksualitet generelt, / det at Hedda gjør opp lid i vedovnen sin også hennes ubevisste ønske om seksuell tilfredsstillelse. Brenningen av manuskriptbarnet representerer selvfølgelig også Heddass forkastelse av både morsrollen og sin egen graviditet, men denne brennings viktige funksjon er uten vil å fokusere oppmerksomheten på Heddass frustrerte skapertrang.

Ibsens skrev i sine Opptegnelser til Hedda Gabler: "Hos Hedda ligger dyb poesi på bunden. Men omgivelsene skrammer hende. Tenk, at gøre sig latterlig." (24). Også Else Høst har funnet et poetisk plan i Hedda Gabler, knyttet til vinløvsymbolikken i stykket. Og jeg er enig med Høst i at det er på dette planet stykkets hovedhandling ligger. Hedda Gabler er et drama om en kvinnes uforløste skapertrang, en skapertrang som går til grunne i et småborgerlig og prosaisk miljø. I lys av våre tidligere betraktninger over Heddass psykø, kan vi nå også forstå de dypere grunnene til at hennes kreativitet må frustreres.

Chasseguet-Smirgel påpeker at kreativitet hos begge kjønn anses som en fallisk aktivitet. En av grunnene til at mange kvinner hemmes av skyldfølelse for sine ønsker om å skape noe, er paradoksalt nok at de lider av penismissunnelse, og derfor føler at enhver fallisk aktivitet er en imitasjon av den kasterende morens angrep på farens penis. Skyldfølelsen går altså ut på at den farsfikserte og morsforkastende kvinnen føler at hennes skapende aktiviteter er angrep på den idealiserte farsfiguren, og fordi dette gir henne den samme rollen som den Onde Mor kan hun ikke utføre slike aktiviteter uten å hemmes eller helt forhindres i det av skyldfølelse. Thea Elvsted er som vi har sett en klar representant for denne ubevisste posisjonen. Men langt viktigere for vår forståelse av Hedda Gabler er Chasseguet-Smirgels understreking av farsidealiserings rolle for kvinnelig kreativitet:

Women who have not idealized their fathers usually have no urge to create, because creation implies the projection of one's narcissism onto an ideal image which can be attained only through creative work.

If creative work signified only the act of parturition, then women with children would lack any desire to create, but analysis proves this to be untrue. The giving of life is not the same thing as being creative. To create is to do something other and something more than what a mother does, and it is in this respect that we see the phallic meaning of creation and its relation to penis envy. (25)

Når Hedda brenner manuskriptbarnet i ovnen uttrykker hun nettopp dette: Hun streber etter å skape noe vesentlig, men skapelse er nettopp ikke det samme som å være mor, det er å gjøre noe annet og noe mer enn det en mor gjør, som Chasseguet-Smirgel sier, og Heddas raseri over å bli redusert til morsrollen gjennom sin unn-ningen av manuskriptet representerer altså både Heddas avsky for den biologiske morsrollen hun er i ferd med å bli fanget i og hennes ubevuste raseri over ikke å kunne skape noe selv - for selvstendig skapelse er jo i følge Chasseguet-Smirgel nettopp den aktiviteten som hennes narcissistiske fallosidentifikasjon ville få henne til å strebe etter. Hedda ønsker med andre ord å frigjøre seg fra den Onde Mor gjennom selvstendig kreativitet, men tvinges av sin sosiale situasjon og sin graviditet til å inkarnere den samme Onde Mor i stedet.

Heddae narcissistiske fallosidentifikasjon er hennes neurotiske forsøk på å løse konflikten mellom ubevuste ønsker om seksuell tilfredsstillelse og kreativ utfoldelse og det strenge farsidealet som dominerer hennes ego. Vi har sett at selvmordet kommer som et resultat av at disse undertrykte ønskene truer med å bryte gjennom de falliske forsvarsverkene. Og det er selvsagt her at Heddas sosiale posisjon som borgerlig hustru i et snevert, patriar- kalsk miljø forhindrer henne i å finne en annen løsning. Å følge de libidinøse ønskene ville nemlig føre til skandale, og Hedda er redd for å sette seg ut over de konvensjonene hun er blitt oppdratt til å respekttere. "Hos Hedda ligger dyb poesi på bunden. Men omgivelserne skrømmer hende. Takk, at gjøre sig latterlig", skrev Ibsen.

Hedda Gabler er et drama som gir oss en genial innsikt i en frustret kvinnetur. Stykket er derfor helt i pakt med den delen av Ibsens dramatik som kreiser om kvinner og deres mulig-

heter til utfoldelse i et kvinnefiendtlig samfunn. At samtidig ikke forstod noe særlig av Heddas natur og trodde at Ibsen har hadde sluttet å interessere seg for sosiale problemer, er forstå-elig. Ibsens innsikter i kvinnepsykken grenser i Hedda Gabler til det utrolige. Det er først takket være Freuds og hans etterfølgeres arbeid at vi til fulle kan forstå hvor genial Ibsens skildring av Hedda er. Men hvordan kan en så forklare en så høy grad av avensstemmelse mellom en farfreudiansk dikters fantasi og psykoanalysens teorier? Freud har selv kommentert dette:

Our opinion is that the author need have known nothing of our rules and purposes, so that he could disavow them in good faith, but that nevertheless we have not discovered anything in his work that is not already in it. We probably draw from the same source and work upon the same object, each of us by another method. And the agreement of our results seems to guarantee that we have both worked correctly. (26)

Det er faktisk mulig å påstå at i tilfellet Hedda Gabler har Ibsen og Freud arbeidet med svært så like kilder. De fleste Ibsen-kritikere gjør samvittighetsfullt oppmerksom på at Ibsen sommeren 1889 møtte og forelsket seg i en ung pike fra en god borgerlig familie i Wien mens de begge ferierte i den lille landsbyen Gossensass. Diskusjonen har gått høyt om hvorvidt Emilie Bardach, som hun het, var modellen for Hedda eller Hilde Wangel i Byggmester Solness. Ingenting forhindrer at hun kan ha vært modell for begge figurer, men jeg er nok så overbevist om at hun i hvert fall influerte Ibsens arbeid med Hedda. For den bortsjømte, vakre og livstrøtte attemåringen Emilie Bardach fra Wien kunne ha vært prototypen for de pasientene Sigmund Freud behandlet i hennes hjemby i det følgende tiåret. De spredte inntrykkene vi får av Emilie Bardach viser at hun kunne ha vært en søster av Freuds "Dora", som også var en neurotisk attemåring fra Wien. Ibsen og Freud arbeidet på forskjellig måte med samme materiale, og Freud skriver: "And the agreement of our results seems to guarantee that we have both worked correctly."

Ibsens største fortjeneste er at han ikke bare klarte å gi et utrolig nøyaktig bilde av Heddas psyke, men at han også framstilte hennes vingskutte frimets- og skapertrang med en så høy grad av

sympakti. Han har klart å presentere Heddas stolte, falliske posisjon som et positivt, om enn nevrotisk, uttrykk for streben etter selvstendighet og kreativitet. Ingen steder kommer Ibsens overlegenhet klarere til syne enn i det faktum at der hans samtid bare klarer å se et "hundyr", så han den stolte Hedda som tvinges i undergangen fordi hun ikke vil akseptere den underdanige, moderlige og tjenende kvinneverollen som er den eneste som står åpen for henne.

(NOTER s.59)

NOTER

1. Henrik Ibsen, Samlede Verker. Hundreårsutgaven, Gyldendal, 1934, bind XI, s. 261.
2. Hans Heiberg, "...født til kunstner". Et Ibsen Portrett, Aschehoug, 1968, s. 268.
3. Georg Brandes, Henrik Ibsen. Børnstjernerne Bjørnson. Critical Studies, (3rd Impression), London: 1899, s. 106.
4. Hundreårsutgaven, bind XI, s. 265
5. Elise Høst, Hedda Gabler. En monografi, Aschehoug, 1958, s. 110.
6. Ingvald Nissen, Sjælelige kriser i menneskets liv. Henrik Ibsen og den moderne psykologi, Aschehoug, 1931, s. 144.
7. Ibid., s. 182
8. Sitert av Hane Heiberg, Op.cit., s. 265
9. Bjørn Hømmer, "Hedda Gabler og Ibsens realisme", Ibsen og Bjørnson. Essays og analyser, Aschehoug, 1978, s. 241.
10. Alle referanser til Hedda Gabler er til Hundreårsutgaven, bind XI. Sidetallene settes i parentes i teksten.
11. For en konsis framstilling av Freuds tyding av symboler, se hans "Introductory Lectures on Psycho-Analysis", Lecture X: "Symbolism in Dreams", in Standard Edition, Vol 15, pp. 149-169.
12. Sigmund Freud, "On Narcissism. An Introduction", Standard Edition, Vol. 14, pp. 88-89.
13. Sarah Kofman, L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud, Paris, 1980, s. 64.
14. Freud, Op.cit., Standard Edition, Vol. 14, s. 89.

15. Sarah Kofman, Op.cit., pp. 67-68. Sarah Kofman er ikke den eneste som har påpekt styrken og selvstendigheten til den narcissistiske kvinnen. Se også Ulrike Prokop, Kindelig Livssammenheng, Kongerslev, 1978.
16. Janine Chasseguet-Smirgel, "Feminine Guilt and the Oedipus Complex" in Chasseguet-Smirgel (ed.), Female Sexuality, Ann Arbor, 1970, ss. 125-124.
17. Freud, "Some character-types met with in psycho-analytic work", Part II: "Those wrecked by success", Standard Edition, Vol. 14, p. 316. Dette er forevrig artikkelen som inneholder en lang analyse av Rebecca West i Rosmersholm.
18. Jernetøe Lees herostatisk berømte essay om Hedda Gabler der hun hevder at "the chief character is not a mere woman, but a slim, straight, shining, deadly weapon" (The Ibsen Secret, New York, 1907, s. 36), får slik ny og korrekt mening.
19. Arne Duve, Symbolikken i Henrik Ibsens skuespill, Nasjonalforlaget, 1945, s. 325.
20. For nærmere utdyping av dette punktet, se min artikkel "Representation of patriarchy: Sexuality and epistemology in Freud's Dora", Feminist Review, no. 9, Autumn 1981, pp. 60 - 74.
21. Chasseguet-Smirgel, Op.cit., s. 124
22. Ibid., s. 128
23. Ibid., s. 115
- 23A. Orley I. Holtan ser Hedda som den destruktive kvinnelige arketypen (i freudiansk språkbruk: den Onde Mor) og Thea som God Mor, men dette bunnør i en overfladisk lesning av teksten: morskkikkelser er nettopp det disse to kvinnene ikke er. Thea er en medhjelper-figur og Hedda inkarnerer fallosen. Se hans Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays, Minneapolis, 1970.
24. Hundreårsutgaven, bind XI, s. 501

25. Chasseguet-Smirgel, Op.cit., s. 110. Når det gjelder forståelsen av farens rolle for utviklingen av kvinnelig seksualitet, kan en også anbefale Irène Mathis' Chasseguet-Smirgel-inspirerte artikkel "Om kvinnelighetsens arkeologi", i A. J. Væstad o.fl., Opprør eller sykdom?, Pax, 1978.
26. Freud, "Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva", Standard Edition Vol. 9, ss. 91-92.

Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's *Dora* *

Toril Moi

Over the past few years Freud's account of his treatment of the eighteen-year-old Dora has provoked many feminists to take up their pen, in anger or fascination. Dora had for some time suffered from various hysterical symptoms (nervous cough, loss of voice, migraine, depression, and what Freud calls 'hysterical unsociability' and '*Witzel*'), but it was not until the autumn of 1900, when her parents found a suicide note from her, that Dora's father sent her to Freud for treatment. Freud's case history reveals much about the situation of a young woman from the Viennese bourgeoisie at the turn of the century. Dora's psychological problems can easily be linked to her social background. She has very little, if any, scope for independent activity, is strictly guarded by her family, and feels under considerable pressure from her father. She believes (and Freud agrees that she is right) that she is being used as a pawn in a game between her father and Herr K., the husband of her father's mistress. The father wants to exchange Dora for Frau K. ('If I get your wife, you get my daughter'), so as to be able to carry on his affair with Frau K. (undisturbed. Dora claims that her father only sent her to psychiatric treatment because he hoped that she would be 'cured' into giving up her opposition to her father's affair with Frau K., accept her role as a victim of the male power game and take Herr K. as her lover.

Freud, then, becomes the person who is to help Dora to handle this difficult situation. But Freud himself is the first to admit that his treatment of Dora was a failure. Freud has his own explanations of this failure, but these are not wholly convincing. Feminists have been quick to point out that the reasons for Freud's failure are clearly sexist: Freud is authoritarian, a willing participant in the male power game conducted between Dora's father and Herr K., and at no time turns to consider Dora's own experience of the events. That Freud's analysis fails because of its inherent sexism is the common feminist conclusion.

But *Dora* is a complex text, and feminists have stressed quite different points in their reading of it. Hélène Cixous and Catherine Clement discuss the political potential of hysteria in their book *La femme née* (Cixous and Clement, 1975), and agree that Dora's hysteria developed as a form of protest, a silent revolt against male power. They differ, however, as I shall show later, in their evaluation of the importance of hysteria as a political weapon. Cixous and Clement do not discuss in any detail the interaction between Freud and Dora, but Hélène Cixous returned to this theme in 1976, when she published her play *Portrait de Dora* (Cixous, 1976). Here Dora's story is represented in dramatic sequences from Dora's own viewpoint. Cixous plays steadily with Freud's

* Først publisert i *Feminist Review* No 9 October 1981.
Red. takker for løyve til å bruke artikkelen.

text: she quotes, distorts and displaces the 'father-text' with great formal mastery. This technique enables her to create new interpretations of Dora's symptoms in a playful exposure of Freud's limitations.

Jacqueline Rose's article 'Dora - fragment of an analysis' (Rose, 1978) differs considerably from these two French texts. Rose sees *Dora* as a text which focuses with particular acuteness on the problem of the representation of femininity, and discusses several modern French psychoanalytical theories of femininity (particularly Michelle Montrely and Luce Irigaray in relation to Lacan). She concludes by rejecting that simplistic reading of *Dora* which would see Dora the woman opposed to and oppressed by Freud the man. According to Rose, *Dora* reveals how Freud's concept of the feminine was incomplete and contradictory, thus delineating a major problem in the psychoanalytical theory: its inability to account for the feminine. A valuable contribution to a feminist reading of psychoanalysis, Rose's essay is nevertheless silent on its political consequences.

The same is true of Suzanne Gauchat's 'The Scene of Psychoanalysis: The Unanswered Questions of Dora' (Gauchat, 1979). Gauchat reads *Dora* principally through Lacan's and Irigaray's discussion of Dora's case, arguing that the central problem in the text is the symbolic status of the father. According to Gauchat, *Dora* must be seen as Freud's interrogation of the principle of paternity; it is in the correct understanding of the text's handling of this problem that we will find the key to the ultimate explanation of Dora's illness and also the basis of the identity of Freud and his work (Gauchat, 1979: 114). Gauchat's highly sophisticated reading of *Dora* shows that the status of the father in *Dora* is problematical, and the father himself made marginal, because Freud wants to avoid the central insight that the (Lacanian) Imaginary and Symbolic realms are fundamentally complicit. Theoretically valuable though this essay is, it fails to indicate the consequences of its reading of *Dora* for a feminist approach to psychoanalysis.

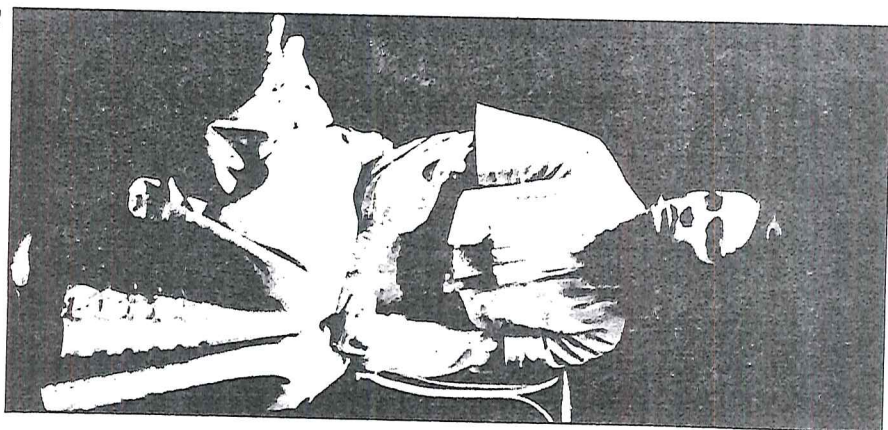
Marta Ramas' long study of Dora 'Freud's Dora, Dora's Hysteria: The Negation of a Woman's Rebellion' (Ramas, 1980), is the most accessible article on Dora to date. Whereas Rose and Gauchat use a sophisticated theoretical vocabulary, Ramas writes in a lucid, low-key style. But her 'theoretical' enquiry advances little beyond a scrupulous, somewhat tedious résumé of Freud's text. Ramas argues that 'Ideas' problem (Ramas uses Dora's real name, Ida Bauer, throughout her text) was her unconscious belief that femininity, bondage and debasement were synonymous' (Ramas, 1980: 502). Since Freud unconsciously shared this belief, she claims, he could only reinforce Dora's problem rather than free her from them.

This, at least, is a traditional feminist reading: it implies that Dora could escape her hysteria only through feminist consciousness-raising - that if she could stop equating femininity with bondage she would be liberated. But it is also a sadly partial and superficial account, failing to encompass many controversial areas of Freud's text. Despite one brief reference to Jacqueline Rose's article, Ramas seems to find the status of the term 'femininity' in the text quite unproblematical; she unquestioningly accepts Freud's automatic reduction of oral sex to fellatio (a point I shall return to later), and does not even notice many of Freud's more eccentric concerns in the case-study. Qualifying her own essay as pure 'feminist polemic', Ramas suggests that further study of *Dora* would lead beyond feminism:

If this were Freud's story, we would have to go beyond feminist polemics and search for the sources of the negative countertransference - the unanalyzed part of Freud - that brought the analysis to an abrupt end (Ramas, 1980: 504).

I believe that it is precisely through an exploration of the unanalyzed part of Freud that we may uncover the relations between sexual politics and

psychoanalytical theory in *Dora*, and therefore also in Freud's works in general. In my reading of *Dora* I want to show that neither Rose and Gacchar's depoliticized theorizing, nor Ramas's rather simplistic 'feminist polemics', will really do. Feminists must neither reject theoretical discussion as 'beyond feminist polemics', nor forget the ideological context of theory.



Dora

Fragment or Whole?

The first version of *Dora* was written in 1901. Freud entitled it 'Dreams and Hysteria', and had the greatest ambitions for the text: this was his first great case-history, and it was to continue and develop the work presented in *The Interpretation of Dreams*, published in the previous year. But Freud recalled *Dora* from his publisher, and curiously enough delayed publication until 1905, the year of the *Three Essays on Sexuality*. Why would Freud hesitate for more than four years before deciding to publish *Dora*? According to Jacqueline Rose, this hesitation may have been because *Dora* was written in the period between the theory of the unconscious, developed in *The Interpretation of Dreams*, and the theory of sexuality, first expressed in the *Three Essays*. *Dora* would then mark the transition between these two theories, and Freud's hesitation in publishing the text suggests the theoretical hesitation within it. Jacqueline Rose may well be right in this supposition: it is at any rate evident that among Freud's texts *Dora* marks an unusual degree of uncertainty, doubt and ambiguity.

This uncertainty is already revealed in the title of the work: the true title is not calling his text a fragment: first, the *analytic results* are fragmentary but, 'cause write up the case history until after the treatment was over. The only exceptions to this are *Dora's* two dreams, which Freud took down immediately. The text we are reading, in other words, is constructed from fragmentary notes and Freud's fragmentary memory. Secondly, Freud insists on the fact that he has only given an account of the (incomplete) *analytic results*, and not at all of the *process of interpretation* - that is to say that Freud willfully withholds the *technique of the analytic work*. To describe the analytic technique, Freud argues, would have led to 'nothing but hopeless confusion' (Freud, 1977: 41). Finally, Freud stresses that no *one* case history can provide the answer to *all* the problems presented by hysteria: all case-histories are in this sense incomplete answers to the problem they set out to solve.

It is of course perfectly normal to state, as Freud does here, the limitations of one's project in the preface to the finished work, but Freud does more than that. In his 'Preliminary Remarks' to *Dora*, Freud seems positively obsessed with the incomplete status of his text. He returns to the subject again and again, either to excuse the fact that he is presenting a fragment or to express his longings for a *complete* text after all. His 'Preliminary Remarks' oscillate constantly between the theme of fragmentation and the notion of totality.

These two themes, however, are not presented as straight opposites. Having expressed his regrets that the case history was incomplete, he writes:

But its short-comings are connected with the very circumstances which have made its publication possible. . . . I should not have known how to deal with the material involved in the history of a treatment which had lasted, perhaps, for a whole year (Freud, 1977: 40)

Freud here totally undermines any notion of a fundamental opposition between fragment and whole: it would have been impossible to write down a *complete* case history. The fragment can be presented as a complete book, the complete case history could not.

Nevertheless, Freud insists on the fact that the fragment *lacks* something:

In face of the incompleteness of my analytic results, I had no choice but to follow the example of those discoverers whose good fortune it is to bring to the light of

day after their long burial the priceless though mutilated relics of antiquity. I have restored what is missing, taking the best models known to me from other analyses; but like a conscientious archaeologist, I have not omitted to mention in each case where the authentic parts end and my construction begins (Freud, 1977: 41).

Once again Freud candidly admits that his results are incomplete - only to claim in the same breath that he has 'restored what is missing': Freud's metaphors in this context are significant. Dora's story is compared to the 'priceless though mutilated relics of antiquity', and Freud himself figures as an archaeologist, digging the relics out from the earth. His claim here is that when he adds something to the 'mutilated relics', completeness is established *malgré tout*. But this new completeness is after all not psychoanalytic technique (which he jealously retains for himself) does not by its nature lend itself to the creation of complete sequences: 'everything that has to do with the clearing-up of a particular-symptom emerges piecemeal, woven into various contexts, and distributed over widely separated periods of time' (Freud, 1977: 41). The 'completeness' achieved by Freud's supplementary conjectures is doubly incomplete: it consists of Dora's story (the 'mutilated relics of antiquity'), to which Freud's own assumptions have been added. But Dora's story is not only a fragment; it is a fragment composed of information that has emerged 'piecemeal, woven into various contexts, and distributed over widely separated periods of time'. We must assume that it is Freud himself who has imposed a fictional coherence on Dora's story, in order to render the narrative readable. But Dora's story is in turn only one part of the finished work entitled 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria'. The other part is supplemented by Freud. In itself Dora's story is too fragmentary; it is readable only when Freud supplies the necessary supplement. But that supplement is based on constructed in the same way as Dora's; by information provided 'piecemeal, over widely separated periods of time'. The fragment depends on the supplement, which depends on other fragments depending on other supplements and so on *ad infinitum*.

We are, in other words, surprisingly close to Jacques Derrida's theories of the production of meaning as *différance* (Derrida, 1972). According to Derrida, meaning can never be seized as presence; it is always deferred, constantly displaced on to the next element in the series, in a chain of signification which has no end, no transcendental signified which might provide the final anchorpoint for the production of sense. This, need one say, is not Freud's own *conscious* theory; he clings to his dream of 'complete elucidation' (Freud, 1977: 54), refusing to acknowledge that according to his own account of the status of the *Dora* text, completeness is an unattainable illusion. Even when he insists strongly on the fragmentary status of his text, he always implies that completeness is within reach. He can, for instance, write that 'if the work had been continued, we should no doubt have obtained the fullest possible enlightenment upon every particular of the case (Freud, 1977: 40)'. Freud's texts occlude endlessly his desire for complete insight or knowledge; and an unconscious realization (or fear) of the fragmentary, deferring status of knowledge itself.

Transference and Countertransference

We have seen that in his 'Preliminary Remarks' Freud discloses that 'Dora's story' is largely 'Freud's story': he is the author, the one who has conjured a complete work from these analytic fragments. This in itself should alert the reader eager to discover

Dora's own view of her case to the dangers of taking Freud's words too much for granted. His account of the analysis of Dora must instead be scanned with the utmost suspicion.

The better part of the 'Postscript' is devoted to a discussion of the reasons why the analysis of Dora was at least in part a failure. Freud's main explanation is that he failed to discover the importance of the *transference* for the analysis; he did not discover in time that Dora was transferring the emotions she felt for Herr K. on to Freud himself. Psychoanalytic theory holds that transference is normal in the course of analysis, that it consists in the patient's transferring emotions for some other person on to the analyst, and that if the analyst, unaware of the transference, cannot counteract it, the analysis will in consequence go awry.

Freud adds this information in this 'Postscript'. But if we are to grasp what is being acted out between Freud and Dora, it is important to keep in mind from the outset his transference on Dora's part from Herr K. to Freud. Transference, however, is something the patient does to the analyst; Freud does not mention at all the opposite phenomenon, *countertransference*, which consists in the analyst's transferring of his/her own unconscious emotions on to the patient. Jacques Lacan has discussed precisely this problem in *Dora* in an article entitled 'Intervention sur le transfert' (Lacan, 1966: 224). According to Lacan, Freud unconsciously identifies with Herr K. in his relationship to Dora, which makes him (Freud) far too interested in Dora's alleged love for Herr K. and effectively blind to any other explanation of her problems. Thus the countertransference contributes decisively to the failure of Dora's analysis.

The fact of transference and countertransference between Freud and Dora considerably complicates the task of the *Dora* reader. Freud's attempts to posit himself as the neutral, scientific observer who is merely noting down his observations and reflections can no longer be accepted. The archaeologist must be suspected of having mutilated the relics he finds. We must remember that Freud's version of the case is not only coloured by his own unconscious countertransference, but also by the fact that he signally fails to notice the transference in Dora, and therefore systematically misinterprets her transference symptoms throughout the text. This, oddly, is something the reader is not told until he/she gets to the 'Postscript'.

Freud's interpretation of Dora's case can be summarized as follows: Dora develops hysterical symptoms because she represses sexual desire. But her case has an added, oedipal dimension: one must suppose that Dora originally desired her father, but since her father disappointed her by starting an affair with Frau K., Dora now pretends to hate him. Herr K. represents the father for Dora, particularly because he is also Frau K.'s husband. Dora's repression of her sexual desire for Herr K. is therefore at once a hysterical reaction (repression of sexual desire) and an oedipal reaction (rejection of the father through rejection of Herr K.). Based on this interpretation, Freud's treatment of Dora consists in repeated attempts to get her to admit her repressed desire for Herr K., a confession, Dora resists as best she can.

We have already seen that, according to Lacan, the analysis failed because of Freud's unconscious identification with Herr K. Since Dora is at the same time identifying Freud with Herr K., the result is inevitably that she must experience Freud's insistence on the necessity of acknowledging her desire for Herr K. as a repetition of Herr K.'s attempt to elicit sexual favours from her. In the end she rejects Freud in the same way she rejected Herr K. - by giving him two weeks' notice. Herr K. had earlier had an affair with the governess of his children, and Dora felt greatly insulted at being courted like a servant by the same man. Her revenge is to treat both Freud and Herr K. as servants in return.

But Freud's incessant identification with Herr K., the rejected lover, leads to other interesting aspects of the text. One of the most important episodes in the study is

Freud's interpretation of Herr K's attempt to kiss Dora, then fourteen, after having tricked her into being alone with him in his office. Freud writes that Herr K.

suddenly clasped the girl to him and pressed a kiss upon her lips. This was surely just the situation to call up a distinct feeling of sexual excitement in a girl of fourteen who had never before been approached. But Dora had at that moment a violent feeling of disgust, tore herself free from the man, and hurried past him to the staircase and from there to the street door (Freud, 1977: 59).

At this moment in the text Freud is completely in the grip of his countertransference: he must at all costs emphasize that Dora's reaction was abnormal, and writes that the behaviour of this child of fourteen was already entirely and completely hysterical' (Freud, 1977: 59). Her reaction was hysterical because she was already repressing sexual desire'. Instead of the genital sensation which would certainly have been felt of healthy girl in such circumstances, Dora was overcome by ... disgust' (Freud, 1977: 60). It is, of course, resplendently clear to any scientific observer that any normal girl of fourteen would be overwhelmed by desire when a middle aged man suddenly clasps her to him in a lonely spot.

Freud then links Dora's feeling of disgust to oral impulses, and goes on to interpret as a displacement Dora's statement that she clearly felt the pressure from the upper part of Herr K's body against her own. What she really felt, according to Freud, and what aroused such strong oral disgust, was the pressure of Herr K's erect penis. This unmentionable organ was then repressed, and the feeling of pressure displaced from the lower to the upper part of the body. The oral disgust is then related to Dora's habit of thumb-sucking as a child, and Freud connects the oral satisfaction resulting from this habit to Dora's nervous cough. He interprets the cough (irritation of oral cavity and throat) as a revealing symptom of Dora's sexual fantasies: she must be fantasizing a scene where sexual satisfaction is obtained by using the mouth (*Gen. 09*, as Freud puts it (1977:81)), and this scene is one which takes place between Frau K and Dora's father.

Having said as much, Freud spends the next few pages defending himself against accusations of using too foul a language with his patients. These passages could be read as betraying a certain degree of unconscious tension in Freud himself, but it is enough to point out here that he argues his way from exhortations to tolerance to the high social status of the perversion which is the most repellent to us, the sensual love of a man for a man' (Freud, 1977: 83) in ancient Greece, before returning to Dora's oral phantasy and making it plain that what he had in mind was fellatio or sucking at the male organ' (Freud, 1977: 85). It would not be difficult to detect in Freud a defensive reaction-formation in this context, since on the next page he feels compelled to allude to this excessively repulsive and perverted phantasy of sucking at a penis' (Freud, 1977: 86). It is little wonder that he feels the need to defend himself against the idea of fellatio, since it is more than probable that the fantasy exists, not in Dora's mind, but in his alone. Freud has informed us that Dora's father was impotent, and assumes this to be the basis of Dora's repulsive and perverted phantasy'. According to Freud, the father cannot manage penetration, so Frau K must perform fellatio instead. But as Lacan has pointed out, this argument reveals an astonishing lack of logic on Freud's part. In the case of male impotence, the man is obviously much more likely *faute de mieux*, to perform cunnilingus. As Lacan writes: '... *chacun sait que le cunnilingus est l'artifice le plus commément adopté par les "mésastés formés" que l'eus forcé de contretransference* is seen at its strongest. The illogically reveals his own unconscious wish for gratification, a gratification Freud's unconscious alter ego, Herr K, might obtain if only Dora would admit her desire for him.

Freud's countertransference blinds him to the possibility that Dora's hysteria may be due to the repression of desire, not for Herr K, but for his wife, Frau K. A total lack of insight into the transferenceal process prevents Freud from discovering Dora's homosexuality early enough. Dora's condition as a victim of male dominance here becomes starkly visible. She is not only a pawn in the game between Herr K and her father; her doctor joins the male team and unthinkingly tries to ascribe to her desires she does not have and to ignore the ones she does have.

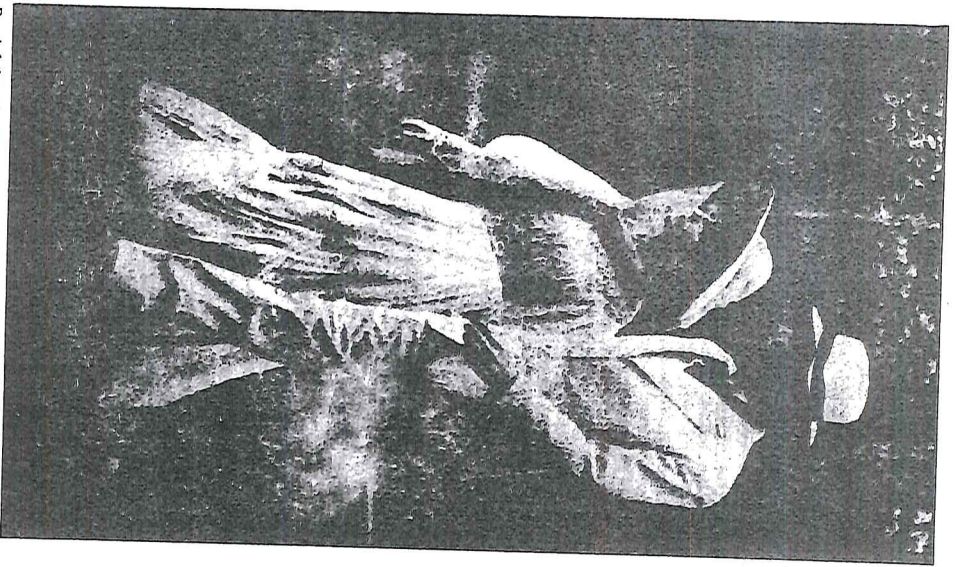
Patriarchal Prejudices

Freud's oppressive influence on Dora does not, however, stem only from the countertransference. There are also more general ideological tendencies to sexism at work in his text: Freud for instance systematically refuses to consider female sexuality as an active, independent drive. Again and again he exhortations Dora to accept herself as an object for Herr K. Every time Dora reveals active sexual desires Freud interprets them away, either by assuming that Dora is expressing masculine identification (when she fantasizes about female genitals, Freud instantly assumes that she wants to penetrate them) or by supposing that she desires to be penetrated by the male (Dora's desire for Frau K). His position is self-contradictory: he is one of the first to acknowledge the existence of sexual desire in women, and at the same time renders himself incapable of seeing it as more than the impulse to become passive recipients for male desire. Lacan assumes precisely the same attitude when he states that the problem for Dora (and all women) is that they must accept themselves as objects of male desire. 'accepter Dora's objet du désir de l'homme' (Lacan 1966: 222) and that this is the reason for Dora's adoration of Frau K.

Feminists can't help feeling relieved when Dora finally dismisses Freud like another servant. It is tempting to read Dora's hysterical symptoms, as do Cixous and Clement, as a silent revolt against male power over women's bodies and women's language. But at the same time it is disconcerting to see how indifferent Dora's revolt turned out to be. Felix Deutsch describes Dora's tragic destiny in an article written in 1957. She continued to develop various hysterical symptoms, made life unbearable for her family, and grew to resemble her mother (whom Freud dismissed as a typical case of housewife psychosis). According to Deutsch, Dora, tortured her husband throughout their marriage; he concluded that her marriage had served only to cover up her distaste of men' (Deutsch, 1957: 166). Dora suffers continuously from psychosomatic constipation, and dies from cancer of the colon; Deutsch concluded that Her death ... seemed a blessing to those who were close to her; she had been, as my informant phrased it, one of the most repulsive hysterics he had ever met' (Deutsch, 1957: 167).

It may be gratifying to see the young, proud Dora as a radiant example of feminine revolt (as does Cixous), but we should not forget the image of the old, nagging, whining and complaining Dora she later becomes, achieving nothing. Hysteria is not, *pace* Helene Cixous, the incarnation of the revolt of women forced to silence, but rather a declaration of defeat, the realization that there is no other way out. Hysteria, as Catherine Clement perceives, a cry for help when defeat becomes real, which the woman sees that she is efficiently gagged and chained to her feminine role.

Now if the hysterical woman is gagged and chained, Freud posits himself as their liberator. And if the emancipatory project of psychoanalysis fails in the case of Dora, it is because Freud the liberator happens also to be, objectively, on the side of oppression. He is a male in patriarchal society, and moreover not just any male, but an educated



Dora's father with Frau K

bourgeois male, incarnating *malgré lui* patriarchal values. His own emancipatory project profoundly conflicts with his political and social role as an oppressor of women.

The most telling instance of this deeply unconscious patriarchal ideology in *Dora* is to be found in Freud's obsession with the sources of his patient's sexual information. After stressing the impossibility of tracing the sources of Dora's sexual information (Freud, 1977: 62), Freud nevertheless continually returns to the subject, suggesting alternately that the source may have been books belonging to a former governess (Freud, 1977: 68), Mantegazza's *Physiology of Love* (Freud, 1977: 97), or an encyclopedia (Freud 1977: 140). He finally realizes that there must have been an oral source of information, in addition to the avid reading of forbidden books, then sees, extremely belatedly, that the oral source must have been none other than the beloved Frau K.

The one hypothesis that Freud does not entertain is that the source of oral information may have been Dora's mother — the mother who is traditionally charged with the sexual education of the daughters. This omission is wholly symptomatic of Freud's treatment of Dora's mother. Although he indicates Dora's identification with her mother (Freud, 1977: 111), he nevertheless strongly insists that Dora had withdrawn completely from her mother's influence (Freud, 1977: 50). Dora's apparent hatred of her mother is mobilized as evidence for this view.

But Freud ought to know better than to accept a daughter's hatred of her mother as an inevitable consequence of the mother's objective unlikability (housewife's psychosis). Even his own oedipal explanation of Dora's rejection of Herr K should contribute to a clearer understanding of the mother's importance for Dora. Oedipally speaking, Dora would be seen as the mother's rival in that competition for the father's love, but this rivalry also implies the necessity of identifying with the mother: the daughter must become like the mother in order to be loved by the father. Freud notes that Dora is behaving like a jealous wife, and that this behaviour shows that she was clearly putting herself in her mother's place' (Freud, 1977: 90), but he draws no further conclusions from these observations. He also points out that Dora identifies with Frau K, her father's mistress, but is still quite content to share her mainly in relation to her father and Herr K. He fails to see that Dora is caught in an ambivalent relationship to her mother and an idealizing and identifying relationship to Frau K, the other mother-figure in this text. Freud's patriarchal prejudices force him to ignore the relationships between women and instead centre all his attention on relationships with men. This grievous underestimation of the importance of other women for Dora's psychic development contributes decisively to the failure of the analysis and the cure — not least in that it makes Freud unaware of preoedipal causes for Dora's hysteria. Maria Ramus writes: By Freud's own admission, the deepest level of meaning of hysterical symptoms is not a thwarted desire for the father, but a breakthrough of the prohibited desire for the mother (Ramus, 1980: 498).

Sexuality and Epistemology

Freud's peculiar interest in the sources of Dora's sexual information does not, however, merely reveal that for as long as possible he avoids considering oral relations between women as such a source; it also indicates that Freud overestimates the importance of this question. There is nothing in Dora's story to indicate that a successful analysis depends on the elucidation of this peripheral problem. Why then would Freud be so obsessed by these sources of knowledge?

Firstly, because he himself desires total knowledge: his aim is nothing less than the complete elucidation of Dora, despite his insistence on the fragmentary nature of his

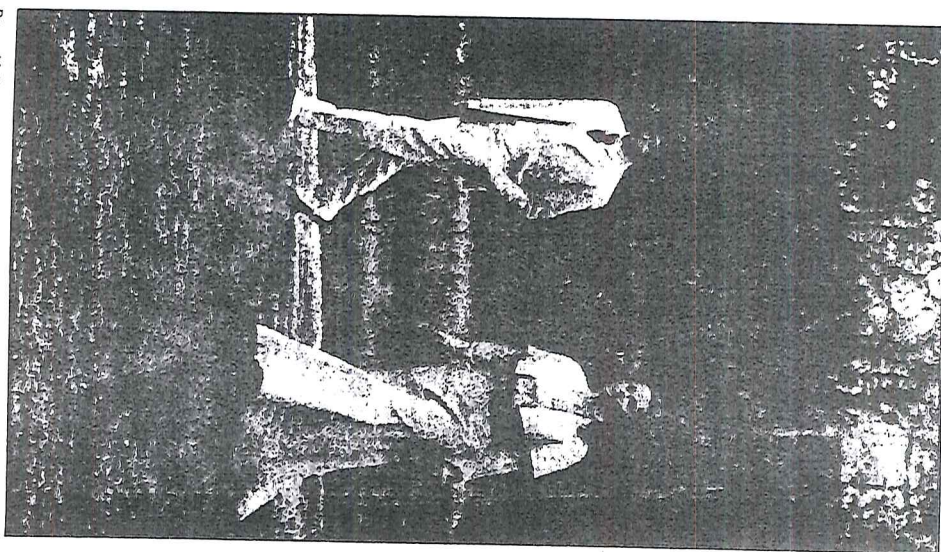
material. The absence of information on this one subject is thus tormenting, since it so obviously ruins the dream of completeness. But such a desire for total, absolute knowledge exposes a fundamental assumption in Freud's epistemology: Knowledge for Freud is a finished, closed whole. Possession of knowledge means possession of power. Freud, the doctor, is curiously proud of his hermeneutical capacities. After having interpreted Dora's fingering of her little purse as an admission of infantile masturbation, he writes with evident satisfaction:

When I set myself the task of bringing to light what human beings keep hidden within them, not by the compelling power of hypnosis, but by observing what they say and what they show, I thought the task was a harder one than it really is. He that has eyes to see and ears to hear may convince himself that no mortal can keep a secret. If his lips are silent, he chatters with his finger-tips; betrayal oozes out of him at every pore. And thus the task of making conscious the most hidden recesses of the mind is one which it is quite possible to accomplish (Freud, 1977: 114).

Freud in other words possesses powers more compelling than those of hypnosis. He is the one who discloses and unlocks secrets; he is Oedipus solving the Sphinx's riddle. But like Oedipus he is ravaged by a terrible anxiety: the fear of castration. Freud cannot solve Dora's riddle, the unconscious punishment for this failure will be castration. In this struggle for the possession of knowledge, a knowledge which is power, Dora reveals herself both as Freud's alter ego and as his rival. She possesses the secret. Freud is trying to discover. At this point we must suspect Freud of counter-transference to Dora: he identifies with the hysterical Dora in the search for information about sexual matters. Freud has his own secret, as Dora has hers: the analytic technique which, as we have seen, cannot be exposed without causing total confusion. Freud jealously keeps his secret, as Dora keeps hers: her homosexual desire for Frau K.

But since Dora is a woman, and a rather formidable one at that, a young lady who hitherto has had only scorn for the incompetent (and, surely, impotent) doctors who have treated her so far, she becomes a threatening rival for Freud. If he does not win the fight for knowledge, he will also be revealed as incompetent/impotent, his compelling powers will be reduced to nothing, he will be castrated. If Dora wins the knowledge-game, her model for knowledge will emerge victorious, and Freud's own model will be destroyed. Freud here finds himself between Scylla and Charibdis: if he identifies with Dora in the search for knowledge, he becomes a woman, that is to say, castrated. But if he chooses to cast her as his rival, he *must* win out, or the punishment will be castration.

This last point (that the punishment in case of defeat will be castration) requires further explanation. We have seen that Dora's sources of knowledge have been characterized as female, oral and scattered. Freud, on the contrary, presents his knowledge as something which creates a unitary whole. In both cases we are discussing sexual knowledge: but Freud's own paradigmatic example of the desire for on this topic is *Little Hans*. When the reader moves from *Dora to Little Hans*, she is struck by the remarkable difference in tone between the two texts. The five year old little Hans, straining to understand the mysteries of sexuality, is strongly encouraged in his epistemophilia (Freud's own word, from *Three Essays on Sexuality*). Freud never ceases to express his admiration for the intelligence of the little boy, in such laudatory statements as 'Here the little boy was displaying a really unusual degree of clarity' (Freud, 1977: 206), or 'Little Hans has by a bold stroke taken the conduct of the analysis into his own hands. By means of a brilliant symptomatic act...' (Freud, 1977: 246). This tone is far removed from Freud's stern admonitions of Dora, his continuous



Dora with Herr K

et in quoque reposts to her interpretation of her own situation. Why this differential treatment? It is arguable that in *Little Hans* Freud equates the role of knowledge and the construction of theories with the desire to discover the object *par excellence* for Freud. But if this is so, knowledge and theory must be conceptualized as whole, rounded, finished – just like the penis. Little Hans becomes in this sense a penis for Freud. He is both a pleasurable object to be studied, a source of excitation and enthusiasm, and Freud's double: a budding sexual theoretician emerging to confirm Freud's own epistemological activities. But where Little Hans confirms, Dora threatens. Her knowledge cannot be conceptualized as a whole; it is dispersed and has been assembled piecemeal from feminine sources. Dora's epistemological diffuse, and fragmentary; they cannot add up to a complete whole and must therefore be perceived as castrated genitals. If Freud were to accept Dora's epistemological model, it would be tantamount to rejecting the penis as the principal symbol for human desire for knowledge, which again would mean accepting castration.

Freud's masculine psyche therefore perceives Dora as more fundamentally threatening than he can consciously express. Instead, his fear of epistemological castration manifests itself in various disguises: in his obsessive desire to discover the sources of Dora's knowledge, and in his oddly intense discussion of the fragmentary status of the *Dora* text. To admit that there are holes in one's knowledge is tantamount to transforming the penis to a hole, that is to say to transforming the man into a woman. Holes, empty spaces, open areas are at all cost to be avoided; and with this in mind we can discern further layers of meaning in the passage quoted earlier:

In face of the incompleteness of my analytic results, I had no choice but to follow the example of those discoverers whose good fortune it is to bring to the light of day after their long burial the priceless though mutilated relics of antiquity. I have restored what is missing (Freud, 1977: 41).

The 'priceless though mutilated relics of antiquity' are not only Dora's story; they are Dora herself, her genitals and the feminine epistemological model. Freud makes sure that the message here is clear: 'mutilated' is his usual way of describing the effect of castration, and 'priceless' also means just what it says: price – less, without value. For how can there be value when the valuable piece has been cut off? The relics are mutilated, the penis has been cut? Freud's task is therefore momentous: he must 'restore what is missing', his penis must fill the epistemological hole represented by Dora.

But such a task can only be performed by one who possesses what is missing. And this is precisely what Freud occasionally doubts in his text: the fear of castration is also between insisting on completeness and admitting fragmentary status, indicates that in his text the penis is playing a kind of *fort-da* game with its author (now you have it, now you don't).³ Freud's book about Dora is the narrative of an intense power-struggle between two protagonists – a struggle in which the male character's virility is at stake, and in which he by no means always has the upper hand.

When Dora dismisses Freud like a servant, she paradoxically rescues him from further epistemological insecurity. He is left, then, the master of the *writing* of Dora. And even though his text bears the scars of the struggle between him and his victim, it is a victorious Freud who publishes it. Dora dismissed him, but Freud got his revenge: Dora was the name Freud's own sister, Rosa, had fastened on her maid in place of her real one, which also was Rosa (Freud, 1975: 301-2). So Ida Bauer, in a bitter historical irony, was made famous under the name of a servant after all.

Freud's epistemology is clearly phallogocentric. The male is the bearer of knowledge; he alone has the power to penetrate woman and text, woman's role is to let herself be penetrated by such truth. Such epistemological phallogocentrism is by no means specifically Freudian: on the contrary, it has so far enjoyed universal sway in our patriarchal civilization, and one could hardly expect Freud to emerge unscathed by it. It is politically important, however, to point out that this pathological division of knowledge in masculine totality and feminine fragment is totally mystifying and mythological. There is absolutely no evidence for the actual existence of two such gender-determined sorts of knowledge; to be conceptualized as parallel to the shapes of human genitals. Dora can be perceived as the bearer of feminine epistemology in the study only because Freud selected her as his opponent in a war over cognition, creating her as his symbolic antagonist. To champion Dora's 'feminine values' means merely accepting Freud's own definitions of masculine and feminine. Power always creates its own definitions, and this is particularly true of the distinctions between masculine and feminine constructed by patriarchal society. Nowhere is patriarchal ideology to be seen more clearly than in the definition of the feminine as the negative of the masculine – and this is precisely how Freud defines Dora and the 'feminine epistemology' she is supposed to represent.

To undermine this phallogocentric epistemology means to expose its lack of 'natural' foundation. In the case of *Dora*, however, we have been able to do this only because of Freud's own theories of femininity and sexuality. The attack upon phallogocentrism must come from within, since there can be no 'outside', no space where true femininity, untroubled by patriarchy, can be kept intact for us to discover. We can only destroy the mythical and mystifying constructions of patriarchy by using its own weapons. We have no others.

Notes

Tori Moi has been active in various groups trying to promote feminist literary criticism in Norway. She will be European visiting fellow in Clare Hall, Cambridge, in 1981-2, and is currently working on a study of jealousy in French literature.

The main sources for this essay were oral; it would never have been written were it not for the invaluable insight I gained both from Neil Hertz's seminars on 'Freud and Literature' at Cornell University in the Fall semester of 1980, and from the exciting and extremely inspiring discussions in the Women's Group on Psychoanalysis at Cornell that same autumn.

- 1 All references to *Dora* are taken from the Pelican edition of Freud's works, see references under Freud.
- 2 Freud always assumes that castration means the cutting off of the penis, this is quite odd since in the case of real castration it is of course the testicles that are cut off.
- 3 The *fort-da* game is the game in which the child by rejecting and retreating a toy enacts the absence and presence of the mother. *Fort-da* means roughly 'here – gone'.

References

CMOIS, Hélène (1976) *Portrait de Dora*, Paris: des femmes.
 CMOIS, Hélène and Clémence, Clémence (1975) *La jeune fille*, Paris: 10/18.
 DERIDA, Jacques (1972) *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit.
 DELUSCH, Felix (1957) 'A Footnote to Freud's "Fragment to an Analysis of a Case of Hysteria"', *Psychoanalytic Quarterly* XXVI.

FREUD, Sigmund (1976) *The Interpretation of Dreams* Pelican Freud Library Vol. 4 Harmondsworth: Penguin.
 FREUD, Sigmund (1975) *The Psychology of Everyday Life* Pelican Freud Library Vol. 5 Harmondsworth: Penguin.
 FREUD, Sigmund (1977) 'Three Essays on Sexuality' in *On Sexuality* Pelican Freud Library Vol. 7 Harmondsworth: Penguin.
 FREUD, Sigmund (1977) 'Dora' and 'Little Hans' in *Case Histories I 'Dora' and 'Little Hans'* Pelican Freud Library Vol. 8 Harmondsworth: Penguin.
 GAERHART, Suzanne (1979) *The Scene of Psychoanalysis: The Unanswered Questions of Dora Diarctica* Spring.
 LACAN, Jacques (1966) *Écrits* Paris: Le Seuil.
 RAMAS, Maria (1980) 'Freud's Dora, Dora's Hysteria: The negation of a Woman's Rebellion' *Feminist Studies* Fall.
 ROSE, Jacqueline (1978) 'Dora - fragment of an analysis' *m/j*/No 2.

Feminist Review is published three times a year by a collective based in London, with help from women and groups all over the UK.

The Collective: Angela Weir, Ann Marie Wolpe, Catherine Hall, Clara Mulhern, Elizabeth Wilson, Jan Brown, Julia Nash, Lesley Caldwell, Mandy Snell, Mary McIntosh, Maxine Molyneux, Michelle Barrett, Pam Dub, Sojia Rueli, Sue Redman, Victoria Greenwood, Wendy Hollway.

Subscriptions

Our rates (for three issues per year) until December 1981 are as follows:

UK Subscriptions			
Individuals	£4.50	Institutions	£24.00
		Europe	£14.00
		Rest of world	£24.00
Overseas Subscriptions			
<i>Airmail</i>		<i>Surface Mail</i>	
Individuals		All countries	£5.50
Europe	£7.50	Institutions	£17.00
Rest of world	£9.00	Europe	£17.00
		Rest of world	£17.00

NB. When writing for subscriptions please be sure to indicate *which* issue your subscription is to run from.

Single copies and back issues are available at £2.00 each for individuals, £5.00 each for institutions. Please add 30p postage and packing when ordering by post (surface mail).

Contributors

Feminist Review is happy to discuss proposed work with intending authors at an early stage. Manuscripts should be typed, double-spaced, with a two-inch margin all round. We can supply you with a style sheet. Please send the top copy with two duplicates (legible carbons will do).

Correspondence and Advertising

For subscriptions, contributions, advertising and all other correspondence please write to: Feminist Review, 65 Manor Road, London N16 5EH.

Bookshop distribution by Pluto Press, Unit 10, Spencer Court, 7 Chalcot Road, London NW1 8LH.

NYHET

SIGURD AA. AARNES

PRØVEBORINGER I NORSK LITTERATUR

En litteraturhistorisk hjelpebok

William J. Ged
AKADEMISK FORLAG
ØYRE ENVIK 1983

Dr.philos. Sigurd Aa. Aarnes er førsteamanuensis ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen. PRØVEBORINGER I NORSK LITTERATUR inneholder 15 konsentrerte kapitler om norsk litteraturhistorie fra den dansk-norske jellelitteraturen til sprøfillopprøret i midten av 1980-årene. Underveis tar forfatteren opp problemer av betydning for de norske litteraturhistoriske tradisjon. Vår nasjonalistiske tradisjon, forholdet til dansk litteratur, myttelekonstruksjonen i den litteraturhistoriske høyttale til 1870- og 1890-årene og sprøfillopprøret trykkes i tillegg.

ISBN 82-490359-1

Universitetet i Bergen
Nordisk instituts skrifter

1. Ottill Tharaldsen: *Kvinnesyn og mannrolle i fire romaner av Jens Bjørneboe*. Universitetsforlaget 1977.
2. Audun Spjstrand: *Roman - Drama - Film. Torbjørn Vassås' VARNAATT i tre versjoner*. Universitetsforlaget 1979.
3. Dagfinn Olav Bye: *Fremvingsmidlet. Ordtilfang fra fiskebåter og fiskebuk*. Universitetsforlaget 1979.
4. Blane Fjellstøl: *Sjældfod*. Universitetsforlaget 1979.
5. John Lund: *Prozessen mot Ibsen. Verdbiologisk tekstanalyse. Et nytt begrep i litteraturforskningen*. Sigma 1981.
6. Anders Pettersson: *Vårkeggespær. En litteraturhistorisk undersøkning*. Nova 1981.
7. Anna Brit Kullings: *Jenny og barnene. Sigrid Undsets skapning som spåk struktur*. Nova 1981.
8. Egil Pettersen: *Personer i Vær-Norge 1450-1550*. Nova 1981.
9. Magnus Rindal: *Brev fra Opplysningsvesenets Tidning 1350*. Nova 1981.
10. Sigurd Aa. Aarnes (red.): *Bok og lærer. Strømling over den norske litteraturhistorie 1920-åra*. Studia universitetsbokhandelen Bergen 1981.
11. Berne Fjellstøl: *Det norrøne fytterdikt. Alheim & Eide 1982*.
12. Sigurd Aa. Aarnes: *Prøveboringer i norsk litteratur. En litteraturhistorisk hjelpebok*. Alheim & Eide 1983.

Lacan · Kristeva · Freud · Hertz · Ibsen

↑ Kjell R. Solheim:

DET IMAGINÆRE, DET SYMBOLISKE OG SPRÅKET

Introduksjon til noen hovedpunkter hos Jacques Lacan

19 Lars Sætre:

LINGVISTIKKEN OG DET POETISKE SPRÅKET

Presentasjon av Julia Kristeva,
"The Ethics of Linguistics" (1974)

35 Margaretha Fahlgren:

NEIL HERTZ, FREUD OCH DER SANDMANN.

43 Torill Moi:

NARCISSISME SOM FORSVAR. IBSENS HEDDA GABLER

62 Torill Moi:

REPRESENTATION OF PATERFARCY:
SEXUALITY AND EPISTEMOLOGY
IN FREUD'S DORA

NR-18

1983

EIGENPRODUKSJON